

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

BIANCA CRISTINA DE CARVALHO RIBEIRO

O SIMBOLISMO NA POESIA DE JORGE DE LIMA



ARARAQUARA – S.P.
2012

BIANCA CRISTINA DE CARVALHO RIBEIRO

O SIMBOLISMO NA POESIA DE JORGE DE LIMA

Trabalho de Dissertação de Mestrado, apresentado Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica de Poesia

Orientador: Prof. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa:CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2012

BIANCA CRISTINA DE CARVALHO RIBEIRO

O SIMBOLISMO NA POESIA DE JORGE DE LIMA

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica de Poesia

Orientador: Prof. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa:CAPES

Data da defesa: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
Unesp Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Marcio Scheel
Unesp São José do Rio Preto

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente
Unesp Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus filhos, Luan e Enzo, que me ensinam diariamente a ler a poesia da vida.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Professora Guacira Marcondes Machado, pela orientação, desde as conversas esclarecedoras para delimitação do projeto de pesquisa até as leituras atentas do texto, pelas aulas, pela confiança, pelo exemplo;

Aos Professores Marcio Scheel e Fabiane Borsato, pelas valiosas contribuições no exame de qualificação, e ao Professor Adalberto Luís Vicente, por ter aceitado gentilmente participar do exame de defesa;

Ao poeta e professor Claudio Willer, pelo incentivo e sugestões à pesquisa;

Às professoras de Literatura da UFSCar, Ana Vicentini e Tânia Pellegrini, pelo incentivo para que eu prosseguisse nos estudos literários;

Ao Programa de Estudos Literários da FCLAr da Unesp, pelas excelentes condições de pesquisa e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento do trabalho;

Aos funcionários da FCLAr, e especialmente à Rita, pela atenção de sempre;

Aos meus filhos, Luan e Enzo, pela compreensão, pelo tempo concedido, pela força;

Aos meus pais, Laércio e Bernadete, por terem sempre incentivado minhas leituras e compartilhado o amor pela poesia;

À minha avó Maria José (*in memoriam*), que antes da escola me alfabetizou com poemas;

Ao Mario, pelo incentivo, e aos seus pais, José e Claudete, pelo apoio de sempre;

Às minhas irmãs, Claudia e Géssica, e aos amigos, cujo apoio e alegria foram sempre força e inspiração: Aline Sacomano, Ana Luiza Bruno, André Guerra (*in memoriam*), Beatriz Moreira, Beta Ricetti, Bianca Ferreira, Cibele Bertolino, Cintia Alves, Fernanda Vidigal, Fernando Aun, Franco Sandanello, João Simões, Karina Oliveira, Lila, Luciana Garcia, Luiz Fernando Rosa, Magna Tânia Sechi, Maju Martins, Márcia Regina, Maria Silvia Martins, Marília Pisani, Marina Lima, Maryllu Caixeta, Mila Ricetti, Priscila Del Fiori, Rita, Rodrigo Daverni, Rosilene Frederico, Sérgio Gertel, Tânia Camargo, Tauan Tinti, Teresa Sofia, Vivian, Weydson Leal, Wilson Alves.

Enfim, a todos e tantos que encontrei neste caminho, e que me mostraram, cada um, um pouco ou muito do que somos e buscamos.

O aqui e agora do poema é sempre um ali, ontem, amanhã: uma única linguagem que permite a leitura sucessiva da multiplicidade das linguagens no espaço e no tempo.

João Alexandre Barbosa (2005, p.30)

RESUMO

A obra de Jorge de Lima contém as principais diretrizes da poesia brasileira da primeira metade do século XX. Os procedimentos de composição adotados pelo poeta refletem sua *consciência de leitura*, através da qual é possível entrever as suas reflexões críticas da história e da cultura, conforme teoria de João Alexandre Barbosa. Dentre os diversos procedimentos e tendências da obra poética limiana, encontramos aspectos marcadamente simbolistas, tais como a musicalidade, o dualismo, a ironia e a analogia, os quais ainda não foram explorados sistematicamente. Nossa pesquisa propõe a investigação desses aspectos na poesia de Jorge de Lima, tendo em vista a importância do Simbolismo para a constituição da consciência e da criação literária modernas. Esse estudo comporta o exame da manifestação das duas tendências simbolistas citadas por Edmund Wilson em *O Castelo de Axel*: a coloquial-irônica e a sério-estética, encontradas respectivamente em *Poemas*, *Poemas Novos*, *Poemas Negros*, no *Livro de Sonetos* e em *Invenção de Orfeu*. Desse modo, a pesquisa busca contribuir para o resgate da historicidade da poesia limiana, de modo a fornecer elementos que ampliem o conhecimento sobre a obra de um de nossos maiores poetas e, além disso, complementar a leitura sobre o impacto da proposta simbolista e seus alcances na poesia moderna brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo; Jorge de Lima; Poesia Moderna; Teoria e Crítica de Poesia; História Literária

ABSTRACT

The work of Jorge de Lima contains the main guidelines of Brazilian poetry in the first half of the twentieth century. The compositional procedures adopted by the poet reflect his awareness of reading, through which it is possible to see the critical reflections of history and culture as João Alexandre Barbosa's theory. Among the many procedures and trends in Lima's poetry, we found markedly symbolist aspects, such as musicality, dualism, irony and analogy, which have not yet been systematically explored. Our research proposes the investigation of these aspects in his poetry, in view of the importance of symbolism for the formation of consciousness and modern literary creation. This study involves the examination of two trends symbolists cited by Edmund Wilson in *Axel's Castle*: the "conversational-ironic" and "serious-aesthetic", found respectively in *Poemas*, *Novos poemas*, *Poemas Negros*, e no *Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu*. Thus, the research seeks to contribute to the rescue of the historicity of Lima's poetry, to provide elements that increase the knowledge about the work of one of our greatest poets, and in addition, supplementary reading on the impact of the symbolist proposal and its achievements in Brazilian modern poetry.

Keywords: Symbolism; Jorge de Lima; Modern Poetry; Theories and Criticism of Poetry; Literary History

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O SIMBOLISMO.....	14
2.1 Os precursores.....	14
2.2 O movimento simbolista.....	40
3. JORGE DE LIMA.....	51
4. O SIMBOLISMO NA POESIA DE JORGE DE LIMA.....	69
4.1 A fase modernista e os cantos da oralidade sugestiva.....	85
4.2 A fase final e a complexificação da imagem	93
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
BIBLIOGRAFIA	106

1. INTRODUÇÃO

Ao observar o panorama da poesia brasileira moderna, encontramos na obra de Jorge de Lima “as principais diretrizes e contradições da poesia brasileira da primeira metade do século XX”, tal como observa Alexei Bueno (2008), em nota introdutória à sua *Poesia Completa*. Situado historicamente no segundo período modernista brasileiro, o poeta publicou uma obra literária vasta, que passou por algumas transformações estéticas, demonstrando uma *consciência de leitura*¹ afinada com os diversos meios de expressão artística, tanto literários, em seus modos narrativos e poéticos, como plásticos, sendo que Jorge de Lima experimentou em todos esses meios.

Algumas características, apresentadas no decorrer de toda sua obra, nos levam a buscar, nos princípios simbolistas, a matriz de seu desenvolvimento poético, tais como o uso do símbolo e da analogia, a oralidade sugestiva, a musicalidade, o dualismo - as quais pretendemos mostrar neste trabalho.

Sem a pretensão de classificar o poeta dentro de uma ou outra escola, buscamos resgatar aqui um aspecto importante da *historicidade* do poeta, nos termos apresentados por João Alexandre Barbosa em *As ilusões da modernidade*, onde o autor propõe um quadro de reflexão em que se vinculem história e poema, para maior apreensão da modernidade poética.

Além disso, este trabalho busca estabelecer mais um parâmetro sobre os elos entre o simbolismo francês, a poesia brasileira moderna e o próprio modernismo brasileiro, os quais não têm sido destacados devido ao progressivo apagamento de nossa crítica acerca do simbolismo e de seus princípios.

Assim como em outras tradições literárias, também no caso brasileiro, o simbolismo trouxe elementos que preparam terreno para as poéticas da modernidade, embora aqui tenha havido, em relação ao movimento, um problema bastante curioso de inadequação crítica, como lembra Barbosa, em *A leitura do intervalo*. Para o crítico, isso ocorreu porque os pressupostos da crítica positivista e naturalista que dominaram grande

¹ Termo que João Alexandre Barbosa (2005) define como a implicação do leitor no poeta, sem o qual não é possível, segundo o crítico, estabelecer uma história do poema moderno. Em suas palavras, “a linguagem do poeta é de certo modo a tradução/traição desta *consciência*” (BARBOSA, 2005, p. 14, grifo meu).

parte do século XIX forneciam uma gramática de leitura para objetos fabricados por uma perspectiva de dominância representacional.

No entanto, os vínculos do movimento em relação aos diversos modernismos que irromperam no século XX são mencionados por diversos autores que analisaram historicamente o desenvolvimento da linguagem poética e literária.

Já nos anos 30, Edmund Wilson ampliou os domínios de difusão do simbolismo para a literatura do século XX, com a obra *O Castelo de Axel*, em que procurou demonstrar como esse movimento propiciou o surgimento de linguagens inovadoras tais como as de Marcel Proust e James Joyce.

Outra importante estudiosa do Simbolismo, Anna Balakian, fala da expansão dessa corrente literária, “a qual preparou um determinado clima internacional propício aos subseqüentes grupos de vanguarda: cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo.” (BALAKIAN, 1985, p. 15). Segundo a autora, o período de irradiação do simbolismo em escala européia começa em 1890, quando “sai do estreito limite da escola literária francesa e se torna um movimento europeu que finalmente se estenderá à América” (*op cit*, p. 83). A autora reconhece então que a grande colheita de certos escritores do começo dos anos 20 está cheia de características simbolistas.

Também Octavio Paz fez diversas menções à “influência” dos simbolistas franceses nos diversos modernismos do início do século XX. Segundo o poeta e crítico, os modernistas adotaram alguns métodos de associação poética herdados diretamente do simbolismo, tais como as analogias e sinestésias, e utilizaram-nas para intuir o ritmo nos versos livres. Em suas palavras, “o período moderno se divide em dois momentos: o “modernista”, apogeu das influências parnasianas e simbolistas da França, e o contemporâneo” (PAZ, 1996, p. 32).

Vale notar aqui que encontramos relação entre as idéias de Octavio Paz e Edmund Wilson no que dizem respeito aos princípios que constituem a poesia moderna, a partir do romantismo e do simbolismo. Wilson sugere a existência de duas tradições simbolistas que definiram as linhas de força que se desenvolveram no século XX: a *irônico-coloquial*, à qual se filiariam Corbière, Laforgue e Eliot e a *sério-estética*, representada principalmente por Mallarmé. Já para Octavio Paz, “a história da poesia moderna, do Romantismo ao Simbolismo, é a história das diferentes manifestações dos dois princípios que a constituem desde seu nascimento: a analogia e a ironia” (PAZ, 1993, p.39).

Essas idéias relacionam-se, pois a analogia estaria ligada à visão das *correspondências*, valorizada pelos simbolistas da linha sério-estética, e a ironia estaria ligada à *consciência do tempo*, preconizada pelos românticos e desenvolvida na linha coloquial-irônica da poesia moderna. Ambos os princípios que nortearam a história da poesia moderna, segundo Octavio Paz (entre outros), também estão contidos nas tendências simbolistas citadas por Wilson.

Tudo isso corrobora nossa leitura de Jorge de Lima, poeta modernista e, sobretudo, moderno, que apresenta traços do simbolismo em sua poesia. Não se trata de anacronismo arbitrário. Além das análises expostas acima sobre os elos entre o simbolismo e os modernismos, existem algumas menções sobre a herança simbolista em Jorge de Lima, como veremos.

Alguns de nossos poetas modernistas tiveram reconhecida formação simbolista, tal como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, dentre outros. Sobre o diálogo do modernismo brasileiro com o simbolismo, transcrevemos aqui as palavras de Araújo (1983):

Dos movimentos que maior grau de influência exerceram no espírito modernista brasileiro, cumpre por em relevo o Simbolismo europeu do começo do século. Sobretudo na combinação da linguagem poética com a linguagem prosaica, no ritmo, na musicalidade, na incorporação, via símbolo, da realidade objetiva e, enfim, na alta valoração de elementos conotativos da expressão poética, o Simbolismo deu, possivelmente, a melhor contribuição para a renovação da poesia modernista brasileira, cansada de rupturas em cima de rupturas, particularmente quanto à interpretação da nova realidade que o poeta tinha diante dos olhos. (ARAÚJO, 1983, p. 43)

Em artigo sobre o simbolismo francês e o modernismo brasileiro, Guacira M. Machado (2004) chama a atenção para o caso de Jorge de Lima, ao observar as características da tradição coloquial-irônica na construção poética de *Poemas e Poemas Novos*, marcada pela oralidade e pela musicalidade, como no caso de “Essa negra fulô”. A autora conclui que o poeta trilhou, por direções opostas, os caminhos do simbolismo: “foi do banal ao cósmico, do oral à erudição”, afirmando assim a existência das duas tendências simbolistas citadas por Wilson no percurso poético de Jorge de Lima. Desse modo, a autora forneceu o ponto de partida de nossa proposta.

Entendemos, portanto, que o estudo do simbolismo na obra de Jorge de Lima contribuirá para o resgate da historicidade de sua poesia e também do desenvolvimento da linguagem poética brasileira. O simbolismo (assim como os primeiros romantismos

européus, sobretudo dos alemães de Jena como Novalis e Schlegel, e ainda de ingleses como Shelley e Wordsworth e do norte-americano Poe) estabeleceu uma série de posições críticas e teóricas acerca da criação poética cujo exame certamente contribuiu para a compreensão da lírica do século XX.

Estruturamos a apresentação de nosso estudo da seguinte forma: o primeiro capítulo tratará do simbolismo, suas origens, o contexto histórico-literário, seus princípios, seus temas. O segundo capítulo consiste na apresentação da obra poética de Jorge de Lima e de sua fortuna crítica, destacando algumas convergências com nossa leitura. O terceiro capítulo contém o resultado de nosso trabalho; após uma análise das relações da concepção poética de Jorge de Lima com os princípios simbolistas, partimos para a demonstração dos aspectos simbolistas em sua poesia, em uma análise subdividida em duas partes: a primeira, intitulada “A fase modernista e os cantos de oralidade sugestiva”, aonde buscamos verificar como na fase modernista do poeta, existem traços inovadores que foram possíveis a partir de certos questionamentos levantados (também) pelos simbolistas; e a segunda parte, “A fase final e a complexificação da imagem”, na qual procuramos mostrar como a poesia final de Jorge de Lima descende da linhagem sério-estética do simbolismo, linhagem mais comentada e também mais evidente na poesia limiana.

2. O SIMBOLISMO

2.1 Os precursores

Neste tópico pretendemos apresentar em linhas gerais os principais precursores franceses do movimento simbolistas, sobretudo dos três grandes poetas que forneceram as bases da modernidade poética e com os quais dialoga Jorge de Lima: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé.

Contudo, é importante observar que a literatura anglo-germânica antecipou algumas das questões estéticas que se firmaram como doutrina na França, a partir das poéticas de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Isso é lembrado por diversos estudiosos do simbolismo e da poesia moderna, tais como Balakian (1985), Gomes (1985), Paz (1974), Todó (1987), Wilson (1987), entre outros.

Sabe-se que em românticos alemães como Creuzer, Fichte, Novalis e Tieck já se encontravam o culto do sonho e da imaginação, o culto do inexprimível, a busca do vago, o idealismo filosófico, o misticismo, a utilização de símbolos, e que em alguns ingleses como Wordsworth e Shelley já se encontrava a utilização de um discurso indireto menos confessional (BALAKIAN, 2007; GOMES, 1985; PEYRE, 1983). Dentre os ingleses, temos ainda como precursores os pré-rafaelistas, os quais apresentaram uma arte mais sugestiva, mais simbólica, de repertório mítico.

A relação entre a estética francesa e a anglo-saxã tem sido compreendida, no entanto, como fruto do “espírito” ou “clima intelectual” da época, já que não há nenhuma comprovação de que os franceses os leram, apesar de terem chegado a concepções poéticas bastante similares. Quanto a isso, Peyre (1983), em *A Literatura Simbolista*, é categórico:

o fato é que nenhum dos simbolistas, exceto talvez Maeterlinck, conheceu diretamente os românticos da Alemanha, e o conhecimento que Mallarmé e mesmo Villiers de L’Isle Adam puderam ter de Hegel é, sobretudo, de ordem lendária. Dos poetas ingleses – Blake, Coleridge, Shelley – não conheceram muito mais. O único que eles verdadeiramente invocaram e com maior ou menor conhecimento de causa foi E. A. Poe. (PEYRE, 1983, p. 55)

De todo modo, esses movimentos participavam do contexto da modernidade e respondiam a novos anseios que surgiram com o desenvolvimento cultural do Ocidente. Em *De Baudelaire ao Surrealismo*, Raymond (1997) propõe analisar uma linha de força que comandava o movimento poético a partir do romantismo, da qual irromperam as propostas poéticas da modernidade.

O autor observa que a partir do fim do século XVIII e a partir de Rousseau, começa a busca de superação do dualismo do eu e do universo, a busca de “recriar pelo verbo, a felicidade perdida” (RAYMOND, 1997, p. 14), fazendo da poesia uma ação vital. Essa superação corresponderia ao sonho romântico de libertar a alma e encontrar um estado natural, em que o homem não se sentiria separado das coisas, em que o espírito reinará sem intermediário sobre os fenômenos, fora de qualquer caminho racional.

As imagens poéticas então seriam extraídas da “poeira do sensível” e “não teriam como função descrever objetos exteriores e sim restituir movimentos interiores”. A partir dessa necessidade, “toda imagem se organiza, secretamente, em símbolo; as palavras cessam de ser signos para participar das próprias coisas, das realidades psíquicas que evocam” (RAYMOND, 1997, p.14)

No movimento de busca do absoluto, a poesia acaba por tornar-se “uma ética ou uma forma irregular de conhecimento metafísico” (RAYMOND, 1997, p.11), rompendo gradativamente com os dogmatismos religiosos e filosóficos, em busca da expressão total, a qual se dirigia inevitavelmente ao abismo interior².

A partir desse movimento, Raymond (1997) observa o desenvolvimento de duas linhagens: a dos artistas, que iria de Baudelaire a Mallarmé, depois a Valéry; e a dos videntes, que iria de Baudelaire a Rimbaud, depois aos últimos aventureiros. Constatase, portanto, e não só a partir da análise de Raymond, que a modernidade poética segue uma tradição artística de origem baudelairiana.

² Raymond ainda observa que o poeta parnasiano e o poeta social seriam dois desvios do romantismo por se afastarem desse abismo.

Charles Baudelaire

A despeito de todos os antecedentes históricos e culturais que culminaram no século XIX, é a partir de Baudelaire (1821-1867), escritor extremamente consciente do momento em que vivia, que começa a ser delineado o projeto estético da modernidade. Em termos literários, o poeta situa-se no romantismo, mas ao buscar responder às necessidades do movimento, acabou por superá-lo, constituindo-se como referência para as poéticas da modernidade, a começar pelo simbolismo, cujos estudiosos apontam como marco inicial a publicação de *As Flores do Mal*, em 1857.

Para Raymond (1997), “a extraordinária complexidade da ‘alma humana’ e a atenção que soube prestar a algumas das mais violentas reivindicações do romantismo” (p.16) explicam o poder de irradiação da poesia baudelairiana. Também Balakian (2007) ressalta a “condição humana [como] a única dimensão poética para Baudelaire” (p.41).

O ponto de vista do humano em sua radicalidade desviou o poeta do idealismo e o levou à “franqueza absoluta”, que como observa Raymond (1997), antes de tornar-se uma forma de arte, viria a responder à necessidade de atingir os limites do seu próprio ser. Baudelaire não quer mais o eu limitado, mas dilatado até o infinito, até a unidade com todas as coisas.

Vale observar que essa mesma busca pelo infinito o levou a uma expressão poética ambivalente, que se alterna entre a dualidade e a unidade, a qual é demonstrada por Willer (2010) em “Baudelaire: a gnose da ambivalência”. O autor demonstra como Baudelaire apresentou uma visão dualista em poemas como “A tampa”³, em que o céu é separado das coisas terrenas, assim como em *Meu coração a nu*: “há em todo indivíduo duas postulações simultâneas: uma em direção a Deus, outra a Satã”, que expressa a dualidade entre o bem e o mal. Já em “A carniça”, o poeta expressa a dualidade entre matéria e forma, sendo a primeira finita e a segunda imortal. Aí ele expressa a visão de que tudo o que é natural é decadente e de que o tempo é uma marcha descendente (WILLER, 2010). Trata-se ainda de uma metáfora da criação e de um metapoema, que concebe a decomposição como parte de toda criação.

³[...]

Terror do libertino, anseio do eremita;
O Céu! tampa sombria da imensa marmita
Onde indivisa a vasta Humanidade ferve.

(BAUDELAIRE, 2006)

Ao expor a inevitável decadência e decomposição da matéria de que é feita a amada, “A carniça” une o horror, o feio, o grotesco à temática amorosa até então tratada como sublime. Esses elementos “demasiadamente humanos” fornecem o efeito de estranhamento em toda poética baudelairiana.

Baudelaire revoluciona assim o conceito de beleza, dissociada então do absoluto, do harmonioso, do sublime. Feita a partir de opostos, a beleza também comporta o feio e o mal, pois de outro modo seria incompleta. No “Hino à Beleza”, o poeta relativiza sua origem: “Que venhas lá do céu ou do inferno, que importa, / Beleza! Ó monstro ingênuo e gigantesco e horrendo! / Se teu olhar, teu riso, teus pés me abrem a porta / De um infinito que amo e que jamais desvendo?” (BAUDELAIRE, 2006).

O poeta expõe sua concepção sobre o caráter duplo da beleza, ao mesmo tempo histórica e absoluta, em “O pintor da vida moderna”, publicado em 1863, no jornal *Le Figaro*: “esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão” (BAUDELAIRE, 1996, p.10). Mais uma vez encontramos nesse texto a visão dualista: “a dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem”, confirmando ainda que para Baudelaire o homem é a medida das coisas.

Assim como não há somente o belo absoluto, Baudelaire não admite a natureza como a referência do belo e do bem, rompendo com a herança rosseauiana. Em “O elogio da maquiagem”, o poeta atribui à natureza a origem dos males e de tudo que é detestável. Por isso prefere o artificial, defende que a criação humana deva se apoiar no novo, não no que existe.

Em outro texto, “A Rainha das faculdades”, o poeta exalta a imaginação em oposição ao natural. Contrapõe os homens realistas e os imaginativos dizendo que “uns querem representar a natureza e os outros, pintar a própria alma” (BAUDELAIRE, 2002, p.809). Willer (2010) lembra que, ao condenar o natural, Baudelaire também condena o naturalismo e o realismo literários.

Baudelaire propõe então uma nova atitude diante da natureza, não meramente contemplativa. Para ele, a natureza não é uma realidade que existe por si e para si mesma, e o poeta deve decifrá-la como um imenso reservatório de analogias e usá-la como uma espécie de excitante para a imaginação. Em “A Rainha das faculdades” declara: “o universo visível é apenas um armazém de imagens e de signos aos quais a imaginação deverá atribuir um lugar e um valor relativos” (BAUDELAIRE, 2002,

p.809) Essa é a ideia explícita no famoso soneto “Correspondências”, que transcrevemos na tradução de Ivan Junqueira:

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.

(BAUDELAIRE, 2006)

Nesse soneto, Baudelaire dialoga com a doutrina das correspondências de Swedenborg, místico do século XVIII que procurou transmitir algumas filosofias ocultistas, misturadas à tradição cristã. Como lembra Borges (2011), Swedenborg defende que tudo neste mundo em que vivemos corresponde a outro, mais intenso que este, com mais cores, mais formas. Para o místico, tudo neste mundo se baseia em correspondências, cada coisa que existe é um símbolo para ler o outro mundo. Balakian (2007) fala da busca da superação do dualismo em seu capítulo dedicado ao swedenborguismo:

a influência de Swedenborg sobre o Romantismo, além das modas e popularizações, resultou numa profunda marca no compromisso romântico ante a existência divina. O mundo natural é ao mesmo tempo uma barreira e uma escala de símbolos do divino. Somente através do reconhecimento da dualidade entre nosso espírito e nossos sentidos, pode o poeta aproximar-se da unidade final no futuro. (BALAKIAN, 2007, p.27)

Com este soneto, Baudelaire volta-se para a unidade, e estabelece uma estética baseada nas correspondências. É preciso atentar, no entanto, que Baudelaire não apenas traduziu a mística swedenborguiana. Ao transpô-la para a forma de poema, Baudelaire

fez analogias entre as coisas mundanas, e não apenas entre o mundo espiritual e material, exprimindo, portanto, uma nova visão de mundo.

Para expressar a integração entre os seres, Baudelaire adota o recurso das sinestésias. As sensações não se oferecem sucessivamente, mas simultaneamente. Os sentidos se equivalem. Assim como os desejos, sentimentos e pensamentos despertam correspondentes no mundo das imagens. “É assim que o poeta forja uma visão simbólica de si mesmo ou de seu sonho” afirma Raymond (1997).

Por outro lado, assim como Baudelaire apresenta a crença na analogia universal, também apresenta uma consciência crítica e temporal aguçada que é expressa pelo que Paz (1990) define como irmã gêmea e antagônica da analogia: a *ironia*. Esses dois princípios, encontram-se bastante marcados na poética baudelariana, o que resulta em uma poesia extremamente dissonante.

Baudelaire levou ao limite algumas das exigências românticas, e por isso mesmo sua poética acabou por constituir-se como uma ruptura com o romantismo. Primeiramente porque foi um poeta basicamente sensual e intelectual, e raramente espiritual como os românticos. Para Balakian (1985), essa é a distinção básica que o situa em uma nova linhagem de poetas. A imaginação valorizada por Baudelaire é fruto mais da inteligência que da emoção. Ele declara em carta a Alphonse Toussenel que “o poeta é a própria inteligência - e que a imaginação é a mais científica de todas as faculdades, porque só ela compreende a analogia universal” (BAUDELAIRE, 1856 *apud* BALAKIAN, 1985, p.35).

Friedrich (1978) chama atenção para a combinação entre “lírica e matemática” através da qual Baudelaire arquiteta a construção de *As Flores do Mal*, privilegiando a origem pela forma, tal como Poe demonstra em sua *Filosofia da Composição*. Só que, como observa Raymond (1997), “enquanto Poe é um poeta platônico e seráfico, Baudelaire cria uma beleza mais humana” (p.19).

Em “O elogio da maquiagem”, Baudelaire declara que “tudo o que é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo” (BAUDELAIRE, 1996, p.56). Como a poesia proveniente de um trabalho de cálculo, já não é fruto exclusivo da inspiração, Baudelaire também começa a se distanciar da concepção do gênio romântico. A poesia passa a configurar um jogo consciente e essa é uma das características marcantes que o simbolismo transmitirá à poesia moderna.

Outra característica que afasta Baudelaire do romantismo é o que Friedrich (1978) chama de despersonalização, processo em que se dá o progressivo apagamento

do eu-lírico, pelo qual o poeta se afasta do confessionalismo romântico. Para obter esse efeito, Baudelaire vale-se do discurso indireto e evita os qualificativos que expressem diretamente emoções, os adjetivos descritivos ou personificações alegóricas. Suas imagens apresentam tanto valor objetivo quanto subjetivo, sendo o significado subjetivo mais sugestivo, por ser multidimensional (BALAKIAN, 1985).

A própria sinestesia é um recurso do discurso indireto. Tal como a música, que pode sugerir mais de um nível de imagens, as palavras podem surtir o mesmo efeito, criando além da descrição de uma sensação, a própria sensação. Vale notar que as palavras evocam sensações e fornecem imagens de acordo com o olho e a memória de quem as lê, multiplicando seus significados.

Em “Le Poème du Haschisch”, o poeta fundamenta as relações entre a realidade exterior e a vida interior do poeta, e fornece subsídios para que se evoque em poesia todo tipo de fantasmagorias que se tornarão a substância simbolista: ninfas, palácios, paisagens interiores, mitos clássicos, horizontes brumosos. Além disso, antevê o caráter sensual das imagens aquáticas (BALAKIAN, 1985), as quais vão progressivamente adquirindo complexidade simbólica na modernidade.

Os múltiplos significados das palavras e dos objetos evocados são os ingredientes do mistério e “não há nunca uma sensação triunfal de compreensão; a mensagem permanece tão ambígua quanto sucinta” (BALAKIAN, 1985, p.42). A ambiguidade e o tom de mistério também são contribuições de Baudelaire para as noções simbolistas de forma.

Para Balakian (1985), o poema “Harmonie du Soir”⁴ é na técnica e na perspectiva um dos modelos genuínos da poética simbolista. Segundo a autora, já não se

⁴ Harmonia da Tarde, na versão de Ivan Junqueira:

Chegado é o tempo em que, vibrando o caule virgem,
Cada flor se evapora igual a um incensório;
Sons e perfumes pulsam no ar quase incorpóreo;
Melancólica valsa e lânguida vertigem!

Cada flor se evapora igual a um incensório;
Fremem violinos como fibras que se afligem;
Melancólica valsa e lânguida vertigem!
È triste e belo o céu como um grande oratório

Fremem violinos como fibras que se afligem;
Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório!
É triste e belo o céu como um grande oratório
O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem

Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório!

trata de um poema romântico porque não há nenhuma exposição direta das emoções do poeta: o que podemos apreender de seus sentimentos vem do discurso indireto das imagens; não há transcendentalismo, não há paralelismo entre o estado físico e uma visão ideal ou celeste, “apenas o sol afogando-se em seu próprio sangue como uma projeção do afundamento do coração do poeta em seu próprio abismo” (BALAKIAN, 1985, p.35)

Também nesse poema Balakian (1985) identifica a estrutura musical: tema e variação, estrutura e desenvolvimento. A autora também observa que a tentativa de combinar essa estrutura a um jogo de sons musicais constituirá, posteriormente, uma das armadilhas do simbolismo. A música baudelariana não se restringe à sonoridade das palavras combinadas, mais que isso, é expressão da busca da totalidade.

Sabe-se o quanto Baudelaire elogiou a ópera de Wagner como “arte total”. O músico alemão iniciou o movimento moderno na música. Vale citar a análise de Jardel Dias Cavalcanti (2011) sobre o impacto de Wagner, em que o autor analisa como se dá a quebra do arco melódico, e conseqüentemente da noção temporal na música:

O que Wagner faz é levar o espectador para o universo dos sobressaltos, gerando incertezas, e estados de alma que são verdadeiras suspensões inconclusas, que são verdadeiras tensões acumuladas sem anúncio de que poderão se resolver no tempo futuro do andamento musical. E como Wagner traduziria isso em termos de forma musical? Primeiro, as linhas melódicas tomam caminhos inusitados e, pode-se dizer, incoerentes. Como consequência, o espectador tem a sensação do inconcluso e indefinível. Segundo, a ordenação racional da pulsação métrica perde sua força e aí acontece a revolução de Wagner, acordes dissonantes adiam, ou para ser mais exato, evitam resoluções previstas. (CAVALCANTI, 2011)

A quebra temporal, a dissonância, geram efeito de flutuação temporal, e de insatisfação permanente. Ao mesmo tempo, devido à alta qualidade musical e à amplitude temática, gera o êxtase arrebatado, o objetivo da música de Wagner: “ O êxtase pressupõe a destruição da noção de indivíduo para que seja possível a identificação com o ser primordial, com o abismo insondável.”(CAVALCANTI, 2011)

Recolhem do passado as ilusões que o fingem
O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem
Fulge a tua lembrança em mim qual ostensório.

(BAUDELAIRE, 2006)

Cavalcanti (2011) ainda comenta que “a idéia de uma arte total compreende também uma inteligência para modificar e dispor o corpo do espectador para uma situação específica de audição”. Para promover a máxima difusão dos sons e anular a distância entre o espectador e a música, e assim intensificar sua experiência, Wagner adotava alguns procedimentos como: o rebaixamento do fosso da orquestra para que a visão da mesma não distraísse o espectador e não revelasse a fonte produtora dos sons criando uma espécie de “abismo místico”; a diminuição da luz no palco, criando um clima de sombra, mais espiritual e onírico, para que o espectador se perdesse e se entregasse totalmente à arte. (CAVALCANTI, 2011)

A partir do exposto podemos perceber como os métodos wagnerianos influem de fato na concepção simbolista de arte, que procurará o desaparecimento do eu-elocutório e a criação de ambientes sombrios e espirituais, e exigirá a participação mais ativa do leitor ao propor uma arte mais sugestiva. A música de Wagner despertou em Baudelaire o desejo de sugerir com palavras a mesma dimensão múltipla de sua arte.

Além da questão musical, Baudelaire defendeu o mesmo tipo de resgate das lendas realizado por Wagner, dissociando-as de seu caráter histórico. O poeta pode recriar as lendas, misturá-las, tirá-las do tempo histórico para inseri-las no eterno.

O rompimento com a história também apresenta implicações na condição do poeta, já não mais visto como bardo da sociedade e da nação, mas aquele que vê além, que busca a condição humana atemporal e não-geográfica e que, por isso, é um exilado.

Baudelaire expressou em poemas famosos como “O albatroz”, a condição de poeta maldito, à qual ele foi relegado tanto pelas suas inovações poéticas e excentricidades pessoais, quanto pela própria falta de lugar para a poesia em uma sociedade pautada pelo utilitarismo.

Além de maldito, pesa sobre o poeta o modelo do decadente, o qual Baudelaire até chega a corresponder, pelo seu dandismo e pela sua relação com a morte. Baudelaire, porém, extrapola os limites pessoais transpondo seus interesses para um nível metafísico. De todo modo, a imagem recorrente do abismo, que é “a fronteira entre o visível e o invisível, o consciente e o não-consciente, a vida e a não-vida” (BALAKIAN, 1985, p. 44) revelam um forte aspecto do decadente e antecipam a empreitada simbolista em busca do desconhecido. Como Baudelaire proclama no último e célebre verso de *As Flores do Mal* (“Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?/ Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*”), a busca do novo é a única saída possível.

Arthur Rimbaud

Ninguém foi mais longe na proclamada busca do novo que Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891), o jovem poeta que revolucionou a linguagem poética. Considerando Baudelaire “um verdadeiro deus”, Rimbaud levou ao limite as questões e inovações trazidas pela poética baudelaيرية, como a defesa da imaginação como força criadora e o uso ampliado da analogia, através da qual ele concretiza a quebra da referencialidade.

Enquanto Baudelaire proclama o novo como o prenúncio do fim, Rimbaud vê o novo como anúncio do futuro (COMPAGNON, 2003). Ele acreditava na marcha do progresso e que os poetas deveriam estar à frente de seu tempo. “É preciso ser absolutamente moderno”, proclama em um dos últimos versos de *Uma estadia no Inferno*, dando início à chamada “tradição da ruptura” tratada por Paz (1993), pois o novo rimbaudiano implica em rompimento.

Em suas famosas cartas escritas em 1871 ao professor Izambard e ao amigo Paul Demeny, Rimbaud faz uma violenta negação do passado, criticando desde os poetas antigos até os românticos de sua geração: “Da Grécia ao movimento romântico, idade média, há literatos, versificadores. [...] tudo é prosa rimada, um jogo, degeneração e glória de inúmeras gerações de idiotas.” (RIMBAUD, 1871 *in* CHIAMPI, 1991)

O jovem rechaça a poesia antiga considerando os versos e líras como “brincadeiras” e “passatempos” e critica os românticos por acreditarem no eu, no poeta, no autor, que ele afirma nunca terem existido. Defende ao que parece um lirismo objetivo, que deve extrapolar os limites do eu-lírico e apreender a totalidade. Contudo, essa expansão do eu não é a mesma idealizada pelos românticos. Vale reproduzir a análise de Peyre (1983):

Segundo Rimbaud, o poeta não se funde inteiramente nas coisas a ponto de querer perder a sua personalidade e transformar-se nelas, de não ser mais do que uma parcela deste universo. O papel que lhe é designado consiste em traduzir as coisas que os outros creem inanimadas e expressar alguma grande força cósmica que teria sentido em si mais intimamente do que o comum dos mortais (p.26)

É a concepção do poeta como o visionário. Ainda que haja precedentes dessa concepção, é Rimbaud quem propõe uma autêntica revolução poética a partir dela. A vidência, para ele, se faz necessária para a ampliação do homem e do mundo, através

dela o poeta chegaria ao desconhecido que lhe cabe revelar à alma universal de seu tempo. Ele formula um método e um modo de vida para ser vidente. Como observa Peyre (1983), “O vidente em nada é passivo. Ele é um conquistador lúcido” (p.27).

Na “Carta do vidente”, escrita ao amigo Paul Demeny, Rimbaud defende que “o primeiro estudo do homem que quer ser poeta é do conhecimento próprio, inteiro”, depois o desregramento de todos os sentidos:

Digo que é preciso ser *visionário*, fazer-se *visionário*. O Poeta faz-se visionário por um longo, imenso e calculado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; busca a si mesmo, esgota nele próprio todos os venenos, para guardarlhes apenas as quintessências. Inefável tortura em que precisa de toda a fé, de toda a força sobrehumana, em que se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, e o supremo Sábio! Pois atinge o *desconhecido*! Uma vez que cultivou sua alma, já rica, mais que ninguém! Atinge o desconhecido, e quando, desnortado, acabasse por perder a inteligência de suas visões, ele as viu. Que se arrebeste em seu salto para as coisas inauditas e inumeráveis: outros horríveis trabalhadores virão; começarão pelos horizontes em que o outro sucumbiu! (RIMBAUD, 1871 *in* CHIAMPI, 1991)

Willer (2010) lembra que o desregramento dos sentidos rimbaudiano deve ser lido em sua amplitude, conforme leitura feita por Marcelin Pleyne⁵:

Não se trata apenas dos cinco sentidos da percepção, mas de todos os sentidos: a razão, o bom-senso cartesiano (em francês *sensido* e *sensio*, *sens*, são a mesma palavra), o “senso comum”, o “sentido moral” e o “sentido da liberdade”, até mesmo na acepção kantiana, transcendental. E, pode-se acrescentar, o sentido das palavras, a relação de significação no modo unívoco, substituído pela liberdade de significar. (WILLER, 2010)

Um desregramento total como esse é a premissa de uma espécie de ascese inversa, na qual através da corrupção e da desordem sensual o homem recuperaria sua energia primeva e sua condição de “filho do sol”.

Rimbaud compara o vidente a Prometeu (“o poeta é pois verdadeiramente ladrão de fogo”), salientando sempre o caráter marginal do poeta que, em vez de se tornar o guia das multidões, torna-se “o grande enfermo, o grande criminoso”. Daí sua simpatia por Baudelaire, que, no entanto, ainda acha muito dado à convivência com os artistas.

⁵ PLEYNET, M. “A liberdade livre”, em NOVAES, A. (org), Poetas que pensaram o mundo, São Paulo, Companhia das Letras, 2005 apud WILLER, 2010.

Aponta também em Baudelaire uma forma mesquinha, que não condiz com a condição de visionário. Sobre esse ponto, conclui que “as invenções do desconhecido reclamam formas novas” (RIMBAUD, 1871 *in* CHIAMPI, 1991). E, de fato, Rimbaud leva a cabo seu projeto de revolução formal, assumindo todos os riscos.

O poeta relata em “Alquimia do verbo” como seu método o levou às visões:

Inventava a cor das vogais![...] Regulava a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, me vangloriava de ter inventado um verbo poético acessível, um dia ou outro, a todos os sentidos. Era comigo traduzi-los. [...] Acostumei-me a alucinação simples: via com toda franqueza uma mesquita em lugar de uma fábrica, uma aula de tambores dada por anjos, carruagens nas rotas do céu, um salão no fundo de um lago; os monstros, os mistérios [...] (RIMBAUD, 2008)

No soneto “Vogais”, ao qual faz alusão no trecho transcrito, Rimbaud concede uma liberdade inédita às palavras, realizando um trabalho de criação simbólica que rompe com a referencialidade. Aqui apresentamos a versão de Ivo Barroso:

A negro, E branco, I vermelho, U verde, O azul: vogais,
Direi algum dia de vossos nascimentos ocultos
A, negro espartilho peludo das moscas, tumultos
rondando fedores cruéis demais,

Golfos de sombra; E, candura de vapor e de tenda,
Lanças de geleiras altivas, reis brancos, tremor de umbelas;
I, púrpura, sangue cuspidos, riso dos lábios belos
Na cólera ou na embriaguez oferenda;

U, ciclos, vibrações divinas do verde mar,
Paz dos pastos semeados de animais, paz das rugas
Que a alquimia imprime na fronte a estudar;

O, supremo clarim pleno de estranhos agudos,
Silêncios cruzados por anjos e mundos:
- Ô, o ômega, raio violeta de Seus Olhos!

(RIMBAUD, 2007)

O poema, que foi analisado sob diversos pontos de vista, da psicologia à alquimia, é emblemático das analogias absolutas da poética rimbaudiana. O que nos interessa observar neste trabalho é que nesse soneto Rimbaud apresenta “a exacerbação das correspondências baudelairianas”, como comenta Willer (2010). Mas em Rimbaud, as analogias promovem a quebra da referencialidade e convidam a uma nova relação com a linguagem, e conseqüentemente, com o mundo.

Segundo a tipologia dos símbolos apresentada por Gomes (2001), esse seria um poema exemplar do uso de símbolo que compõe novos signos, em vez de se desdobrar em significados ou em camadas sonoras. Trata-se, nesse caso, de um poema para o qual “importa mais a criação de um código novo, através de associações inusitadas, para realizar a aproximação entre mundos que o racionalismo separou” (p.92)

De fato, o jovem Rimbaud busca empreender a aventura de reinventar a linguagem para mudar a vida. Para isso, pretende escrever de um adâmico ponto cultural, como se nada houvesse sido dito antes, como se começasse do zero. Por isso considera-se um bárbaro, um selvagem.

A poesia de Rimbaud está de fato intimamente ligada à vida. E suas visões não são apenas fruto do delírio, mas do método, do conhecimento ligado às experiências, as quais ele quis ampliar para além das conhecidas formas instituídas. Ele queria “possuir a verdade numa alma e num corpo”, tal como escreve no último verso de *Uma estadia no inferno*. E Rimbaud foi tão longe em sua aventura que até hoje, passados mais de cem anos de sua morte, é bastante incompreendido, tanto em termos poéticos quanto biográficos. Conforme ressalta Todó (1987), sua poesia está tão ligada à vida que para compreendê-la é necessária, mais que contemplação, uma adesão ideológica ou moral.

Em ensaio que apresenta as impossibilidades interpretativas diante do mistério Rimbaud, Maurice Blanchot (1997) lembra o que o poeta exige da poesia:

não produzir belas obras, nem responder a um ideal estético, mas ajudar o homem a ir a algum lugar, a ser mais do que ele próprio, a ver mais do que pode ver, a conhecer o que não pode conhecer – em suma, fazer da literatura uma experiência que interesse ao conjunto da vida e ao conjunto do ser. (BLANCHOT, 1997, p.152)

Rimbaud inaugura desse modo, uma linhagem da poesia voltada à ação, movida pela crença no poder transformador da poesia, a qual desembocará nos movimentos de vanguarda e, principalmente, no movimento surrealista, que o resgata - o que não o exclui da poética simbolista, da qual também é precursor. Na verdade, Rimbaud foi longe o suficiente para ser inapreensível, e sua poesia permite um amplo leque de definições e repercussões.

Também lembra Blanchot (1997) que é na ambiguidade que está a força da experiência de Rimbaud. O súbito silêncio após as visões de sua poesia, o qual ele manteve por vinte anos, até a sua morte, pode ser interpretado tanto como renúncia

diante da impossibilidade antevista, como a afirmação radical de toda a sua força, sendo o silêncio, nesse caso, a única resposta à altura da poesia.

Se sua poesia solar, sua vontade de vida o afastam da atitude evasiva dos simbolistas, a revolta que o move contra a vida burguesa e tudo que a representa é a mesma que levará o simbolismo à série de rupturas que será exposta adiante.

Em sua apresentação da literatura simbolista, Henry Peyre (1983) dedica um capítulo a Rimbaud, fazendo, porém, as ressalvas necessárias sobre algumas das características que o distinguem do movimento, como a falta de preciosismo, o uso de cores violentas em vez dos matizes indefinidos, a falta da musicalidade explícita e da participação na criação de uma poesia decorativa ou suavemente sonhadora. Anna Balakian (1987) ainda cita seu capítulo intitulado “Verlaine, Rimbaud não”, a centralidade do eu-lírico na poesia de Rimbaud como a característica que mais o afasta do simbolismo.

No entanto, o jovem poeta figura como precursor do movimento em todos os livros e estudos relacionados. Peyre (1983) ressalta alguns aspectos comuns ou inspiradores ao simbolismo tais como a revolta contra os predecessores e contra a sociedade, a tentativa de renovar a métrica, o desprezo pela poesia confessional que chamou de “poesia egoísta”. O crítico também nota que Rimbaud inspirou os simbolistas a verem nas correspondências não apenas a ligação entre dois mundos, mas a possibilidade de destruição do real e de criação de um mundo novo.

Peyre (1983) considera “Le bateau ivre” e “Mémoire” como exemplos de poemas que poderiam muito bem ser simbolistas. Sobre este último, o crítico considera a inigualável mestria técnica e a simbolista transposição de um sonho associado a lembranças de infância:

Jouet de cet œil d'eau morne, je n'y puis prendre,
ô canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une
ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune,
là ; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.

Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !
Les roses des roseaux dès longtemps dévorées !
Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée
au fond de cet œil d'eau sans bords, — à quelle boue ?

(RIMBAUD, 2012)

Já sobre o famoso “O barco embriagado” afirma que “bem poucas poesias simbolistas de 1885-1895 puderam rivalizar com o trágico testemunho de lassidão das três estrofes finais [de “Le Bateau ivre”]”, as quais aqui transcrevemos na tradução de Alberto Marsicano e Daniel Fresnot:

Mas, verdade, chorei muito! As auroras são magoantes.
Toda lua é atroz e todo sol, amargo:
O acre amor me inflou de torpezas embriagantes.
Ó que minha quilha estale! Ó que eu vá ao mar!

Se desejo uma água da Europa, é o charco
Negro e frio onde no crepúsculo perfumado
Cheio de tristeza um menino agachado
Como borboleta de maio solta o tênue barco.

Não posso mais, banhado por vossos langores, ô ondas,
Levar seus sulcos dos carregadores de algodões,
Nem atravessar o orgulho das bandeiras e das chamas,
Nem nadar sob os horríveis olhos dos pontões.

(RIMBAUD, 2012)

O poema “O barco embriagado” é comumente lido como uma metáfora que descreve o processo de liberação que leva o poeta a tornar-se vidente. O barco narra em primeira pessoa a descida de um rio e a entrada no mar sem rumo nem direção. À deriva, ele vive as tempestades e os delírios e assiste a espetáculos fantásticos, até cansar-se de tudo. Assim como “Mémoire”, esse poema também se conclui com a perspectiva da impossibilidade.

A infância é um tema recorrente em Rimbaud e relaciona-se à necessidade de resgatar o olhar puro e selvagem das crianças. Há ainda a vontade de resgatar a inocência, cuja perda Rimbaud atribui à religião e à hipocrisia da sociedade. Segundo Peyre (1983), “o poeta adolescente ambicionava, num movimento de revolta metafísica e moral, ultrapassar as noções de bem e de mal, casar o céu e o inferno. A sua poesia reivindica a inocência para o homem” (p.28).

Embora tenha sido, como disse Mallarmé, um observador das formas antigas, Rimbaud também incorporou formas poéticas populares, as canções e estribilhos infantis, assim como termos coloquiais. Esses são pontos que Todó (1987) também considera como precursores da poética simbolista.

Além disso, fala do tom impressionista e da recusa do reconhecimento como porta-voz da sociedade. Nesse último ponto, o estudioso observa ter sido Rimbaud o

mais simbolista de todos, pois ninguém foi tão displicente como ele em relação a sua produção: o que ele escrevia, à mão, entregava a algum amigo e jamais voltava a se ocupar disso. O jovem não se ocupou sequer da difusão de seus poemas quanto mais de sua publicação e *Uma estadia no inferno* foi o único livro que viu publicado, em 1873.

Cronologicamente, a inserção de Rimbaud entre os precursores do simbolismo é plenamente justificada, mas o poder de alcance de sua poesia estendeu-se aos mais variados poetas e escolas. Não nos esqueçamos que se trata, sobretudo, de um dos maiores precursores das poéticas da modernidade.

Stéphane Mallarmé

Inaugurando uma segunda linhagem poética a partir de Baudelaire, diametralmente oposta à de Rimbaud, Mallarmé (1842-1898) aponta para outro limite da poesia. Ele leva ao extremo a exigência baudelaيرية de despersonalização. Para Mallarmé, “a obra pura implica a desaparecimento elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de suas desigualdades mobilizadas” (*apud* WILLER, 2010).

Segundo Friedrich (1978) Mallarmé introduz o mais radical abandono da lírica baseada na vivência e na confissão, defendendo sempre que a poesia deveria ser uma elaboração precisa das palavras a fim de que se torne “uma voz que oculte tanto o poeta quanto o leitor”, sendo esse, para Friedrich, um princípio fundamental da lírica absoluta⁶.

Esse ocultamento faz parte de seu projeto de retirar da linguagem o que lhe seja extrínseco, numa procura da depuração da linguagem poética, procurando extrair apenas a essência. Ao contrário do impulso e do desejo rimbaudiano de ligar a poesia à vida, Mallarmé demonstrou recolhimento e desprezo por tudo aquilo que fosse exterior à linguagem e na busca de uma poesia pura, afastou-a o máximo possível do referencial. O poema “Herodiade” é emblemático dessa condição de distanciamento, pois simboliza a recusa da realidade e o refúgio em um mundo de pura Beleza.

⁶ Ainda que Mallarmé tivesse exposto esse objetivo, é difícil concordar que a lírica mallarmeana não seja destinada a um leitor, e que ele tenha quebrado o tripé autor-obra-leitor, excluindo as duas referências humanas, tal como afirma Friedrich (1978), seja porque Mallarmé tem leitores, é lido, relido, e traduzido, seja porque simplesmente não há obra sem autor, trata-se apenas de um efeito. Além disso, é conhecida sua afirmação acerca do prazer que deve ser dado ao leitor em decifrar aquilo que havia propositalmente de oculto nas palavras, constituindo-se essa a verdadeira “fruição do poema”. Isso prova que ele escrevia pensando no leitor, “que deve buscar a chave”, ainda que buscasse ocultá-lo. O próprio *Igitur* é dedicado “à Inteligência do leitor e ela própria encena as coisas” (MALLARMÉ, 1990)

Como lembra Balakian (1987), o poeta se sentia atraído pela imagem de Hamlet como o símbolo do não-participante, cuja sensibilidade e poder de sonhar se chocam com a mediocridade da existência. Em suas palavras:

Nas obras de Mallarmé, como no seu comportamento pessoal, a decadência é evidente no excessivo *ennui* de sua existência, traduzido em objetos e projetado sobre as personagens, em sua preocupação com o *gouffre* ou *azur* imponderável, na inutilidade do pensamento que desaparecerá com a morte, na impossibilidade de fugir da sensação de temporalidade, na aguda sensibilidade, na tendência a reduzir a vida à inação e ao sonho, no afastamento da corrente principal, no olhar enclausurado, no gesto hamletiano, na notação das flutuações dos caprichos humanos. Na verdade, Mallarmé deu o tom para esta “decadência” nos anos finais do século XIX (BALAKIAN, 1987, p. 68).

Decadente e simbolista, é como Balakian o define. Embora não tivesse tido jamais a pretensão de ser chefe de escola, Mallarmé é considerado tanto pelos simbolistas quanto pelos seus estudiosos como a grande referência do movimento, um simbolista por excelência. Peyre (1983) chega a afirmar que “se o termo ‘simbolista’ tem verdadeiramente um sentido histórico e filosófico, é sem dúvida alguma a Mallarmé que o título deve pertencer” (p.32). Balakian (1987) compreende que através do contato com o poeta, “os simbolistas se impregnaram da idéia de que a primeira missão do poeta, particularmente numa época materialista, é recapturar o sentido misterioso da existência”. (p.67)

Criar o enigma, para Mallarmé, é o objetivo da poesia. Retomando o núcleo da forma poética que são os enigmas oraculares, busca a poesia que havia antes de Homero, ou a poesia de Orfeu, dos iniciados. Em sua visão, a poesia é sagrada, e “tudo que permanece sagrado deve ser coberto de mistério” (*apud* BALAKIAN, 1987, p.67)

O simbolismo, para o poeta, significava o oposto da representação e deveria sempre trabalhar com a sugestão ao invés da designação: “o que é designado é finito, o que é sugerido é órfico, isto é, oracular, porque, como o oráculo, pode conter significados múltiplos”. (BALAKIAN, 1987, p.68)

Sua técnica simbolista é a de evocar um objeto para manifestar um estado de espírito ou liberar um estado de espírito a partir de um objeto. Balakian (1987) ainda observa que um estado de espírito é algo mais complexo e amplo que uma emoção (evocada pelos românticos). O objeto deveria ser sugerido em vez de nomeado para não ser confinado e para não tirar do leitor a possibilidade de expandir o símbolo.

Um exemplo dessa sugestão é o poema “Leque de Mlle Mallarmé”, aqui traduzido por Augusto de Campos, o qual, para Peyre (1983) está “entre as mais felizes criações do simbolismo”, cujo maior mérito seria o de fornecer ao leitor a “fruição do poema” (p.43):

Tendo como por linguagem
Só este abanar ao céu
Vai-se o verso ainda miragem
Do recanto onde nasceu

Asa baixa mensageira
Este leque, se conduz
Ao mesmo por quem à beira
De ti algum espelho luz

Límpido (no qual desliza
Perseguido em cada grão
Um fim de invisível cinza
Única sem solução),

Para sempre ele apareça
Em tua mão que não cessa.

(MALLARMÉ, 2002)

Sobre o poema e sua construção simbolista, transcrevemos a leitura de Willer (2010), que capta a relação do objeto com o inefável e exemplifica como a leitura de um poema sobre um objeto pode transcender o próprio objeto:

O poeta realista, parnasiano, procuraria fazer a melhor descrição desse leque. Simbolistas faziam outra coisa. Uma pista para a interpretação pode estar “no abanar ao céu” da primeira estrofe: não interessa o leque, mas seu movimento, a invisível cinza “que se dirige ao espelho” da ausência. Mallarmé quis captar não a forma e as qualidades do leque, porém seu movimento quando abanado; e, através dele, o impossível, por ser “invisível”: o instante, a unidade mínima durante a qual o leque abanado está em algum lugar para logo não estar; ou melhor para sempre não estar. O instante, contraposto à continuidade temporal, é a realidade. O tempo é abstrato, embora percebido como real; o instante é real, mas fugidio, por sempre deixar de estar; deixar de ser. (p.355)

Para Mallarmé, o poema jamais deveria emanar de uma idéia e sim de um objeto ou de uma visão, cujas palavras, agrupadas para se harmonizarem como as notas de uma composição musical, adquirem a plurissignificação. O poema, como a música, deve

quebrar as barreiras que existem entre as imagens, as quais impedem a compreensão das relações.

Pela sua convicção de que as palavras encerram forças mais poderosas do que as idéias, Mallarmé deseja que elas falem a partir delas mesmas, e não mediante relações gramaticais, irradiando de si próprias as possibilidades de sentido (FRIEDRICH, 1978). O poeta desenvolve assim uma linha de força que busca o conhecimento em direção ao metafísico, à essência das coisas. Os objetos são aniquilados pois são dissociados das palavras que os designam, elevadas às essências absolutas. Desse modo, Mallarmé transpõe os objetos ao invés de representá-los.

Na carta ao amigo Cazalis, escrita em 1864, o poeta revela: “invento uma língua que necessariamente deve fluir de uma poética muito nova, que eu poderia definir nestas duas palavras: *pintar não a coisa, mas o efeito que ela produz*. [...] todas as palavras devem apagar-se ante a sensação” (MALLARMÉ, 1864 *apud* STROPARO, s/d).

Outro de seus recursos estilísticos para devolver a originalidade às palavras é o da desintegração da frase em fragmentos. Ele usa a descontinuidade e a justaposição em vez de conjugar os elementos, o que, para Friedrich (1978) é sinal de uma descontinuidade interior, de um falar no limite do impossível.

E Mallarmé chegou mesmo ao limite com sua depuração das palavras. “Há um mês, encontro-me nas mais puras geleiras da Estética – após ter encontrado o Nada, encontrei o Belo”, declarou. Seus poemas retratam o vazio, a ausência, o silêncio. E, para ele, a poesia ideal seria mesmo “o poema calado, em branco”.

Notamos que sua busca da beleza apresentou grandes implicações estéticas, assim como para todos os grandes precursores da modernidade, que pagaram um preço alto por ela: o encontro com o fim, com o limite, com o inexprimível.

O abismo parece estar no caminho de todos eles. Como observa Balakian (1987), o abismo baudelairano torna-se em Mallarmé o Nada ou o Azul, o “Azur”, em sua intraduzível versão.

Toda a poesia de Mallarmé é de difícil tradução e requer atenção especial tanto aos aspectos sonoros quanto aos semânticos e sintáticos. Peyre (1983) observa que Mallarmé foi “um dos primeiros a ensinar que a leitura de um poema não poderia se deter na paráfrase, pois o sentido do poema está na indissociabilidade dos sons, dos ritmos, das palavras” (p.38)

Mallarmé procurou a musicalidade das palavras, de forma a arranjá-las tal como uma sinfonia. Ele se interessava sobretudo pela forma musical, não queria apenas imitar

os sons, como aliás fizeram muitos simbolistas, principalmente os da linhagem verlainiana que procuraram a música nas aliteraões, assonâncias e rimas. Ele pretendia alcançar a linguagem musical pela estrutura poética que inclui as variaões de um tema (em vez da progressão lógica), as pausas e os silêncios.

Evocava a música não por prazer ou emoão, mas para provocar a imaginaão. Ele buscava, com uma linguagem altamente sugestiva, alcançar o máximo de universalidade, pois desejava a volta a uma linguagem comum aos homens.

Não é à toa que resgata a figura de Orfeu para formular sua concepão de poesia. Orfeu, o primeiro poeta, era também músico. Balakian (1987) faz a costura da análise de sua poética com a evocaão de Orfeu, observando que nesse mito há a inter-relaão entre o poder da música e o das palavras nos enigmas oraculares que constituíam o núcleo da forma poética.

No seu projeto do Livro, o qual deveria conter a totalidade, incluso aí o Nada, aspirava fornecer “a explicaão órfica da Terra”. Para Mallarmé, tudo é palavra, ou nada, e “tudo no mundo existe para acabar em um livro” (MALLARMÉ *in* CHIAMPI, 1991). Essa declaraão é, para Peyre (1983), a fraqueza e ao mesmo tempo a grandeza original do simbolismo.

Se Mallarmé repudiou a religião e a figura de Deus, acabou por substituí-la pela fé na poesia: “Não há senão a Beleza – e ela só tem uma expressão perfeita, a Poesia. Todo o resto é mentira”, escreve a Cazalis em 1867. Tal como comenta Peyre (1983): “Mallarmé agarra-se à sua fé estética como o faria um homem em perigo de afogar-se a um tronco de árvore flutuante”(p.39).

Em artigo publicado em 1886, mesmo depois de ter se deparado com o vazio e com o nada, Mallarmé não perde sua crença na linguagem poética como a única saída: “A poesia é a expressão, pela linguagem humana que retoma seu ritmo essencial, do sentido misterioso dos aspectos da existência, ela dá assim autenticidade à nossa vida na terra e constitui a única tarefa espiritual” (MALLARMÉ, 1886 *in* CHIAMPI, 1991).

Vemos que Mallarmé apresenta a modernidade poética em seu mais alto grau de idealidade, ao defender que a poesia seria o único lugar em que o absoluto e a linguagem podem se encontrar.

Paul Verlaine

Menos pretensioso que os três grandes poetas apresentados, Paul Verlaine (1844-1896) não expressou grande idealidade com sua poesia, não procurava o absoluto ou o arrebatamento da linguagem, não procurava decifrar mistérios, nem via sua obra como fruto de uma excepcional vidência.

Ainda assim, ele foi igualmente marcante para o movimento simbolista e para a literatura francesa, sendo um dos poetas mais lidos nos bancos escolares, tal como observa Peyre (1983). Até mesmo um leitor exigente como Valéry, que tinha nada menos que Mallarmé como referência central, declarou sua grande admiração por Verlaine.

Seu grande mérito está justamente na aparente simplicidade de sua poesia que nos leva a crer na naturalidade da relação entre o som e as palavras. Seus versos são como frases musicais, e estão em relação harmônica uns com os outros, seguindo uma linha melodiosa, que não se quebra nem com o uso freqüente dos *enjambements*. Esses, na verdade, reforçam a musicalidade, pois demonstram a impossibilidade de limitar sintagmaticamente o verso em favor da melodia.

Além do *enjambement*, Verlaine adota com originalidade o verso ímpar, produzindo o efeito de suspensão, de inconclusão, característico da modernidade poética. Segundo GOMES (2001), “o verso ímpar é escolhido porque instaura uma dissonância, um desequilíbrio, daí advindo a sua imponderabilidade, a sua vaguidéz, que o aproxima da música” (p.109).

Mas a aproximação com a linguagem musical ocorre sobretudo pela maestria com que o poeta utiliza os recursos sonoros como aliterações, assonâncias, ecos, rimas, alternâncias entre vogais abertas e fechadas, procurando fonemas que imitam os sons. A relação de sua poesia com a música se revela no nível da sonoridade, e não das associações mentais como em Baudelaire, ou na estrutura, como em Mallarmé.

Em seu “Art Poétique”⁷, Verlaine proclama a música como sua prioridade e, embora não tenha tido a intenção de se tornar programático, advertindo inclusive que

⁷ De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.
Il faut aussi que tu n'aïlles point

Choisir tes mots sans quelque méprise :

não deveria ser tomado ao pé da letra (PEYRE, 1983), impressionou os simbolistas a ponto de tomarem esse e “Langueur” como os estandartes do movimento, que almejava a mesma expressão indireta e altamente musical dos seus estados de alma vagos e indecisos.

Ainda há que se observar que, apesar de seu evidente decadentismo, Verlaine inovadoramente resgata a veia da poesia popular e da canção, e traz, por essa via, o humor e a alegria para a poesia, ainda que seja uma alegria fingida, porque Verlaine está sempre no reino da indecisão e, conseqüentemente, da angústia (PEYRE, 1983).

A angústia, entretanto, é disfarçada, assim como todos os sentimentos. Apesar da tendência ao trágico, ele sempre demonstrou pudor diante dos excessos dramáticos e procurou não expor diretamente seus conflitos pessoais.

A expressão indireta já indica o propósito simbolista de distanciamento frente à experiência e do abrandamento do confessionalismo. Os estados da alma são expostos pelas paisagens, sem a utilização da linguagem discursiva, sem o desenvolvimento lógico de um tema. Em Verlaine também as sensações são evocadas, sugeridas.

As imagens são fugidias como nas pinturas impressionistas, e com freqüência trazem paisagens “delicadamente pintadas” como analisa Peyre (1983) citando o exemplo de “L’Angélus du matin”: “Fauve avec des tons d’écarlate,/ Une aurore de fin d’été/ Tempêteusement éclate/ Al’horizon ensanglanté” (p.49).

Sua poesia também é associada com freqüência à pintura de Watteau, pelo tom suave e delicado, ao mesmo tempo terno e irônico, ingênuo e libertino, com motivos aristocratas e míticos convivendo juntos em jardins de outono (TODÓ, 1987). Com bem define Peyre (1983), “Verlaine, o poeta músico, é também poeta pintor” (p. 47).

Rien de plus cher que la chanson grise
Où l’Indécis au Précis se joint.

(...)

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu’on sent qui fuit d’une âme en allée
Vers d’autres cieux à d’autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym ...
Et tout le reste est littérature.

(VERLAINE, 1874 *apud* TODÓ, 1987)

Mas é sobretudo pela musicalidade que Verlaine se destaca dentre as referências simbolistas, inspirando com sua essência musical ambas as linhagens simbolistas citadas por Wilson (1987). Entretanto, apesar das raras qualidades de *versejador*, Verlaine não apresenta os questionamentos e rupturas radicais das poéticas de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Por esse fato e, principalmente, por ser menos relacionável com a poesia de Jorge de Lima, optamos por nos deter um pouco menos em sua obra e nas leituras que fizeram dela, sem negar, no entanto, que a obra de Verlaine forma um conjunto de inestimável valor, tanto pela quantidade, já que o poeta escreveu mais que cada um dos três, quanto pela qualidade com que soube manejar, sempre com beleza, o verso francês.

Tristan Corbière e Jules Laforgue

Há ainda outros dois precursores simbolistas que devemos citar, ainda que brevemente, por terem inaugurado a linhagem coloquial-irônica que também examinamos em nosso trabalho. O que os caracteriza como simbolistas seria, principalmente, a visão melancólica e a atitude de recusa dos valores burgueses, a liberação do verso, o caráter dissonante de sua poesia, assim como a analogia entre a poesia e a música. Para Campos (1978), ambas as linhas simbolistas seriam verso e reverso da mesma batalha, ambas combatiam o sentimentalismo romântico.

Embora menos comentados criticamente que aqueles grandes poetas já examinados por nós, Tristan Corbière (1845-1875) e Jules Laforgue (1860-1887) ousaram construir uma poética inovadora que influenciou amplamente algumas gerações de poetas, de várias nacionalidades, constituindo uma linhagem moderna relativamente paralela à daquela apontada por Friedrich (1978), que tende à hermetização. A ousadia estaria justamente na “dessacralização” da linguagem poética e na falta de seriedade com que trataram os temas que foram caros aos românticos e simbolistas.

Tristan Corbière, por exemplo, ao demonstrar em sua poesia uma busca incessante da identidade, o faz derrisoriamente, algumas vezes através de comparações com sapos e cachorros, em detrimento de si mesmo, como observa Hamburger (2007), em uma atitude que dessacraliza a própria imagem do Poeta, enaltecida pelos românticos. Nas palavras de Siscar (1996):

“a ironia é cruel, sobretudo contra os exageros idealizantes do Romantismo, e particularmente contra Lamartine e Victor Hugo, contra a estetização da vida, lamuriosa no primeiro, “épica” no segundo” (p.19)

Em *A verdade da poesia*, Hamburger (2007) analisa como a modernidade de Corbière ocorre na linguagem:

“Corbière foi verdadeiramente moderno, apesar disso, não só por causa do dilema que era seu tema constante, mas no tom e no léxico de seus versos. Seu coloquialismo, por exemplo, foi uma ruptura eficaz com as convenções poéticas que conservaram uma forte influência sobre Baudelaire; e as potencialidades de seu léxico coloquial seriam apreciadas fora da França” (p.69)

Ao expor a importância de Corbière para a modernidade poética, Siscar (1996) destaca o interesse que sua poesia despertou em poetas como Pound e Eliot, e afirma que as marcas de sua influência na poesia de língua inglesa vão “além do mero interesse estilístico, rítmico ou vocabular, e se concentram na forma pela qual a poesia retoma o problema da finitude, na modalidade de sua relação com o tempo e a linguagem” (p.22)

Já entre os franceses, foi incluído primeiramente por Verlaine no rol dos “poetas malditos”. Pelo tom decadente e niilista, pela subversão dos ideais românticos e por trazer em sua poesia a temática da impotência e do exílio, Corbière foi considerado herdeiro de Baudelaire e passou a ser associado à poética simbolista, ainda que em sua vertente menos conhecida.

Vale notar que em seu caso, há certa ambivalência na recusa da realidade, pois ao mesmo tempo em que o poeta a realiza através da ironia, promove sua afirmação pela mesma via. A mesma ambivalência é detectada em relação à tradição literária.

A tradição aparece em Corbière através da paródia, a qual, segundo Siscar (1996) é um modo de desaprovação, mas também de reciprocidade com a tradição, que é sempre referenciada. Essa relação ambivalente é o que o diferencia de Laforgue, pois, embora ambos os poetas façam a negação da tradição pela via da ironia e da paródia, no caso de Laforgue, essa negação é mais extremada, ele pretende a originalidade.

De fato, Laforgue foi uma das vozes mais originais de seu tempo. Essa característica o coloca dentre os grandes precursores das poéticas da modernidade. Em sua breve vida, foi leitor e escritor voraz: escreveu um pouco de prosa, drama e, principalmente, poesia, deixando um legado significativo, sobretudo em termos qualitativos. Circulava nos meios artísticos europeus, era amigo de grandes pintores e

escritores e prestou serviços de leitura e tradução, expressando vasta cultura em toda sua obra, a qual faz alusão aos mitos antigos e obras clássicas da literatura universal e até às canções populares e infantis.

Sua poesia, publicada em *As Lamentações* (1885) e *A imitação de Nossa Senhora da Lua* (1886)⁸, traz uma série de novidades como o uso sistemático de versos livres, muitas vezes brancos, estrofes irregulares, quebras sintáticas, neologismos, balbuciantes e gírias. Seu coloquialismo era utilizado para falar de temas profundos, e era essa também uma novidade. Sua espontaneidade levou os surrealistas a elegerem-no como um precedente da escrita automática.

Em termos de figura de linguagem, a poesia de Laforgue é muito marcada pela ironia, através da qual dissimula a angústia de fundo que permeia toda sua obra. Leitor de Schopenhauer, Hegel e Hartmann, apresentava uma visão pessimista e niilista, em diálogo com as reflexões filosóficas da época e com o espírito decadente. Laforgue, todavia, foi além do decadentismo, pois sua expressividade irônica continha a crítica implícita ao movimento que ele também desejava ultrapassar.

O que faz com que críticos e estudiosos como Balakian (1985), Oliveira (2011), Todó (1987), Weber (1988) e Wilson (1987) o tratem como simbolista, além de sua temática decadente e seu diálogo contemporâneo com o espírito do fim-de-século, é o tratamento sofisticado dos símbolos e mitos caros ao simbolismo como os mitos gregos, a lua, a noite, Salomé, Hamlet, entre outros. Laforgue revisita os mitos, ressignificando-os.

Até mesmo Hamburguer (2007) que discorda da inserção de Laforgue entre os simbolistas, por entendê-los como herméticos e obscuros, nos dá argumentos para contextualizar Laforgue em relação a esse movimento. Quando, por exemplo, analisa como a ironia de Eliot é peculiar, faz a seguinte observação: “[...] muito diferente das ironias sobre si mesmos de Corbière e Laforgue – que surgiram do dualismo baudelaireano do *spleen et ideal* – e pelas convenções do verso sem sentido” (p.180), ou seja, a ironia desse poeta provém daquilo mesmo que originou e marcou o simbolismo.

Poderíamos ainda discorrer muito mais sobre nossas leituras, não fossem as limitações espaço-temporais que envolvem atualmente um trabalho de mestrado. Neste

⁸ Além das obras publicadas postumamente como *Stéphane Vassiliew* (1881, publicado em 1943), *Moralités légendaires* (1887), *Des Fleurs de bonne volonté* (1890), *Derniers vers* (1890), *Berlin, la cour et la ville* (1922)

tópico, procuramos apenas mapear as poéticas que irromperam no simbolismo e como, em um panorama geral, elas dizem respeito ao que apresentaremos adiante.

Sabemos que o movimento simbolista esquematizou, de modo programático, as poéticas aqui apresentadas, as quais evidentemente não foram superadas em originalidade e alcance pelos próprios simbolistas. O exame da poética dos grandes precursores da modernidade em nosso trabalho fez-se fundamental para a compreensão da leitura que vamos apresentar. Diante da grandeza de tais poéticas e de todas as possibilidades de leitura que elas propõem, optamos por nos restringir àquilo que nos interessa para o presente trabalho, nos detendo ainda um pouco mais nas poéticas daqueles que inauguraram a linhagem visionária e experimental da poesia (que difere, por sua radicalidade, da linhagem verlainiana, essencialmente musical, ou ainda do coloquialismo burlesco), na qual se insere Jorge de Lima.

2.2 O movimento simbolista

A proposta deste trabalho já pressupõe uma leitura aberta e ampla do que seja o movimento simbolista, para além da escola literária que movimentou Paris no período de 1885 a 1895, sendo nesse caso o Simbolismo com “S” maiúsculo, como define Anna Balakian (2007). A maioria dos estudiosos e críticos do simbolismo o aborda dentro de um período muito mais vasto, abrangendo poetas que não foram simbolistas dentro dos critérios cronológicos e nem o foram por escolha própria, tais como Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, frequentemente considerados como os grandes expoentes do movimento.

Os critérios utilizados para compreender o movimento são vários e, como defende Balakian (2007), ambíguos. O próprio termo “simbolismo” é amplo. Os símbolos sempre existiram na linguagem poética e literária e não são recursos exclusivos dos simbolistas, a não ser pelo modo peculiar de utilização. No caso simbolista, em que se valoriza a sugestão e a indeterminação dos sentidos, as palavras são afastadas do convencional, adquirem outros significados, e os símbolos já não são óbvios, são polissêmicos. Para Todó (1987), isso é o que justamente qualifica os poetas desse movimento como “simbolistas”. O autor cita a usual oposição entre símbolo e signo, em que o primeiro é considerado polissêmico e o segundo, unívoco, para justificar que a linhagem de poetas que estamos tratando são de fato simbolistas por estarem muito mais próximos dos símbolos do que dos signos.

Willer (2010) lembra que o fundamento do simbolismo é a autonomia do signo verbal. As palavras são dissociadas dos referentes externos, num movimento de afastamento do realismo. Sobre a relação entre a linguagem simbolista com os signos, o autor observa o seguinte:

Se o romantismo tinha como fundamento a ruptura entre indivíduo e sociedade, e entre a criação literária e o modelo clássico, o simbolismo foi adiante. Promoveu a ruptura da relação de significação. Fundamentou sua estética no solapamento da epistemologia segundo a qual haveria uma relação definida entre signos e seus referentes (WILLER, 2010, p. 295).

Concepção parecida apresenta Hamburguer (2007) quando fala da “liberdade da poesia simbolista”, que, para ele, significa “a liberdade que um poema tem de

estabelecer suas próprias relações e referências, uma linguagem de signos que não pode ser decifrada em termos que não os seus próprios” (p.102).

Para Cecil Bowra, são simbolistas todos os poetas que “tentaram manifestar uma experiência supernatural na linguagem das coisas visíveis e assim quase toda palavra é um símbolo e é usada não em seu sentido comum, mas em associação com aquilo que ela evoca de uma realidade situada além dos sentidos ” (BOWRA, 1943 *apud* BALAKIAN, 2007).

Pelo caráter universal que o simbolismo adquiriu, Marcel Raymond (1997) defende que “a forma de pensamento e de expressão simbolistas não pertencem propriamente a uma época determinada da história” (p.41), ela faz parte da tendência que resiste à existência social moderna e à concepção positivista do universo. Segundo o autor,

O sentido da vida profunda do espírito, uma certa intuição do mistério e do que há além dos fenômenos, uma vontade nova – pelo menos na França – de apreender a poesia em sua essência e de libertá-la, para isso, do didatismo e da emoção sentimental, eis o que se constata o mais das vezes no ponto de partida da atividade dos poetas da geração de 1885. (RAYMOND, 1997, p. 41)

Esse movimento de resistência origina-se com as crises da modernidade, que se refletem diretamente na condição dos poetas. No capítulo intitulado “A tradição do impasse e/ou o impasse da tradição”, Salette de A.Cara (1983) cita alguns aspectos determinantes desse movimento:

Aos olhos de hoje, o Simbolismo aparece em grande parte como o começo do movimento de construção de linguagem não representativa que se exacerba em nosso tempo. Tal movimento pode ser visto como fruto da crise mais ampla em que mergulha o homem no século XIX: crise filosófica com a “morte de Deus”; crise de identidade do próprio homem, que se sabe também o Outro, o não apreensível pela consciência; crise da individualidade do artista na sociedade de consumo (p.11).

As crises filosóficas, anunciadas por pensadores como Schopenhauer, Nietzsche e Hartmann vieram desestabilizar a ordem positivista, por colocarem o homem diante do nada e do desconhecido. Em *O mundo como vontade e representação* (1819 *apud* GOMES 2001), Schopenhauer despreza o conhecimento objetivo e concebe a realidade como “representação” inatingível; sua teoria levaria a um pessimismo resignado. Já Hartmann, em *Filosofia do Inconsciente* (1869 *apud* GOMES 2001), intensifica o

sentimento de impotência ao entender o inconsciente como uma força oculta, misteriosa e absolutamente inacessível ao saber do homem. Essas novas teorias revelavam aos poucos a fragilidade dos métodos científicos para a produção de conhecimento.

Em um movimento de oposição à visão científica e positivista da realidade, os simbolistas propuseram ir além do empiricamente verificável, resgatando o invisível, o mistério, o sonho, a visão mística na linguagem poética.

Para Valéry (2007), o que unia os chamados simbolistas era, antes de tudo, a ética, a atitude de negação e de recusa que operou uma espécie de revolução na ordem dos valores literários, que começa com a crise do romantismo.

Ainda que o romantismo tenha sido a “primeira rebelião” na definição de Paz (1993), por ter promovido a ruptura com a sociedade, muitos de seus poetas foram os porta-vozes da nação e dos anseios pessoais dos leitores, num movimento que inclusive degradou-se num exacerbado sentimentalismo. No entanto, a intensificação da revolução industrial, a valorização do cientificismo e do positivismo e o fortalecimento da burguesia e de sua mentalidade utilitarista deslocaram os poetas de seu papel e gradativamente os poetas foram perdendo lugar na sociedade.

Por outro lado, acontecimentos políticos e sociais levaram os próprios artistas a abdicar do reconhecimento do público, numa atitude de desprezo. Todó (1987) cita os massacres de operários ocorridos em meados do século XIX na França como desencadeadores centrais das reações dos artistas à sociedade. Os artistas mais conscientes passaram a denunciar ou desdenhar a burguesia em suas obras, ora retratando sua mediocridade, como o fez Flaubert, ora atentando contra seu moralismo hipócrita, tal como Baudelaire.

Além disso, a própria linguagem passou a ser questionada como portadora de ideologias, preconceitos e banalizações. Era preciso então retirar a linguagem desse ranço e procurar uma linguagem essencial, verdadeiramente poética, que não estivesse contaminada como a linguagem usual. Aliada a essa questão, que culminará na ideia de que é preciso purificar a poesia, há a defesa da autonomia da arte, proclamada inicialmente pelo poeta romântico Théophile Gautier, o qual teve Baudelaire como um aliado contra a submissão à mensagem. Em reação ao movimento saint-simonista e ao puritanismo burguês que pretendiam que a arte fosse moralista e didática, os defensores da autonomia da arte não a queriam mais vinculada a nenhum tipo de sistema exterior a ela mesma: a arte não deveria nem ensinar, nem representar, nem justificar teorias.

Essa série de recusas foi levada a cabo pelos simbolistas. A negação à mercantilização da poesia e ao utilitarismo os levaram a um isolamento voluntário. Esses poetas já não trabalhavam para uma linguagem comunicativa, e passaram a exigir dos leitores “uma colaboração ativa dos espíritos”, numa sociedade despreparada ou desinteressada para tanto. Isso, para Valéry (2007), foi o que operou a revolução na ordem dos valores literários. Tal como o poeta analisa, “longe de escrever para satisfazer um desejo ou uma necessidade preexistentes, escrevem com a esperança de criar esse desejo e essa necessidade” (VALÉRY, 2007, p. 66).

Vale notar que por causa dessa atitude de recusa e pelo desenvolvimento de uma linguagem pura menos preocupada com o referencial, ou com o público, o simbolista às vezes é estereotipado equivocadamente como um entediado aristocrático, cujo gosto excêntrico e refinado o distancia dos círculos comuns; esse, na verdade, é o *decadente*, cujo apego ao eu e aos refinamentos e cuja postura recolhida, de devaneio e cultivo das emoções extraídas do mundo exterior, levam ao hedonismo e ao epicurismo, tal como discrimina Gomes (2001). Embora haja traços decadentes em Baudelaire e em Verlaine, não os há em Mallarmé, como observa o estudioso, sendo o simbolista, sobretudo, aquele que procura uma poesia mais impessoal possível, apoiada no símbolo e nos recursos expressivos da música.

Em relação ao contexto literário, Wilson (1987) e Bowra (1973) vêem o simbolismo como reação ao naturalismo e ao realismo em vigor no fim século XIX, os quais representariam a visão de mundo cientificista e positivista, e estariam, portanto, de acordo com a ordem fundada pela revolução industrial. No ponto de vista de Wilson, o simbolismo seria então uma contraparte do romantismo, uma segunda maré de um movimento que busca se opor à baliza clássico-científica. A ligação entre os movimentos é bastante evidente, ainda mais no caso do romantismo inglês e alemão.

Ana Balakian (1987), por outro lado, ao buscar estabelecer parâmetros mais precisos para definir o simbolismo, procura destacar as especificidades do movimento francês em relação ao romantismo.

Das diferenças, podemos começar pelo caráter cosmopolita do simbolismo. O romantismo foi um movimento internacional, mas adaptado a cada caráter nacional e cor local de cada poeta, muitas vezes estando de acordo com um projeto nacionalista. A partir de Baudelaire, a condição humana entra em foco e esse legado levará os simbolistas a uma expressão desnacionalizada. Nas palavras de Balakian (1985):

O simbolismo foi um movimento parisiense, cosmopolita [...]. Com o simbolismo, a arte deixou de ser nacional e assumiu as premissas da cultura ocidental. Sua preocupação maior era o problema não-temporal, não-sectário, não-geográfico e não-racional da condição humana: o confronto entre a mortalidade humana com o poder de sobrevivência, através da preservação das sensibilidades humanas nas formas artísticas. (p.15)

A estudiosa ainda observa que os movimentos se diferem também na noção das correspondências. Os românticos estavam mais próximos da visão idealista e religiosa de Swendenborg que, a partir do século XVIII, popularizou algumas noções místicas paralelas e sintetizou algumas filosofias ocultistas que apresentavam uma visão dualista, as quais compreendiam o mundo físico como correspondente ao mundo espiritual. Só que na visão romântica, o mundo espiritual era o mundo a ser alcançado, e o pensamento, o abstrato eram valorizados em detrimento do mundo físico das sensações.

Os românticos aspiram ao infinito e ao absoluto através da transcendência. O ideal romântico acaba por tornar intransponível o acesso entre os dois mundos. E os poetas capazes de ver o outro lado, tornam-se exilados, pela loucura ou pela morte.

No entanto, para Blake, assim como para alguns românticos alemães, as barreiras entre visão interior e exterior são mais maleáveis (Balakian, 1985). O simbolismo está mais próximo dessa visão menos dicotômica. Para os simbolistas, a dualidade existe, mas é atenuada pela crença de que, através dos símbolos, o mundo visível e invisível são conciliáveis.

Eles também desejam encontrar o absoluto, mas esse é alcançado tanto na transcendência quanto na imanência. Ana Balakian (1985) observa que a partir de Baudelaire, a relação entre todas as coisas não é ascensional, e sim terrena. A partir de sua poética, essa rota ascensional passa a ser desmistificada.

A noção simbolista de correspondência é exemplificada por uma frase do poeta Amiel: “uma paisagem é um estado de alma”, a qual é trazida por Gomes (2001) como a síntese dessa noção, que traz implicações na questão da subjetividade do poeta:

Isto não quer dizer, como se acredita, que uma paisagem muda de aspecto com o estado de alma, hoje melancólico e amanhã sorridente, conforme estejamos tristes ou alegres. Não haveria nada de mais banal e, sobretudo, menos hegeliano. Mas isto quer dizer ao contrário, que independentemente do gênero ou da espécie de emoção que é desperta em nós, que independentemente de nós e do que podemos trazer de nós próprios, uma paisagem é em si a “tristeza”, ou o “contentamento”, a “alegria”, o “sofrimento”, a “cólera” ou o “apaziguamento”. Ou em outros termos, ainda mais gerais, isto quer

dizer que entre a natureza e nós há “correspondências”, afinidades latentes, identidades misteriosas. (GOMES, 2001, p. 80)

Os sentimentos são sugeridos pelas imagens, que se apresentam objetivas e subjetivas ao mesmo tempo. Mas a subjetividade não é expressa diretamente. No simbolismo prevalece o discurso indireto, ao contrário do discurso direto dos românticos. O discurso indireto e os múltiplos significados das palavras e das imagens dão o efeito de mistério aos poemas. Assim, o poeta simbolista já não é o bardo, o historiador, mas o visionário que busca decifrar, se não criar, os enigmas da vida. Nas palavras de Balakian (1985),

Se a comunicação é a universalização do particular, seja na vida pessoal do poeta seja na vida histórica da nação, decifrar é então o poder de dar realidade pessoal aos problemas universais e seus mistérios. (p.41)

G. Vanor (*apud* GOMES, 2001) cita dois métodos utilizados pelos poetas simbolistas para chegar ao princípio misterioso das coisas: no primeiro, o poeta parte da aparência das coisas sensíveis e das causas para chegar às essências e às coisas espirituais e aos efeitos (o que parece ser uma adesão ao procedimento mallarmeano); no segundo, o poeta intui a essência e o mistério e envolve-os numa “significação figurativa”, encontrando a imagem para expressá-los, sem revelá-los. Ainda segundo Vanor, a poesia simbolista procura “apresentar uma coisa por suas qualidades exteriores, revestir a ideia de uma significação figurativa e exprimir verdades por imagens e analogias” (VANOR, 1889 *apud* GOMES, 2001, p.62)

A intuição da analogia ou da correspondência universal constitui-se como o próprio fundamento da linguagem. Segundo Paz (1974), trata-se de uma crença que “é anterior ao cristianismo, atravessa a Idade Média e, através dos neoplatônicos, iluministas e ocultistas chega até o século XX” (p.83), tornando-se a verdadeira religião da poesia moderna.

Diferentemente da metáfora, que relaciona elementos pelo princípio de semelhança, a analogia relaciona elementos distantes. Tal como define Paz (1974), “a analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha como unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade” (p.107)

Os simbolistas, em seu movimento de oposição ao sistema científico, lógico e racional, adotam a analogia como princípio essencial da poesia. Esse princípio também faz parte da crença, divulgada por Baudelaire, de que o mundo abstrato poderia encontrar correspondências no mundo concreto, e que caberia ao poeta, tradutor do mundo, encontrá-las.

A analogia é, no fundo, o princípio que atribui à linguagem poética o caráter cosmogônico e visionário. O princípio da analogia leva o poeta a estruturar verdadeiras constelações de imagens, assim como a própria configuração do universo. Mas ela não foi adotada somente pelos poetas da linhagem órfica, a analogia tornou-se a própria linguagem poética na modernidade.

Paz (1974) observa que o ritmo da poesia está ligado à analogia:

A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não é só uma sintaxe cósmica: também é uma prosódia. Se o universo é um texto tecido de signos, a rotação desses signos está regida pelo ritmo. O mundo é um poema; por sua vez, o poema é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogias não são senão nomes do ritmo universal. (PAZ, 1974, p. 95, tradução da autora)

A *analogia* é, no entanto, irmã gêmea e antagônica da *ironia*, o outro lado da consciência do poeta. Se a analogia expressa a consciência da unidade, a ironia é a consciência da cisão, da unidade perdida. A ironia, segundo Paz (1990) “é a dissonância que rompe o concerto das correspondências” (p. 38), é a consciência histórica, temporal. Esses dois princípios são analisados como constituintes da poesia moderna por Paz (1990) e são os mesmos desenvolvidos nas duas linhagens da poesia simbolista observadas por Wilson (1987), como já comentamos na introdução deste trabalho.

A dissonância, todavia, não é um problema para os simbolistas, cuja consciência já demasiadamente moderna não permitiria uma visão puramente harmônica. Eles procuraram mesmo o efeito dissonante, fruto de uma aguda consciência temporal, e também fruto da busca de uma totalidade que insere o grotesco, a irregularidade, a desarmonia entre os elementos. O efeito dissonante então passa a ser trabalhado ora por meio de saltos bruscos nas composições poéticas, que nem sempre deixam claros os nexos explicativos, ora por meio de aproximações inusitadas de sensações ou mesmo de objetos do mundo sensorial.

Outro aspecto importante sobre o trabalho simbolista com as imagens é a utilização dos símbolos. Símbolo é uma palavra de etimologia grega que significa “unir numa só fusão o sinal e a coisa significada” (PEYRE, 1983) De sua raiz etimológica podemos inferir que o símbolo seria a contraparte ao sistema de pensamento dualista, ou como diz Gomes (2001), sua utilização remete à “busca de recriar pelo verbo a felicidade perdida” (p.14).

A despeito de alguns teóricos o confundirem com o signo, devemos notar que a distinção entre símbolo e signo está tanto na motivação, sendo o símbolo motivado e o signo não motivado, quanto na diferença entre conotação e denotação. Contudo, devemos ainda ressaltar que no simbolismo, o tratamento do símbolo apresenta suas especificidades, como já dissemos. Segundo Wilson (1987),

os símbolos do simbolismo tem de ser definidos de maneira algo diversa do sentido dos símbolos comuns – o sentido de que a Cruz é o símbolo da Cristandade ou as Estrelas e as Listras o símbolo dos Estados Unidos. Esse simbolismo difere inclusive de um simbolismo como o de Dante. Pois o tipo mais familiar de simbolismo é convencional e fixo; o simbolismo da Divina Comedia é convencional, lógico, preciso. Mas os símbolos da escola simbolista são, via de regra, arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas idéias; são uma espécie de disfarce de tais idéias. (p.43)

O símbolo no simbolismo, portanto, não é utilizado para representar algo, mesmo sendo motivado. Ele é usado para sugerir, e é polissêmico. Os símbolos, além de serem mediadores entre o visível e o invisível, entre o sujeito e o objeto, constituem-se ainda como os meios para se chegar ao novo.

Vale notar que para Moréas, “os objetos da realidade concreta, os acontecimentos só passam a ter importância, no âmbito da arte simbólica, quando estabelecem analogias com as ideias primordiais”(GOMES, 2001, p.15). Ou seja, há uma combinação de novidade e de resgate de arquétipos primitivos para que a linguagem seja original em todos os sentidos: a mesma do início e nova.

Junto à preocupação de conceituar o símbolo, nasce entre muitos simbolistas o desejo de distingui-lo nitidamente da alegoria. A alegoria remete a um conceito preexistente, e tem uma função didática ou moral. O símbolo tem uma natureza antes de tudo estética, estando dissociado dessa função. Gomes (2001) observa que

a sobrevalorização do símbolo e o desprezo, em muitos casos, da alegoria, devia-se, portanto, ao fato de os simbolistas prezarem mais a

intuição do que a lógica e sonharem por conseguinte com uma linguagem depurada, quase etérea. É isso que justifica sua paixão pela música (p.102).

O trabalho com as imagens como analogias e símbolos, além de imprimir ritmo à poesia, contribuindo para a musicalidade dos poemas, também apresenta uma alta capacidade sugestiva, a qual aproxima ainda mais a poesia da música. Como ressalta Gomes (1984), “incapaz de reproduzir os objetos do mundo real, a música serve para exprimir estados de alma, através da sonoridade.”(p.19) e isso é percebido pelos simbolistas.

Como bem sintetiza Gomes (2001), “se o discurso poético é essencialmente musical, o discurso poético do simbolistas é *ostensivamente* musical” (p.106). Os simbolistas procuraram todos os recursos musicais por tentarem aproximar-se o máximo possível da mais sugestiva das artes.

Contudo, apesar do propósito comum, a musicalidade foi alcançada de forma diferente por Baudelaire, Verlaine e Mallarmé. Em Baudelaire, as palavras evocam sentimentos tal como as notas musicais, num procedimento sinestésico: um mar calmo, por exemplo, evoca um estado de espírito calmo, já um mar agitado, apresentaria indiretamente as ondulações do pensamento do poeta. Já Verlaine concebe seus poemas como música, através de recursos sonoros diretos como as aliterações, assonâncias, rimas e ecos, imitando instrumentos musicais. Mallarmé, por sua vez, inova ao pensar na estrutura musical, construindo os poemas como sinfonias, com tema, variações e pausas instituídas pelos espaços em branco. (GOMES, 1984)

O recurso verlainiano da musicalidade expressiva foi talvez o mais adotado pelos simbolistas, embora seja possível encontrar neles aspectos da musicalidade baudelaيرية ou mallarmeana. No entanto, adotaram como princípios todas essas exigências musicais, compreendendo as mensagens de todos os precursores sobre o valor da música como linguagem sugestiva e universal.

Sobre a temática simbolista, encontramos a recorrência de tudo aquilo que evoque a busca da origem e da essência humana como a infância, a memória, o sonho. Há também a utilização da metáfora da fome e da sede, ou como busca do sagrado ou como expressão da insaciabilidade humana. Também é freqüente a alusão à morte, ao estado de sono que a ela corresponde, ou ainda ao nada, ao vazio, ao vago.

Dentre os mitos que são evocados na busca da linguagem original, mitopoética, há a grande referência a Orfeu, bastante evocado principalmente a partir de Mallarmé. O

mito é retomado também por poetas modernos e que estão na transição entre o simbolismo e o modernismo. Também outras figuras míticas que sugeriram a atitude contemplativa como Narciso, Eros, Psiquê, Vênus, os faunos, as ninfas. Encontramos igualmente referências a personagens literárias e bíblicas como Isolda, Hamlet, Ofélia, Helena, Salomé, santos e santas. Os simbolistas resgataram também as tradições orais e as lendas populares, procurando ir além dos mitos canônicos.

Seu vocabulário é repleto de símbolos naturais que remetem às estações do outono e do inverno, que evocariam os estados de anoitecer, sonho, morte e esterilidade. Ainda remetendo a climas cinzentos e frios, falam de nuvens, neve e chuvas. Também recorrem às flores que aludem à pureza, como lótus, nenúfares, rosas, ou ainda animais reais ou mitológicos como cisnes, pássaros, fênix, unicórnios.

Quanto aos objetos, que vimos também serem utilizados para evocar ou sugerir estados de espírito, os simbolistas trazem à cena elementos de rituais como cálices, missais, incensos, mantos. Ou instrumentos musicais como harpas, violinos, pianos, flautas. Pedrarias simbólicas: ouro, prata, mármore e outra série de objetos.

As cores são muito evocadas, especialmente o azul, verde, amarelo, branco, negro e cinza. É possível fazer uma leitura da utilização simbolista das cores a partir do que Kandinsky teoriza em *Do espiritual na arte*, em que o artista, ao propor uma arte abstrata, mostra como as cores por si só já sugeririam leituras de modo não discursivo, sem a necessidade da representação.

Dentre os poetas propriamente simbolistas, que adotaram como princípios poéticos tudo aquilo que apresentamos, deter-nos-emos apenas a citar alguns nomes: Paul Verlaine, Jean Moréas, Gustave Khan, J.K Huysmans, Villiers de L'Isle-Adam, G. Vanor, Henri de Régnier, Maeterlink, Arthur Symons, W.B. Yeats, Jules Laforgue, André Gide, Stefan George, Antonio Machado, M. Unamuno, Eugenio de Castro, Camilo Pessanha, Raul Brandão. Apesar de origens diferentes, muitos deles dialogaram entre si, de modo a difundir as idéias simbolistas, como mostrou Balakian (1987), ilustrando o caráter cosmopolita do movimento. No Brasil, temos como principais expoentes do movimento Cruz e Souza, Alphonsus de Guimaraens, Pedro Kilkerry, Dario Veloso, dentre outros.

Conforme observaram alguns estudiosos do simbolismo, é com frequência, se não com unanimidade, que é dada mais atenção aos precursores simbolistas que aos próprios simbolistas, pois, entendidas as poéticas desenvolvidas pelos grandes poetas que inspiraram o movimento, é possível compreender, a partir das origens, tudo o que

foi sistematizado daquelas poéticas. O simbolismo enquanto movimento pouco inova a partir deles, mas contribui para a difusão daqueles princípios que desencadeariam as poéticas da modernidade. Nisso, o movimento adquire grandeza, colaborando inclusive para o surgimento de poéticas modernas quase insuperáveis em termos de complexidade, beleza e originalidade tais como as de Rilke, Wilde, Proust, Joyce, Eliot, dentre outros que são citados como herdeiros do simbolismo em todos os livros consultados sobre o movimento.

Acreditamos ter apresentado aqui, ainda que brevemente, os princípios éticos e estéticos que definem o movimento, e que a partir dessa apresentação seja possível já perceber que o simbolismo se estendeu em muitos de seus aspectos nas poéticas da modernidade, ainda que cada poeta tenha feito suas leituras e construções poéticas peculiares. O fato é que o simbolismo e as grandes poéticas que o formaram apontam para um ponto extremo da criação poética, a partir do qual os poetas modernos, irreversivelmente conscientes, tem sido desafiados a dialogar.

3. JORGE DE LIMA

Nascido em 1893, em Alagoas, e situado historicamente no segundo período modernista de nossa literatura, Jorge Matheus de Lima escreveu durante toda a primeira metade do século XX, um período de grande efervescência cultural, e transitou por diversas propostas estéticas até alcançar a linguagem peculiar de suas obras finais.

O poeta alagoano publicou uma obra poética vasta, que começa em sua infância, e que tem como marco inicial os *XIV Alexandrinos*, de 1914, nos quais ainda demonstra a formação parnasiana. Dessa obra, ficou famoso o soneto “O acendedor de lampiões”, poema de cunho social que chamou atenção da crítica.

Nos livros *Poemas*, de 1927, *Novos Poemas*, de 1929 é visível a mudança de tom de seus versos. Com o poema “O mundo do menino impossível”, Jorge de Lima inaugura uma nova linguagem poética, em concordância com as inovações proclamadas pelo modernismo, tais como o uso do verso livre e a inserção de elementos coloquiais nos poemas.

Nos *Poemas Negros* (que foram publicados esparsamente nessa época, só depois compilados em livro), o poeta insere elementos da cultura africana em sua poesia, resgatando a expressão regional e folclórica. Ele se consagra novamente com “Essa negra Fulô”, poema conhecido pela musicalidade.

Em 1935, afasta-se do regionalismo e passa a buscar o “universal” para sua poesia. Escreve com Murilo Mendes *Tempo e Eternidade*, com o intuito de “restaurar a poesia em Cristo”. A religiosidade permeará as obras seguintes, tais como *A túnica inconsútil* (1938) e *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*. Nessa fase, porém, já começa a ocorrer a crescente complexificação das imagens observada por Fabio de Souza Andrade (1997) em suas obras finais. Percebemos que esse processo segue a mesma tendência à desrealização e ao hermetismo apontada por Hugo Friedrich (1978). Em suas obras finais, o *Livro de Sonetos*, de 1949 e *Invenção de Orfeu*, de 1952, o poeta atinge o seu ponto alto no trabalho com as analogias e com os símbolos, além de alto grau de musicalidade.

A audácia experimentativa que Jorge de Lima apresentou em suas obras é paralela à de sua vida. O alagoano foi em vida tão multifacetado quanto em sua obra. O polivalente alagoano conciliou as funções de médico, poeta, pintor, prosador, político e

professor; atividades que convergem, a nosso ver, na vontade de ajudar o próximo, e na necessidade de expressão poética que desde muito cedo se manifestou em sua vida, tal como vemos em seus primeiros versos.⁹

Esses singelos versos, escritos em processo de alfabetização, mostram-nos como o desenvolvimento da linguagem poética desde sempre preocupou Jorge de Lima. A necessidade de expressão somada à consciência moderna do processo de escrita levou o poeta a escrever uma das obras poéticas das mais importantes em nossa língua. Com seu espírito inquieto e ativo, inserido num contexto motivador às inovações, o poeta experimentou sem receios várias formas de expressão. As mudanças são provenientes das leituras, das visões de mundo e do trabalho constante com a linguagem.

É importante colocar aqui que, se Jorge de Lima transitou por diversas propostas estéticas em sua obra, nunca demonstrou, entretanto, interesse em se filiar a uma ou outra escola, queria estar livre de qualquer comprometimento que limitasse o desenvolvimento de sua linguagem.

A despeito de sua obra ser de fato inclassificável ou irreduzível a qualquer rótulo, as leituras de sua poesia em relação a uma ou outra escola sempre estiveram presentes na crítica, até pela necessidade de parâmetros para a compreensão de obra tão complexa. Várias hipóteses e várias leituras foram lançadas, tanto pela divergência de foco e de repertório da crítica, quanto pelo próprio caráter oscilante do objeto.

De fato, a produção poética de Jorge de Lima tem possibilitado inúmeras leituras e seu percurso por entre várias propostas poéticas levou os críticos a classificá-lo, além de modernista (ANDRADE, 2003; ANSELMO, 2008; entre outros), parnasiano (DUTRA, 2008), barroco (BOSI, 2007; SIMÕES, 2008; MENDES, 2008), simbolista (CUNHA, 2008; MACHADO, 2004; DUTRA, 2008), regionalista (FREYRE, 2008; REGO, 2008), religioso (ATAÍDE, 2008; CRUZ, 2008), místico (CUNHA, 2008), expressionista (CANABRAVA, 2008), surrealista (FARIAS, 2004), órfico (FAUSTINO, 2003), hermético (ANDRADE, 1997; DUTRA, 2008, BUENO, 2008)¹⁰. Essas classificações, mencionadas em ensaios, prefácios e alguns estudos, são apenas apontamentos para a leitura da poesia limiana.

⁹ Como por exemplo, estes versos escritos aos 7 anos de idade: “Eu queria saber versos/ como meu amigo Lau./ Nunca vi versos mais belos/ como ele sabe lá. // Trocava até meu carneiro/ meu velocípede sim/ sem saber os seus versos/ meu Pai que será de mim?// Meu pai me bote na escola/ de meu velho amigo Lau/ quero aprender com ele/ versos e não b,a, bá!!!”

¹⁰ Essas são as referências mais diretas que “classificam” o poeta de modo variado em relação à história literária. No entanto, é possível encontrar em um ou outro autor mais de uma classificação para o poeta.

É curioso notar que, apesar de sua grandeza poética, poucos foram os estudiosos que se debruçaram mais detidamente sobre a poesia de Jorge de Lima, a qual, devido a sua amplitude e complexidade desconcertantes, tem provocado, por um lado, um silenciamento cauteloso e perplexo, e por outro, o apressado atestado de ilegibilidade e maneirismo excessivo. A solução encontrada pela maioria dos críticos e estudiosos é a abordagem da obra de modo fragmentado e perspectivista, já que, pelo seu caráter heterogêneo e complexo, a obra pode ser analisada sob diferentes pontos de vista: podemos ler Jorge de Lima em diferentes fases, diferentes propostas estéticas, diferentes procedimentos e princípios poéticos. Na verdade, deparamo-nos com uma obra em que até mesmo os recortes, que se fazem necessários para o aprofundamento das leituras, são difíceis de serem feitos.

De acordo com o recorte que nos propomos analisar, que é a leitura do diálogo com a estética e com os princípios simbolistas em sua obra, selecionamos para este tópico os principais expoentes de sua crítica, a fim de contextualizar o poeta e mostrar como ela, tanto quanto os estudos teóricos, tem se posicionado a respeito de sua obra, destacando as leituras que nos servirão de apoio para o que propomos demonstrar adiante.

Começemos por apresentar o balanço que José Guilherme Merquior faz do modernismo brasileiro e a análise que apresenta sobre Jorge de Lima em tópico que o qualifica como um dos três maiores poetas modernistas, junto com Mario de Andrade e Manuel Bandeira, mostrando o seu desenvolvimento de diferentes linhagens poéticas.

O crítico procura analisar o modernismo fora dos limites espaço-temporais que lhe foram impostos e procura mostrar sua acentuada heterogeneidade, tanto em relação às vanguardas quanto em relação às estéticas do século XIX.

Merquior (1983) mostra como a mentalidade modernista no Brasil não se voltou contra a modernidade, tal como na Europa; pelo contrário, no máximo manteve com ela uma relação ambivalente. Mesmo no caso do regionalismo gilbertiano, caso em que a simpatia do modernismo pela modernidade se atenua, o crítico vê que se trata na verdade de “um modernismo *outro*, sob certos aspectos mais próximo do espírito do grande bloco decadente-modernista europeu” (MERQUIOR, 1983).

Em relação às vanguardas européias, o modernismo brasileiro relacionou-se com o futurismo francês de Cendrars e Apollinaire, cuja “linguagem babélica” fora exaltada por Mario de Andrade. O autor cita a análise que Sergio Buarque de Holanda faz de Cendrars, sublinhando seu caráter rimbaudiano da poesia nova e a inflexão objetivista

que o poeta francês deu ao impulso iniciado por Rimbaud. Essa interpretação é, para o crítico, reveladora do caráter primitivista da linhagem futurista que foi seguida pelos modernistas brasileiros. Segundo Merquior (1983), o modernismo no Brasil cultivou bastante o primitivismo temático e aproveitou um grande reservatório de símbolos e imagens próprios, o que nos interessa para a leitura dos poemas da fase modernista de Jorge de Lima que nos propusemos analisar.

Embora Merquior (1983) fale mais explicitamente da herança simbolista em Manuel Bandeira, a qual seria visível na musicalidade, no tom melancólico e no uso de imagens sombrias, intuímos essa mesma leitura da poesia de Jorge de Lima, embora os poetas apresentem diferenças significativas, um buscando a poesia na matéria prosaica do cotidiano e o outro buscando uma linguagem mais próxima do sagrado.

O autor defende que a passagem do regionalismo para o universalismo em sua poesia reflete o desenvolvimento do conceito de poesia como gnose. O crítico reconhece em Jorge de Lima uma exaltada visão do poeta vate, numa linguagem de tom oracular que tenderá ao hermetismo.

Para Merquior, o *Livro de Sonetos* surgiu “em pleno apogeu de uma revolta antimodernista de caráter neoparnasiano”, e apresentou uma “exuberância surreal-barroca” (p.130). O crítico parece não perceber nesse caso que embora haja a forma fixa na construção dos sonetos, ela não implica jamais em um retorno ao parnasianismo. A complexidade das imagens confere um caráter novo aos poemas.

Merquior endossa a leitura superficial que julga como mero “efeitismo” a construção das imagens das obras finais de Jorge de Lima, sem percebê-la, no entanto, como fruto da elaboração que busca retratar e ao mesmo tempo superar a crise da linguagem poética. O crítico confessa que considera falha a obra final de Jorge de Lima, parecendo não compreendê-la em sua relação com a alta tradição da modernidade poética. Esses julgamentos, vindo de um autor que demonstra bastante conhecimento da poesia universal, demonstram o quanto a obra de Jorge de Lima apresentou dificuldades para a crítica.

Devemos notar, no entanto, que ainda que tenha depreciado a obra final de Jorge de Lima, o autor reconhece a “originalidade de sua posição estilística”, e que desconsiderar esse fato é negligenciar a “evolução dialética do verso modernista, tanto em sua diferenciação interna quanto em suas relações com as matrizes européias do vanguardismo novecentista” (p.131), sendo que, segundo o crítico, o hermetismo órfico de Jorge de Lima encerra e liquida o ciclo evolutivo da poética modernista brasileira.

Posição diferente sobre *Invenção de Orfeu* apresentou Mario Faustino em seu célebre ensaio “Revendo Jorge de Lima”, o qual causou polêmica justamente por enaltecer entusiasticamente o poeta como “o maior, o mais, alto, o mais vasto, o mais importante, o mais original dos poetas brasileiros de todos os tempos” (FAUSTINO, 2003, p. 217).

Faustino faz um levantamento em ordem cronológica da vasta produção poética de Jorge de Lima. Deixa de lado as primeiras obras, *Sonetos* e *XIV Alexandrinos*, que para o crítico são trabalhos de adolescente (mas com alguns poemas que nada deixam a dever aos poetas célebres da época), e começa a sua leitura pela fase modernista, quando Jorge de Lima se afirmará como grande poeta.

De *Poemas*, escrito quando ele larga o “parnasianismo” (aspas do autor) para tentar o verso livre, com maior ou menor sucesso, Faustino ressalta o bom ritmo, sempre instintivo de Jorge de Lima. Segundo o autor, o poeta imita “todo mundo”: Whitman, Lindsay, Mario e Oswald de Andrade e a novidade dessa fase é que Jorge de Lima experimenta misturar a sua língua com línguas estrangeiras, e experimenta o folclore e o regional (assim como fizeram os simbolistas da vertente coloquial-irônica).

De *Novos Poemas*, o crítico elogia as grandes referências: “Essa negra Fulô”, extremamente musical, “Inverno”, com grande poder de evocação e “Madorna de Iaiá”. Comenta que em *Poemas Escolhidos* segue com menos força, mas que em *Poemas Negros* volta ao alto nível anterior.

Para Faustino, os três livros ligados ao catolicismo, *Tempo e Eternidade*, *Túnica Inconsútil*, *Anunciação* e *Encontro de Mira-Celi* são os piores da obra de JL, embora ele reconheça ser a poesia religiosa, mística ou não, uma das áreas mais ricas da poesia universal. Para ele, *A Túnica Inconsútil* apresenta ecos da prosa poética francesa (Gourmont, St.Pol-Roux e St.John Perse) e adquire importância como preliminar de *Invenção de Orfeu*, da qual contudo *Mira-Celi* se aproxima mais. O problema dessas obras, para Faustino, são os recursos fáceis, as fatigantes tentativas de mitificação do poeta, a utilização sem parcimônias do bizarro.

No entanto, para o crítico, os usos sem receios do grotesco, do bizarro e do ridículo em JL demonstra a característica fundamental de sua obra: a audácia. É por essa qualidade que o poeta conseguiu ir tão longe.

Quanto às obras finais, o *Livro de Sonetos* é para o autor uma das maiores referências da poesia de nossa língua. Jorge de Lima usa a forma do soneto, mas ao mesmo tempo a combate e a revoluciona. Segundo Faustino, nessa obra começa sua

tendência para a nomeação original, para a encantação primitiva (no entanto, defenderemos que essa tendência começa anteriormente, já na fase modernista, quando o poeta traz para sua poesia os cantos da oralidade sugestiva). Nas palavras do crítico, passa-se a observar em Jorge de Lima

[...] sua grande tarefa histórica de abrir as comportas da linguagem – poética e prosaica – brasileira, quebrando as convençõeszinhas, as falsas sintaxes, dando a nossa semântica o maior impulso que só um de nossos escritores já lhe emprestou até Guimarães Rosa (FAUSTINO, 2003, p.231).

Se o *Livro de Sonetos* representa tão grande papel em nossa literatura, ele é ainda um prelúdio ao maior vôo realizado pelo poeta: a *Invenção de Orfeu*. O crítico reverencia a *Invenção* como uma obra de magia e profecia, de reconfiguração do tempo e do espaço. Contudo, para ele, a *Invenção* não é um épico como a classificou o próprio Jorge de Lima, mas sim um grande poema órfico. Isso porque um poema épico é por definição objetivo, e a *Invenção* é bastante subjetiva; “seu herói é Orfeu, é o Poeta, é Jorge” (FAUSTINO, 2003, p. 246).

O autor observa que dentre as duas motivações básicas da arte - a necessidade de criar e a necessidade de organizar – o que predomina em *Invenção de Orfeu* é a criação, “a necessidade órfica por definição”(p.244). Em suas palavras:

A criação da palavra e, por conseguinte, de outro mundo, se dá em seus processos de encantação, de nomeação original, de repetição mágica das palavras. As palavras entram por elas mesmas em ação, em todas as suas relações possíveis e imagináveis, compondo um cosmos. (FAUSTINO, 2003, p.245).

Faustino (2003) a define como obra barroca. Segundo sua definição de barroco: “toda reação dinâmica, hiperdionisíaca, subsequente a um classicismo ou neoclassicismo estático”, ou ainda: “o pitoresco, o inesperado, o selvagem, o primitivo, o bizarro, o fantástico, o acidental, o irrealismo, a ilogicidade, o informal, o caos, a desproporção, a ordem da desordem, um certo automatismo, o terror, o grotesco, o obscuro, a distorção” (p.243), palavras que para o crítico também definiriam a *Invenção de Orfeu* e a nosso ver, é uma definição muito parecida com aquela que Friedrich (1974) dá para a lírica moderna, preconizada por Baudelaire e Rimbaud.¹¹

¹¹ O barroco nesse caso também tem a ver com a angústia comum entre o artista barroco e o moderno, de que fala Walter Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão*, a qual resulta nas imagens fragmentadas, distantes da representação realística (ANDRADE, 1997).

Em relação a nosso estudo, o crítico faz uma breve menção ao simbolismo quando compara um dos sonetos da *Invenção* com a estética simbolista: “soneto que apenas superficialmente se distingue de um bom simbolista” (p.265), embora não explique por quê. De fato, concordamos que este soneto apresenta pelo menos duas características simbolistas, a musicalidade, que vem das rimas, da métrica em decassílabos, e a visão dualista, que concebe dois mundos:

Como te chamas vida da outra vida
 espelho noutro espelho transmutado,
 lume na minha luz anoitecida?

Serás o dia à noite do outro lado
 de meu ser que nas trevas se apagou?
 Ou serás qualquer lume que não sou?

(LIMA *apud* FAUSTINO, 2003)

Faustino ainda observa certa recorrência musical de temas em alguns versos de *Invenção de Orfeu*, e os vê como “ornatos, jogados sobre um vácuo de estrutura”, que o levam a entender essa poesia como barroca ou barroco-surrealista. Os trechos citados pelo crítico, que servirão para nossa análise posterior, demonstram o uso agramatical que JL faz de um extenso vocabulário, que vemos mais como procedimento moderno que barroco.

Mesmo reverenciando a obra como uma das maiores de nossa língua, Faustino destaca alguns defeitos, os quais fazem parte daquilo que ele chama de “coisa viva”, “orgânica”, que é a *Invenção*. Diz, por exemplo, que a partir do Canto VI, que traz uma série de poemas sobre a morte, começa uma indiferença estética, em que se amontoam memórias, percepções, enumerações caóticas, resultantes da “falta de autocrítica” e da falta de revisão do poeta de sua obra.

Essa visão de Faustino de um JL displicente vai contra a idéia de *O Engenheiro Noturno* de Fabio de Souza Andrade, que vê as obras finais do poeta como resultado da maturidade no trato com a linguagem. O principal objetivo de seu estudo é “desvendar o que há de engenharia oculta sob o mito da inteligência receptiva e do poeta inspirado” (ANDRADE, 1997, p. 27).

Vale notar, no entanto, que a arte barroca tem um caráter de dissimulação (AGNOLIN, 2001) e de ostentação (GREGOLIN & MONTANHEIRO, 2001) que se difere na intenção e na condição histórica do artista moderno e que, por isso, é preciso tomar cuidado ao aderir a nomenclatura barroca na modernidade.

Ao analisar as obras finais de JL, que são o *Livro de Sonetos* e a *Invenção*, o estudioso atribui centralidade à imagem e à temática da criação. Ele investiga como a precedência da imagem brota das leituras do simbolismo francês e prolonga-se até o orfismo hermético e cristão da obra madura.

Citando o estudo de Day Lewis sobre a imagem, Andrade observa que a crescente importância das imagens reflete um movimento mundial que segue a “tendência moderna da poesia pura, cuja única finalidade autoproclamada é o prazer estético” (p.105). Essa corrente inicia-se no esteticismo inglês finissecular, passando pelo simbolismo, pelo imagismo, chegando no surrealismo.

Em relação ao desenvolvimento da linguagem poética de JL, o autor considera duas importantes transições. A primeira, seria a do parnasianismo inicial à fase modernista, em que o poeta adota o verso livre, a disposição enumerativa, de acordo com a poesia whitmaniana. Andrade observa que nessa fase ocorre a passagem das alegorias às imagens simbólicas, vinculadas à realidade local do poeta. Na segunda transição, JL apresenta uma poesia mais realista, mais urbana, de preocupação social, a qual se vinculará depois à preocupação religiosa, e que caminhará para uma interiorização progressiva que desembocará em novos tipos de imagens.

O autor ressalta que os modernistas brasileiros, como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Jorge de Lima encontram cada qual soluções pessoais e únicas para a questão da estetização da vida, proposta a partir da *belle époque*, através da poesia inspirada pelo cotidiano e do uso de um “primitivismo artístico potencialmente crítico para a inflação de significados” (p.81).

No caso do JL da fase modernista houve uma releitura da mitificação romântica da formação do país. O ingrediente ousado dessa fase estava na ampliação do repertório simbólico da poesia em direção a fragmentos e cenas do cotidiano. Essa leitura de Andrade sobre a fase modernista ser mais simbólica que alegórica também justifica nossa associação dessa fase de Jorge de Lima com aquela segunda linhagem simbolista que se utiliza de elementos cotidianos e linguagem coloquial.

Na fase final, Jorge de Lima retoma esquemas clássicos de métricas e rimas, apresentando, no entanto, imagens altamente inovadoras. O tema da criação é preponderante, e dentre os tópicos desenvolvidos destacam-se “a investigação da inspiração noturna e do sonho como espaço da criação” (p. 85). O estudioso observa que a organização semântica dos sonetos os salva da acusação de serem anacrônicos ou ainda de serem uma variante do reacionarismo formal da geração de 45.

Andrade ressalta, nas obras finais de JL, “a precedência da imagem órfica e hermética, construída a partir de metáforas inauditas” (p.118). O hermetismo e a complexificação da imagem resultam da

soma e depuração de fases extremamente heterogêneas dentro de seu percurso artístico e de leituras formadoras bastante diversificadas (por exemplo, os simbolistas franceses, Rimbaud e Baudelaire incluídos, a vanguarda européia do nosso século e seus seguidores brasileiros) (ANDRADE, 1997, p.122)

Se a criação é o tema central das obras finais, ela é mostrada em seu lado obscuro, através de um complexo de imagens que representam a angústia do criador moderno. O estudioso divide as imagens noturnas da *Invenção* em dois grandes blocos: um, que trata da noite como metáfora da morte e da negação do orgânico e do harmônico; e outro, que toma a noite como espaço do sonho. A valorização estética do sombrio, do feio, da loucura e da morte é, para Andrade, resultado direto do diálogo de JL com dois movimentos: o simbolismo francês e o surrealismo.

Também na temática da doutrina das correspondências, o estudioso encontra uma ponte entre Jorge de Lima e os simbolistas franceses, corroborando nossa pesquisa.

Andrade conclui seu estudo com a ressalva sobre a impossibilidade de decodificação da poesia final de Jorge de Lima, a qual aponta para o limite, para o silêncio, para a inocuidade. Em suas palavras:

O poema de Jorge de Lima serve à demonstração de uma impossibilidade (reviver modernamente a epopéia, senão de maneira fragmentária e internamente contraditória) e uma necessidade: a preservação do poder de revelação da poesia, espécie de substituto moderno do mito que impede uma naturalização completa da linguagem e sua total assimilação ao mundo cotidiano (ANDRADE, 1997, p. 170)

Nem mesmo o conhecimento dos textos da mitologia clássica e literária com que JL dialoga (ou até mesmo transcreve) em sua obra final poderia fornecer a chave de compreensão da *Invenção*. Esse é o limite que Andrade vê na *Montagem em Invenção de Orfeu*, de Luiz Busatto, que para o estudioso vale pelo seu caráter filológico, mas não pela pretensão de encontrar na intertextualidade a origem do poema.

Reconhecemos, todavia, que Busatto (1978) desvenda e demonstra a intertextualidade como uma importante característica da *Invenção de Orfeu*, a qual,

inclusive, detectamos várias vezes quando nos propusemos a observar a relação de sua poesia com os precursores simbolistas.

Busatto (1978) cita a *Eneida*, a *Divina Comédia*, o *Paraíso Perdido* e *Os Lusíadas* como fontes da *Invenção* e demonstra como Jorge de Lima constrói um poema que busca “desvelar profeticamente os sentidos palimpsésticos dos textos” (p.8), através do procedimento de montagem, próprio do cinema e do trabalho moderno com as imagens.

O autor encontra em *Invenção de Orfeu* a reunião de fragmentos de outros poemas, cuja descoberta permite ao leitor sair da impressão do caos e compreender o poema também como “síntese de discursos montados de culturas passadas”, construída pela fragmentação característica das poéticas da modernidade.

Dentre os pressupostos teóricos, Busatto (1978) vale-se dos estudos sobre a intertextualidade e da literatura comparada. Destacamos sua citação de Kristeva, interessante para o estudo das relações textuais:

para os textos poéticos da modernidade, poderíamos afirmar, sem risco de exagero, é uma lei fundamental: eles se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual; são, por assim dizer, alter-junções discursivas. O texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultânea de um e outro texto. (KRISTEVA, 1974 *apud* BUSATTO, 1978).

O autor insere-se no grupo de críticos que vê a poesia de JL como resultado do *trabalho* com a linguagem, antes de uma sucessão de acasos (ou descasos, como sugere Faustino), pois para ele, a própria montagem, que utiliza fragmentos de outros poemas, não é uma referência ocasional, mas um trabalho com o outro texto. Isso fica ainda mais claro quando o estudioso coteja fragmentos semelhantes do próprio Jorge de Lima, deixando claro que o poeta “se retoma, se modifica, acrescenta, tira, enfim, se reescreve” (p.31).

Busatto não deixa de lembrar, entretanto, que por trás do suposto trabalho calculado, há em JL o ideal da missão do poeta como profeta, como decifrador de signos que ocultam e desvelam significados. Jorge de Lima coloca-se como o mesmo porta-voz que foram os outros poetas e a eles se irmana para trazer a Palavra à luz. Segundo Busatto, o projeto mais importante da *Invenção de Orfeu* foi realizar a montagem da cultura subordinada a uma visão cristã, sendo o poema “uma epopéia sobre a visão

universal da problemática humana em confronto com a Transcendência.” (BUSATTO, 1978, p.53).

Na apresentação da antologia intitulada “Melhores Poemas de Jorge de Lima”, organizada e prefaciada por Gilberto Mendonça Teles (1994), o autor afirma logo de início que “Jorge Matheus de Lima aprendeu a poeitar com os parnasianos e simbolistas[...]”(p. 11) e que uma série de tradições iriam dar o sentido inicial de sua poesia, as quais norteariam toda a sua obra poética. O autor ainda afirma que:

O legado parnasiano-simbolista, temperado com a liberdade expressiva do modernismo e nimbada pelo talento do poeta na sua maturidade vão dar à sua poesia uma linguagem sóbria, elegante e aristocrática, sem o pedantismo ostensivo da moda. (p. 13)

Teles sugere a leitura da obra de Jorge de Lima em três movimentos ligados aos temas, às técnicas e às formas de produção poética:

1. *Fase de formação* – dos primeiros poemas até 1932. Aqui é curioso notar como o autor coloca os poemas parnasianos e modernistas dentro de uma mesma fase.

2. *Fase de transformação* – que abarca as obras *Tempo e Eternidade* (1935), *A Túnica Inconsútil*, (1938), *Anúnciação e Encontro de Mira-Celi* (1943) e *Livro de Sonetos* (1949); o autor comenta que, nesse momento, a reflexão de Jorge de Lima sobre a linguagem se inscreve no discurso do sagrado, e que o *Livro de Sonetos* é ao mesmo tempo negação e síntese dos livros dessa fase, apresentando versos parecidos com os de Cruz e Souza.

3. *Fase de confirmação* – de *Invenção de Orfeu* (1952). Para Teles, a obra final é a soma de todo o saber poético de Jorge de Lima e, também, a suma da poesia brasileira na primeira metade do século XX, chegando-se ao inefável da poesia pura (defendida pelos simbolistas).

Interessa-nos sobretudo como o autor analisa a dialética entre as continuidades e descontinuidades na linguagem poética de Jorge de Lima. Em suas palavras:

O sentido das formas poéticas de Jorge de Lima é que o novo se desenrola de dentro do velho, que o renova através da revitalização das palavras, das imagens, do ritmo, dos versos e das forças encantatórias da linguagem, a serviço de uma continuidade tradicional. Só que essa continuidade sofreu também sua transformação: foi-se fazendo descontínua e fragmentária à medida que se ia aperfeiçoando o processo técnico de que se valia o poeta. Uma des/continuidade, porquanto se pode perceber nitidamente a continuidade dos temas e das formas e, ao mesmo tempo, a descontinuidade dos procedimentos na produção da poesia. No fundo, a continuidade de percepção de uma

Unidade metafísica e poética; e mais ou menos superficialmente a descontinuidade dos recursos destinados à apreensão dessa Unidade. (TELES, 1994, p.15)

O poeta José Paulo Paes faz um ensaio sobre a obra de Jorge de Lima, em ocasião do lançamento da coletânea de Gilberto Mendonça Teles, que acabamos de citar. Paes (2008) faz uma ressalva à divisão de Teles em três fases, divisão que ele reduziria a duas fases: a *consustancialista* e a *formalista*, deixando de lado os primeiros poemas parnasianos, que seriam, segundo ele, “meros tentames de versejador”.

Como fase consustancialista, Paes entende aquela primeira fase em que o poeta fala consustancialmente de si e do seu mundo nordestino, num momento localista que marca sua poesia até 1933. O verso livre, com reverberações irônicas e nostálgicas, utilizado pelos modernistas paulistas servirá para que Jorge de Lima descubra sua própria voz de poeta. Em 1933, com *Tempo e Eternidade*, Jorge de Lima deixa a fase localista para entrar na fase universalista, em que busca um tom mais universal e atemporal para falar de um Cristo ubíquo.

A fase que Paes chama de formalista começaria com o *Livro de Sonetos*, de 1949, onde o verso livre cede lugar ao verso metrificado e rimado. O ensaísta acha que o poeta perde a consustancialidade do modo de dizer com o que é dito e que nessa fase formalista, em nome da utilização das rimas, o significado fica prejudicado.

Pensamos, no entanto, que o possível prejuízo do significado nos últimos poemas de Jorge de Lima ocorre não por uma ingênua e excessiva valorização das rimas, mas pelo trabalho para a obtenção de um efeito de estranhamento, para superar o formalismo comum e ainda mostrar que, com ou sem rigor formal, é sempre possível inovar e elevar ainda mais a gradação de significados possíveis da linguagem. Isso é, na verdade, um princípio importante da modernidade poética, iniciada com o simbolismo.

A terminologia encontrada por Paes não observa que tanto a consustancialidade quanto o formalismo são encontrados no decorrer de toda a obra de Jorge de Lima e essas não poderiam ser características definidoras de duas fases do poeta. Interessa-nos, contudo, de sua leitura a observação de que o verso livre da fase modernista tem reverberações irônicas, as quais estariam de acordo com a linhagem coloquial-irônica que pretendemos analisar. Além disso, se relatamos a terminologia de Paes foi para elencar mais um exemplo de quantas leituras a obra limiana possibilita.

Entre os críticos que mais enfatizam a relação da poesia de Jorge de Lima com o movimento simbolista, encontramos José Aderaldo Castello, que alega haver uma forte continuidade do simbolismo no modernismo brasileiro, em *A Literatura Brasileira, Origens e Unidade*.

No capítulo intitulado “O último quartel do século XIX – 2º: Ainda a renovação poética: o Simbolismo”, ele afirma que “o Romantismo abriu caminhos para os extremos da poesia simbolista, que atingirá as últimas conseqüências de uma experiência libertadora que favorece a aventura das vanguardas modernistas”(CASTELLO, 2004, p. 331).

Em “Antecedentes imediatos do Modernismo – 1º. Persistências e Renovações Literárias”, do segundo volume de *A Literatura Brasileira*, o crítico vê na sobrevivência do Simbolismo brasileiro, no início do século XX, uma das marcas que definem as “pré-anúncios” do modernismo no Brasil.

Para Castello (2004), quatro enfoques constituíram as poéticas do século XX: o legado parnasiano-realista, o simbolismo, o nacionalismo, e o contexto social de modernização, os quais geraram uma heterogeneidade de atitudes e uma coexistência de poéticas. Em suas palavras, “das persistências indicadas, o Parnasianismo e o Simbolismo são as principais” (p.17). Para ele, o Simbolismo, à semelhança do Parnasianismo, continua pelo primeiro quartel do século XX.

Ele cita alguns exemplos de obras dos primeiros grandes poetas modernistas enraizados nesses antecessores parnasianos e simbolistas: *Poemas do Vicio e da Virtude* (1913), de Menotti Del Picchia; *XIV Alexandrinos* (1914), de Jorge de Lima; *Dentro da Noite* (1915) e *A Fruta de Pã* (1917), de Cassiano Ricardo; *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), de Mario de Andrade (sob pseudônimo Mario Sobral); *Cinza das Horas* (1917) e *Carnaval* (1919), de Manuel Bandeira; *Nós* (1917), *A Dança das Horas* (1919) e *Messidor* (1919), de Guilherme de Almeida e *Espectros* (1919), de Cecília Meireles.

No caso de Jorge de Lima, o crítico reconhece que o poeta apresenta tendências peculiares, sempre se mostrando consciente de seu trabalho e de suas próprias concepções poéticas. Para Castello, Jorge de Lima ultrapassou as propostas vanguardistas e os nacionalismos, voltando-se “reflexivamente para uma poesia de fundo místico”, buscando fundamentos universais na mitologia bíblica. O crítico afirma a precedência simbolista com as seguintes palavras:

Com ponto de partida em reminiscências da poesia científica à parnasiana, dessas tendências de fins para princípio de século, a que lhe deixou maior marca foi o Simbolismo, reconhecível na segunda fase do poeta (CASTELLO, 2004, p.213)

Castello observa em *Invenção de Orfeu* a multiplicidade de formas: metros vários, versos brancos rimados, em composições fixas ou livres, com frequência de soneto e inclinação para a poética simbolista e daí ao surrealismo. E ressalta que a linguagem poética dessa última obra é marcadamente musical e pictórica.

Essa característica é analisada no ensaio de Viviana Bosi (2001) sobre a imagem em Jorge de Lima, onde a autora examina de modo substancial como estão articulados os recursos sonoros e as imagens em alguns poemas da *Invenção de Orfeu*. A autora conclui que o modo como se configura a relação entre os sons e os sentidos do poema caracteriza Jorge de Lima, assim como outros grandes poetas modernos, como “um legítimo herdeiro do simbolismo” (p.49).

Vale ressaltar alguns pontos do ensaio que nos interessam. Na primeira parte, a autora procura mostrar como a linguagem poética se vincula à linguagem mítica, seja pelo *sincretismo* da criação mitopoética, “que estabelece correspondências entre os seres por meio de traços sensoriais, de forma analógica” (BOSI, 2004, p.22), sincretismo encontrado tanto em Jorge de Lima como nos simbolistas; seja pelo resgate de um *tempo mítico* original (e um espaço correspondente); seja pela busca do *herói cultural*, que em Jorge de Lima, ocorre pelo empreendimento de uma “viagem para dentro de si mesmo”, numa atitude que Bosi (2004) define como típica do “eu lírico-pós romântico, [que] refugia-se na própria interioridade de seu mundo particular” (p.26), seja pela busca de *transformação do caos em cosmos*, aspecto mítico bastante evidente na cosmogonia limiana.

A autora ainda procura examinar como as teorias clássicas e modernas entendem a linguagem metafórica e analógica da poesia como produção de conhecimento e como a poesia promove a ampliação dos possíveis, a renovação dos significados e até mesmo um salto qualitativo da percepção.

Ao situar historicamente a obra de Jorge de Lima, Bosi (2004) destaca algumas das “características fundamentais à sua obra [...]: o conhecimento dos clássicos, tanto nas formas quanto no conteúdo, o interesse pelas raízes culturais nordestinas e a exploração do mundo onírico” (p.39), já presentes a partir de *O mundo do menino impossível*, de 1925. Da última parte da obra do poeta, a autora observa “o lado

memorialista junto com o profético, o lado clássico junto ao moderno, o surrealismo, as intenções sociais, tudo mesclado” (p.40).

Destacamos por fim que, ao fazer um levantamento crítico sobre a produção das imagens na linguagem poética, a autora aponta para características que foram defendidas pelos simbolistas, como o uso das metáforas como enigma, as analogias, as correspondências entre o alto e o baixo, e os aspectos simbolizantes das imagens poéticas.

Outros dois críticos que apontam para nosso foco são Afrânio Coutinho, na “Nota Editorial” da edição de 1959 da *Obra Completa* do poeta, e Fausto Cunha, no artigo “O Livro de Sonetos de Jorge de Lima”, originalmente publicado em 1950, no jornal carioca *A Manhã*, e atualmente encontrado na *Poesia Completa*, de 2008.

No referido artigo sobre o *Livro de Sonetos*, Cunha (1950) cita Camilo Pessanha e Valéry como influências diretas da obra, assim como Baudelaire, Laforgue, Lautreamont, Rimbaud e Apollinaire também comporiam o quadro de influências em Jorge de Lima, ao lado das outras influências confessas. Segundo o crítico, trata-se de obra de cunho neo-simbolista, com ressonâncias da musicalidade e da adjetivação de Cruz e Souza, aqui não visto como influência, mas como ponto de referência de nosso Simbolismo (CUNHA, 1950 in LIMA, 2008).

Para Coutinho (1959), Jorge de Lima insere-se na linha experimentalista do modernismo e do avanguardismo estético. Sua busca incessante de meios de expressão o levou a diversas experiências com a linguagem, sempre em diálogo com diversas artes, e a “um grande esforço por aproximar a literatura do ritmo da música” (COUTINHO, 1959 in LIMA, 1959, p.9). Antes de Fabio de Souza Andrade, o crítico chama a atenção para o processo de “interiorização progressiva” que sofre sua linguagem poética, realizada através de uma “aguda consciência artesanal”.

Coutinho também busca distinguir as diversas fases da poesia limiana, atentando, porém, para o fato de ser impossível qualquer precisão de limites nesse ponto. A primeira fase seria aquela de formação parnasiana, que já contém, todavia, certos “germes simbolistas” que se desenvolveriam na fase final. A segunda fase é chamada pelo crítico de “nordestina”, na qual o poeta expressa a preocupação com a brasilidade sentida pelos escritores de norte a sul do país e apresenta a linguagem inovadora do modernismo. A terceira seria a fase religiosa, de inspiração universal, onde o poeta começa a mergulhar na subjetividade, culminando em suas obras finais. Sobre essa fase, transcrevemos um trecho bastante significativo para nosso estudo:

As sementes simbolistas germinam, coadjuvando esse processo de interiorização, que invadiria natural e logicamente o hermetismo expressionista de *Invenção de Orfeu* (1952), o grande poema lírico-épico, em que se transfigura a visão transcendente. A preocupação da forma absorve o poeta. Muda o vocabulário, a linguagem torna-se mágica, encantatória, sublimando os riquíssimos valores musicais, e ampliando a imagística à custa de símbolos religiosos e bíblicos. Mesclam-se o universo das coisas visíveis e o das coisas invisíveis. (COUTINHO, 1959 in LIMA, 1959, p. 11)

Outra citação bastante direta sobre a relação da poesia de Jorge de Lima com o simbolismo é a de Araújo (1983), a qual transcrevemos:

Estudioso, erudito, Jorge de Lima acompanhou todas as transformações operadas no campo da linguagem, após deliberadamente ter-se afastado da denotação parnasiana. Foi o Simbolismo, como vimos, o veio original de sua matéria poética, além de influir em toda a poesia do modernismo depois de 30. Com raiz em Baudelaire, o Simbolismo provoca e invoca a conotação do objeto que, para o parnasianismo, seria denotação. A aprofundada tendência simbolista na poesia moderna brasileira teria correspondência com Mário de Andrade – que representou uma ponte entre o movimento e a vanguarda brasileira e Jorge de Lima, cuja poesia abandona parcialmente a realidade ambiente para incrustar-se nas regiões do símbolo, combinando-se, em alguns casos, com pressupostos mallarmaicos do poema produzido não com idéias, mas com palavras. (p.51)

Araújo (1983) faz um estudo sobre o idioma afro-nordestino na poesia de Jorge de Lima, buscando estabelecer valores para a poesia modernista da segunda fase de Jorge de Lima (que seria para o autor, a fase regionalista). De sua visada sobre todo o percurso poético e também prosaico de Jorge de Lima, destacamos suas observações sobre o diálogo com neo-simbolistas franceses como Péguy, Bloy, Claudel, Bernanos; sobre a religiosidade estar marcada pela qualidade formal, como na vertente dos grandes autores místicos; sobre o uso contínuo da metáfora e sua ampliação com caracteres simbólicos; sobre a evidente influência de Proust na recomposição do mundo infantil.

É interessante destacar que, para o autor, todo o caráter plástico e até mesmo cosmogônico das obras finais já estão antecipados na expressão da mística dos negros da fase modernista- regionalista, que segundo ele é a “pungente e trágica celebração existencial do homem nordestino e suas várias realidades, em cuja zona inspirada o poeta bebeu a essência poética”(ARAÚJO, 1983, p.55). Essa leitura destaca um ponto

de unidade na obra limiana, partindo dos aspectos regionais para os universais, que permeiam toda a obra.

Também cabe mencionar aqui a análise, igualmente encontrada em Bastide (1997), de que a poesia negra de Jorge de Lima redimensiona a questão escravista no Brasil, pois além de apontar para a grande contribuição cultural do negro no Nordeste, cujo folclore, danças, cultos, comidas e sentimentos constituem a fonte de inspiração da rica poesia dessa fase, inclui a própria voz do negro na poesia.

Vimos nesse capítulo que são amplas as possibilidades de leitura que a obra de Jorge de Lima inspira. Poderíamos ainda citar outros autores que se debruçaram sobre sua poesia, frisando ainda que encontramos leituras e referências muito interessantes, que não incluímos neste tópico, mas que merecem ser, no mínimo, mencionadas, devido a sua importância para o nosso entendimento da obra de Jorge de Lima, tais como a de Roger Bastide (1997), a qual mencionaremos brevemente adiante, quando falamos da religiosidade de Jorge de Lima; de Ana Maria Paulino (1995), que mostra a relação entre a poesia e a pintura de Jorge de Lima, buscando demonstrar como a memória, o sonho e a imaginação se entrelaçam em seu trabalho; de José Nivaldo Farias (2003), que estuda o surrealismo na poesia de Jorge de Lima, encontrando mais um ponto de contato com a poesia francesa, da qual destacamos a explicação sobre a referência à cultura negra em Jorge de Lima ser também fruto do contato com as idéias de Blaise Cendrars; de Márcio Scheel (2005), mencionada brevemente no próximo capítulo, cujo ensaio reforça o caráter de busca ontológica e transcendente da *Invenção de Orfeu*; de Euríalo Canabrava (2008), que compara a poesia de JL com a de Valéry, e a “ilha” com o “espaço do mundo interior” de Rilke, demonstrando ainda como a poesia de Jorge de Lima se apresenta ainda mais complexa que a dos dois; de João Gaspar Simões (2008), que demonstra como a metáfora de Jorge de Lima herda de Rimbaud a quebra com o referencial lógico, analisando como *Invenção de Orfeu* se insere na tradição moderna; a leitura de Waltensir Dutra (2008) que também chama atenção para o simbolismo do *Livro de Sonetos*, em que há valorização da palavra como elemento sugestivo e não significativo e lógico e para a mutabilidade dos símbolos em *Mira-Celi*.

Constatamos, pelo levantamento aqui exposto, que a maioria dos autores observa que a poesia de Jorge de Lima passou por variadas formas e apresentou diferentes propostas, e que praticamente todos os críticos de um modo ou outro acharam conveniente discriminar as fases do poeta, ou buscaram explicar suas variações pela

historiografia literária. Alguns deles ainda apontam para permanências estéticas em sua poesia, em vez de focar na diversidade. É o caso de Faustino (2003), que define a obra de JL como barroca, Cunha (2008) e Machado (2004), que destacam o simbolismo. Ressaltamos que procuramos arrolar aqui sobretudo as menções sobre o simbolismo, além do desenvolvimento da linguagem poética de Jorge de Lima, para melhor situar o poeta, e então apresentar a análise dos aspectos simbolistas de sua obra.

4. O SIMBOLISMO NA POESIA DE JORGE DE LIMA

Neste capítulo procuraremos desenvolver os pontos mencionados sobre a relação entre Jorge de Lima e o simbolismo que se inicia com as poéticas dos três precursores apresentados no início deste trabalho. Em tópico inicial, examinaremos os pontos comuns entre as concepções poéticas dos franceses, já apresentadas, e a do brasileiro, que depreendemos de uma série de entrevistas e artigos nos quais ele expressa sua visão da poesia, publicados em sua *Poesia Completa* e de alguns poemas que apresentam temáticas afins. Depois, apresentamos em duas subdivisões do capítulo, a relação da poesia limiana com a linhagem que Wilson (1987) chamou de coloquial-irônica e, a seguir, a relação com a linhagem sério-estética.

Em artigo publicado em 1951, “A poesia deve ser humana e não pode ser de toda nua”, cujo título é uma referência ao pensamento de Valéry, Jorge de Lima insere Baudelaire e Rimbaud na “verdadeira tradição poética”:

Creio em nossa época como sendo de grandes contribuições para a história da poesia, pelo seu retorno à linha clássica e tradicional da arte poética. Ninguém pode negar que os tempos imediatamente anteriores a Baudelaire e Rimbaud se caracterizaram por um grande afastamento da linha das verdadeiras tradições poéticas. (LIMA, 2008, p. 39)

Nesse trecho, o poeta estava falando da relação entre poesia e conhecimento, mais que da forma. É curioso como ele coloca os termos: a modernidade poética (o que ele chama de “nossa época”) retorna à linha clássica e tradicional, sendo “os tempos imediatamente anteriores a Baudelaire e Rimbaud”, provavelmente os tempos do realismo e do parnasianismo, como afastados da “verdadeira tradição”. E o que seria essa verdadeira tradição senão a contínua indagação da condição humana, que vem sendo realizada através dos mitos e literaturas que atravessam os tempos, que são clássicas pela universalidade de seu trabalho infindável com a linguagem? Um trabalho que só pode ser mediado por símbolos, e que não pode estar reduzido às aparências. O parnasianismo retomou os temas clássicos, mas ficou na superfície daquilo que tratava, tendo sido afastado da “verdadeira tradição” de que fala o poeta. Jorge de Lima vê “a mensagem poética profunda” de poetas como Baudelaire e Rimbaud como “a maior revolução da arte poética nesses últimos tempos” (LIMA, 2008, p. 39).

Jorge de Lima declara conceber a poesia como forma de conhecimento, “se bem que um conhecimento que não seja ordenado ao discurso ou ao raciocínio, mas à simples fruição poética”. (LIMA, 2008, p. 39)

O conhecimento para ele também está ligado à noção de vidência, do poeta que deve ver além das aparências, decifrar os símbolos do oculto. Essa concepção, como vimos, encontra-se tanto em Baudelaire, quanto em Rimbaud e Mallarmé, ainda que de modos diferentes, e será adotada pelos simbolistas. Na seção dos “Poemas Relativos”, da *Invenção*, Jorge de Lima fala da visão:

Canção melhor. Mais puros olhos. Eu
sei de cor os rebanhos, e olho o mundo.
Tudo contém pequenas doces máscaras.

(LIMA, 2005, p.139)

O poeta olha, vê, com *puros* olhos (poesia pura?) o que há além das aparências, das “máscaras”. No entanto, ele qualifica as máscaras como doces, há uma afetividade no canto do poeta, a canção é “melhor”. Uma das peculiaridades de Jorge de Lima é a visão afetuosa que procura demonstrar na sua busca do conhecimento. No mesmo artigo citado, o poeta fala da poesia como conhecimento afetivo, e ainda sobre o conhecimento poético e os mistérios:

A poesia é hoje um modo de conhecimento, afetivo embora, conatural embora, ainda que imperfeito e fazendo mesmo dessa imperfeição a sua grandeza e, por mais paradoxal que pareça, a sua perfeição mesma. Nisso estou com Paulhan quando diz que a poesia “é um mistério, mas um mistério natural”. “Mistério natural” até no seu modo de conhecer e comunicar o mundo particular do conhecimento poético. (LIMA, 2008, p.39)

Para Raymond (1997) a atração pelo mistério é uma valorização da poesia como modo de acesso ao conhecimento profundo, ele associa essa concepção a uma ressonância simbolista que adentrou na poesia do século XX. Reproduzimos seu último parágrafo do capítulo sobre “O neo-simbolismo”:

De resto, aqui apenas indicamos uma direção. O fato essencial é que em vários círculos de poetas a atração do mistério aumenta, que se propaga a pretensão de atribuir à experiência poética, neste sentido, uma eficácia particular. É assim que Jules Romains – insuspeito de excessiva simpatia para com os simbolistas – ao fazer em 1909 no Salão de outono uma conferência sobre a “poesia imediata” (isto é, a poesia “que dispensa símbolos” e visa a apreender o real), coloca no

primeiro plano das intenções dos modernos sua vontade de descobrir “fontes subterrâneas”, “profundidades espirituais”. Generaliza-se a opinião de que o desconhecido nos assedia e de que se introduz até as encruzilhadas mais iluminadas de nossa alma. Fazer da poesia um meio de conhecimento é exatamente o que exigia o ensinamento de Baudelaire, de Mallarmé, de Rimbaud. (RAYMOND, 1997, p. 111)

Em artigo autobiográfico publicado em 1943, o poeta explica suas atividades artísticas (a poesia, a prosa, a pintura, a escultura, a fotomontagem) como “necessidades de vidência”:

Escrevi sempre o que desejei escrever, e se hoje me dedico a outras tentativas de arte, não é porque ache bonito ser romancista ou pintor, mas porque estas necessidades de vidência se impuseram dentro de mim, chegando a constituir uma condição essencial de minha vida total, verdadeira, absoluta. (LIMA, 2008, p. 35).

Vale observar que a vidência na modernidade está ligada à consciência poética. Para exercer sua vidência, o poeta deve conhecer e, sobretudo, buscar revelá-la conscientemente. Baudelaire transpõe essa idéia, em poesia, para o plano das correspondências. Rimbaud as leva ao limite, como vimos, promovendo a quebra com o referente. Já Mallarmé as procurará transpor para o plano das palavras, relacionando a explicação órfica da terra com a escrita poética. Jorge de Lima apresenta essas três formas visionárias em sua poesia, as quais veremos em capítulo sobre a “complexificação da imagem” adiante.

Quando Willer (2010) recorre a *Os filhos do Barro*, para falar de uma das implicações do princípio da analogia preconizado por Baudelaire, cita um trecho que se enquadraria perfeitamente na análise da poesia de Jorge de Lima:

a correspondência universal significa uma perpétua metamorfose. O texto que é o mundo não é um texto único: cada página é a tradução e a metamorfose de outra e assim sucessivamente. O mundo é a metáfora de uma metáfora. O mundo perde sua realidade e se transforma em uma figura de linguagem. No centro da analogia há um buraco: a pluralidade de textos subentende que não há um texto original. Por essa cavidade precipitam-se e desaparecem, simultaneamente, a realidade do mundo e o sentido da linguagem.” (PAZ, 1984 *apud* WILLER, 2010, p.321)

Octavio Paz fala das metamorfoses dos textos, das obras, do mundo; a obra de Jorge de Lima é feita delas, sendo a *Invenção de Orfeu* um dos maiores exemplos literários dessas metamorfoses. Sabemos que o poeta compôs sua obra-prima a partir de outras obras, trazendo ainda todo um referencial mítico e lendário que atravessa os

tempos e que se transforma na *Invenção*. E há também as metamorfoses das próprias imagens limianas, que se sucedem continuamente até a perda do referencial inicial. Suas obras estão repletas de exemplos, dos quais selecionamos alguns trechos de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* :

À noite, as flores são vísceras
e pulsam como sanguíneos vasos;
muitas descem da encosta para fecundar os peixes que, pela manhã, são aves.

(LIMA, 2008, p.421)

As aves que vão sair do meu canto eram lírios outrora.
Hoje são potros de ferro que retinem no ar.
Todos os moldes são outros.

(*op.cit.*, p.456)

Algumas outras implicações da poética baudelairiana citadas por Willer (2010) podem ser comparadas com a de Jorge de Lima:

acreditar na analogia universal, e ao mesmo tempo não acreditar em uma visão de mundo estável, assegurada pela religião ou por alguma doutrina ou sistema, é postar-se diante de um cosmo estilhaçado, caótico, no qual tudo se relaciona com tudo, mas sem uma âncora, um quadro de referências que dê sentido a essas infinitas relações; diante do caos, do absurdo, do sem-sentido universal. (WILLER, 2010, p. 322)

Mesmo que em Jorge de Lima haja a referência religiosa ou mítica - e aí encontramos mais uma de suas peculiaridades - ela não garante a ordem das coisas. O mosaico de imagens de sua poesia compõe um mundo tão caótico que beira o absurdo e a falta de sentido que a religião evitaria. O caos em Jorge de Lima é consequência da queda do homem, e não de Deus, como em Baudelaire.

A queda, aliás, é um tema comum aos dois poetas. Willer (2010) cita a seguinte passagem de *Meu coração a nu*, em que Baudelaire vê a queda como acidente da própria criação: “Em que consiste a queda?/ Se é a unidade feita dualidade, então foi Deus quem caiu. / Ou, posto em outros termos, não será a criação a própria queda de Deus?” (p.298)

Jorge de Lima, ao fazer um longo poema órfico, que trata sobretudo da criação poética como uma cosmogonia, apresenta essa mesma noção da queda, declarando sobre *Invenção de Orfeu*:

O que atravessa o poema de ponta a ponta é o drama da Queda. Sem a Queda não haveria a história, não haveria epopeia. O poema é um momento da eternidade perdida que o poeta procura conquistar. E todo esse despojamento do espaço, tempo e corpo tende para a concepção do puro espírito capaz de sentir a tragédia da Queda e compreender a tragédia do mundo. O poeta é seu herói. (LIMA, 2008, p. 63)

Se Baudelaire atribui a queda a um acidente da própria criação, na qual o caído seria Deus, para Jorge de Lima não seria diferente se pensarmos que ele concebe o poeta como um demiurgo.

Todavia, como os dois poetas identificam poesia e conhecimento, apresentam uma crença na reversão da queda, a qual Willer (2010) chama de “gnose da poesia”. Em Jorge de Lima isso se traduz na concepção órfica da poesia: ao poeta é dado conhecer os mistérios e o abismo, mas volta para traduzir o mundo.

Essa condição pode converter-se em exílio, certamente. Por isso o tema do poeta como incompreendido, como exilado. A partir de *A Túnica Inconsútil*, essa temática será sempre recorrente em sua obra. O poema “A ave”, aqui transcrito parcialmente, poderia ser cotejado com “O albatroz” de Baudelaire:

Ninguém sabia donde viera a estranha ave.
 Talvez o último ciclone a arrebatasse
 de incógnita ilha ou de algum golfo
 ou nascesse das algas gigantescas do mar;
 ou caísse de uma outra atmosfera,
 ou de outro mundo ou de outro mistério.
 [...]
 Ninguém lhe ofereceu um pedaço de pão
 ou um gesto suave onde se dependurasse.
 E alguém disse: “essa ave é uma ave má das que devoram o gado”.
 E alguém disse: “essa ave deve ser um demônio faminto”.
 [...]
 A ave era antropomorfa como um anjo
 e solitária como qualquer poeta.
 E parecia querer o convívio dos homens
 que a enxotavam como se enxota um demônio doente.
 [...]
 E todas as fontes lhe negando água,
 a ave desabou sobre o mundo como um Sansão sem vida.
 Então um simples pescador apanhou o cadáver macio e falou:
 - Achei o corpo de uma grande ave mansa.
 E alguém recordou que a ave levava ovos aos anacoretas.
 [...]
 E o filho mais moço do chefe que era sozinho e manso:
 - dá-me as penas para eu escrever minha vida
 tão igual à da *ave em que me vejo*
 mais do que me vejo em ti, meu pai.

(LIMA, 2008, p. 389, grifo meu)

Em “O albatroz”, Baudelaire faz uma alegoria do poeta que, se é grandioso em seus vãos, é inadequado para a realidade, suas “asas de gigante” não servem para o chão. O poeta vive exilado no real, hostilizado pelas pessoas rudes que não o compreendem, sequer o respeitam. Em Jorge de Lima, o poeta se vê na ave, e pede suas penas para escrever. Trata-se da mesma alegoria.

Em “Os Banidos”, de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, transcrito adiante, Jorge de Lima também dialoga com o poeta francês. Ele ainda retoma os mitos de Satanás, de Eva, de Prometeu e do rei traído, e mostra as tensões inerentes à condição do poeta, retratado como o anjo decaído, exilado e cindido. O final do poema lembra a famosa declaração de Baudelaire de que “há uma certa glória em ser incompreendido”:

Nunca fui senão uma coisa híbrida
 metade céu, metade terra,
 com a luz de Mira-Celi dentro das duas órbitas.
 Até onde chega a doce abóboda divina não sei;
 mas sinto muitas vezes os pés pisarem nuvens
 e a boca com um saibro de terra escura.
 Sou, portanto, decaído deste lume primitivo.
 Basta olhar para os meus desgostos
 para se reconhecer que uma estrela cadente
 se esfarela dentro do meu destino.
 Sou, como vês, um mestiço de Satanás
 e de Eva redimida.
 E onde podia descansar a fronte,
 queima-a o lume estelar, iluminando a minha nudez.

Todavia não me salveis, ó vós que inventais grandes reformas
 para melhorar o mundo.
 Prefiro ser este aleijão celeste,
 possuir esses farrapos de Rei-Saudade
 e este fígado golpeado e estes olhos
 com seus pobres vidros mareados.
 Prefiro que não me salveis, grandes reformadores,
 nem vos compadeçais de meus andrajos,
 que outrora foram esplendente nudez,
 nem vos apiedeis desta humildade torpe,
 que isto é um resto de orgulho que me perdeu.

(LIMA, 2008, p.431)

Vemos aqui o dualismo do verso “metade céu, metade terra” e a recorrente associação entre as imagens da ave, do poeta e do Cristo crucificado, como no trecho seguinte:

As criaturas de Deus recuaram medrosas:
 Quem és tu? És demônio marinho ou és cisne?
 Iam crucificá-lo num penhasco do mar.
 - Sou homem, imagem de Deus, sou poeta.
 Sob esta figura humana meus ombros são de rochedo
 e minha cabeça é uma vela de barco.
 Sou assim para resistir,
 para não morrer,
 para vos salvar.

(LIMA, 2008, p. 450)

Mais uma vez, o mesmo dualismo baudelairiano (“És demônio marinho ou és cisne?”), lançando a hipótese de que o poeta, o representante da beleza e da verdade, poderia ser demônio marinho, cindido, tal como sugere a origem da palavra demônio, ou cisne, unificado pela sua condição de símbolo.

Também faz outras referências mais explícitas ao Baudelaire dualista, como no verso do Canto Oitavo, intitulado “Biografia”, em *Invenção de Orfeu*: “o céu baixado como tampa imensa” (LIMA, 2005, p.304). Adiante, neste mesmo canto, ele diz que “a impulsão é a blasfêmia contra os céus” (p.306), como se ele próprio assumisse a atitude baudelairiana (e rimbaudiana), e depois pede perdão.

Interessa notar como nesse Canto intitulado “Biografia”, o eu-lírico, que se coloca em primeira pessoa, é uma múltipla referência aos grandes poetas. Essa referência, aliás, é encontrada em toda *Invenção*, sendo subintitulada pelo autor como “Biografia Épica”. Estudiosos citam desde Virgílio, Dante, Milton, Camões até Whitman, Eliot, Rilke, Valéry, Celan, assim como Baudelaire e Rimbaud, que entram no foco de nosso trabalho. Observamos que também é característica simbolista o diálogo com toda a tradição ocidental.

Tratando-se de um poema metalinguístico, a *Invenção de Orfeu* constitui-se como uma aventura no mar da linguagem, como observa Davi Arrigucci no prefácio de Andrade (1997), a qual Busatto (1978) chama de “viagem escritural”. Segundo o estudioso, esse é o alcance da metáfora náutica em Jorge de Lima, a qual não é construída a partir da referencialidade de um fato histórico, seja de navegação de fuga, tal como a *Eneida*, seja de descobrimento, tal como *Os Lusíadas*. Se Jorge de Lima usa

a metáfora náutica para dialogar com toda a literatura universal, em sua peculiaridade, a nega:

Mesmo nesse fim de mar
qualquer ilha se encontrava
mesmo sem mar e sem fim
mesmo sem terra e sem mim.
Mesmo sem naus e em rumos,
mesmo sem vagas e areias,
há sempre um copo de mar
para um homem navegar.
[...]
há aventuras de partidas
porém nunca acontecidas.

(LIMA, 2005, p. 24)

A viagem que o poeta empreende ocorre em mares inexistentes, é uma viagem na linguagem, ao mesmo tempo transcendente e para dentro de si mesmo. A metáfora náutica de Jorge de Lima está mais para a de Rimbaud, na qual poema, poeta e barco são a mesma coisa. Não faltam referências ao “Bateau ivre”:

Alegrias descobertas
ou mesmo achadas, lá vão
a todas as naus alertas
de vária mastreação,
mastros que apontam caminhos
a países de outros vinhos.
Esta é a ébria embarcação.

(LIMA, 2005, p. 23)

Viagem e ilha
a mesma coisa
e um vento só
banhando livre
o poema *ivre* .

(*op cit*, p. 247)

Cintilações, sóis duplos, ó grandezas,
meu batel é tão ébrio, tão sem mapa,
que meus mares não sei nem minhas bússolas.

(*op cit*, p. 249)

E vadeando Amazonas, Mississipes,
os índios iniciais do *Bateau Ivre*

(*op cit*, p. 353)

e a água asmática, bêbeda se escoando,
sobre as tábuas insanas, com o poeta,
sempre insubmersa nau, veleiro eterno.

(*op cit*, p. 354)

Nada foi junto às profecias, nada,
porque nada se junta ao que é total
por si, ao que há de vir, ao que é amanhã,
e já é hoje; porém, porque era tudo,
tudo se via enquanto decorria
a visão da verdade realizada.

(*op cit*, p. 354)

Que canto firme pode haver num homem
embriagado pelas maresias,
tombado mas alegre, mas falando
para irmãos, para peixes, para pássaros

(*op cit*, p. 409)

Nas forças tristes, não fatais adeuses,
nas flores calcinadas mas os sulcos.
Proa mastil varando. Verdes mares.
Proa mastil do poema. Eis o poema.

(*op cit*, p. 414)

Vemos nos trechos selecionados que Jorge de Lima associa muitas vezes sua viagem no poema àquela mesma feita por Rimbaud no barco embriagado, o que faz significativamente no início e no final do poema. Também é significativo que o faça com o mesmo desregramento, com a mesma falta de destino, sem rumo, ou rumando ao desconhecido.

Em seu longo poema lírico-épico, todos os poetas são um, desde Orfeu, e na peculiaridade limiana são também Cristo, e são deus. Jorge de Lima faz o diálogo com a tradição poética ocidental unindo a religiosidade à experiência da poesia em plena modernidade. Eis como finaliza seu longo poema:

No momento de crer,
criando
contra as forças da morte,

a fé.

No momento de prece,
orando
pela fé que perderam
os outros.

No momento de fé
crivado
com umas setas de amor
as mãos
e os pés e o lado esquerdo,
Amém.

(LIMA, 2005, p.414)

Apresentando uma visão messiânica da poesia, ele concebia o poeta como portador de uma missão, profética e revolucionária, já que o poeta seria capaz de ver além daquilo que já banalizamos, e seria por isso aquele que resgataria a linguagem primordial, a Palavra.

Desde criança ele se preocupava com a expressão, como vimos em tópico anterior, e em cantar as dores do mundo¹². Apesar das variações formais de sua poesia, a noção do poeta como vate e a religiosidade nortearam toda a sua obra. Sobre esse aspecto, Gilberto Mendonça Teles (1994) observa que a reflexão de Jorge de Lima sobre a linguagem se inscreve no discurso do sagrado.

Em um estudo sobre a poesia religiosa brasileira, Bastide (1997) analisa como Jorge de Lima recupera a religião assim que abandona os moldes parnasianos, curiosamente no momento em que o poeta passa a dialogar com as poéticas da modernidade. O estudioso observa que seu cristianismo inicial é terreno, de cor local, é o cristianismo do culto dos santos, das superstições populares e crenças africanas.

Segundo Bastide (1997), a intensificação da fé religiosa do poeta irá conduzi-lo

¹² Como neste poema escrito aos 9 anos de idade:

Tenho pena dos pobres, dos aleijados, dos velhos
Tenho pena do louco Neco Vicente
E da Lua sozinha no céu”

Ou neste escrito aos 10:

Vi um menino cego
Chorei por este menino.
Minha tristeza não nego.
Vi um menino cego
Choro por este menino.

progressivamente a uma religiosidade universal. Mas uma explicação mais palpável do que a da fé consolidada do poeta seria a da sua própria consciência de leitura, e seu diálogo com alguns modernos.

Na literatura francesa, mais especificamente, JL afirma sua admiração por poetas católicos como Paul Claudel, Patrice de la Tour du Pin, entre outros, traduzidos naquela época pelos círculos literários brasileiros, assim como é notável a relação de sua poesia com os católicos da vanguarda como Pierre Reverdy e Max Jacob.

Além da busca de redenção e de resgate de valores cristãos em uma época marcada historicamente por guerras, a religiosidade aparece na poesia da modernidade como um escape do estreito círculo do racionalismo. A procura do que há além, do invisível, a busca da unidade perdida, princípios os quais, como já foi dito, têm sido retomados e valorizados desde os românticos, e foram levados adiante pelos simbolistas. Nesse último caso, a manifestação da espiritualidade se daria pela via da experiência mística, só possível de ser expressa pela criação de símbolos. E assim, a poesia seria uma substituta da religião, em crise desde a proclamação da morte de Deus.

Bastide (1997) cita duas principais fontes de inspiração religiosa na poesia: o *irracionalismo* cultivado pela estética moderna, que busca a associação primitiva entre imagens e o encantamento sonoro como busca da transfiguração da linguagem cotidiana em fórmulas que recriam a ordem das coisas; e a *inspiração divina*, através da qual a experiência da divindade equivale a uma possessão, ao transporte a um mundo sobrenatural, em que o significado tradicional das palavras é destruído para converter-se em oração.

Jorge de Lima bebe das duas fontes. É perceptível em sua poesia tanto a busca pela sonoridade encantatória e as analogias próprias da linhagem moderna chamada de irracionalista, quanto a busca de expressão enquanto inspiração divina. Suas obras finais, o *Livro de Sonetos* e a *Invenção de Orfeu*, resultantes de seu desenvolvimento poético, são marcadas por ambas as características, e acabam com a palavra “amém”, como se os poemas fossem concebidos como orações.

É preciso lembrar que não se pode reduzir a obra de JL a uma expressão cristã, cuja mitologia ele utiliza buscando a universalidade. Pela via mística, Jorge de Lima atingiu um alto grau de sofisticação, pelo sincretismo, pelas analogias e pelos usos não convencionais dos símbolos. E suas obras adquirem complexidade pela associação de símbolos religiosos, míticos e literários. Sua religiosidade é, segundo Scheel (2005), “francamente estética” (p.67).

Como ressalta Andrade (1997), trata-se sempre da temática da criação. O estudioso observa que Jorge de Lima e Murilo Mendes adotaram uma modalidade particular de catolicismo, “em que a criação divina e poética se confundem e o cristianismo assume alguns elementos do orfismo arcaico” (ANDRADE, 1997, p.61).

Existem alguns pontos de contato entre o orfismo e o cristianismo: ambos apresentam uma visão dualista da existência; Orfeu e Cristo já foram representados juntos em afrescos romanos, como duas ovelhas; ambos são considerados avatares, encarnações de filhos de deus (Orfeu de Apolo, e Cristo de Deus) que vieram nos passar a mensagem de outro mundo; ambos representam um ideal de salvação.

Cavalcanti (2011) observa que Jorge de Lima aproxima seu eu-lírico tanto de Orfeu quanto de Cristo, revelando desse modo sua peculiar “percepção visionária do poeta-profeta”. O autor cita exemplos da *Invenção*, mas podemos citar também poemas de obras anteriores, tais como este de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* (1943):

Nós os poetas, dentro da morte de libertados pela morte,
somos os grandes alquimistas, os únicos achadores da pedra filosofal,
porque nos transformamos a nós próprios
em périplos verdadeiros e imperecíveis.
Já possuímos todos os fios em nossas mãos,
e ordenamos com sabedoria os nossos próprios avanços
e as pausas dentro de todas as distâncias
que correspondem à mesma órbita divina.
Tudo vem repercutir em nosso pulso;
e nosso largo sopro comum circula do mesmo modo
entre os blasfemos que estão embaixo,
os que se depuram nas chamas, gemendo neste plano do meio,
os bem-aventurados que estão acima
e a pequena humanidade de incrédulos da realidade da morte.
Assistimos, pois, dos vértices em que adiantamos os pés
a caminho da Imensa Trindade,
nos sempiternos cais misteriosos, ao embarque e desembarque
da humanidade uniforme com a sua uniforme cor de tumba,
mas gotejando de sua matéria crassa,
a unidade do barro original acolhida por Deus com a mesma ternura com que criou o
mundo.
A nossa conformação interna e externa
obedece liberta de todos os laços e de todas as contingências
à sabia geometria das Páscoas Trinas.
Regressamos aos moldes anteriores
e sacudimos as sombras hirsutas que povoavam nossos membros.
Há dois pólos em nossas mãos,
há três sóis em nossos peitos;
libertamo-nos com os quatro Evangelhos,
encerramos a visão ubíqua dos quatro pontos cardeais,
representamos os quatro elementos,
formamos a superfície do cubo em que assentam as Três Pessoas Eternas.

(LIMA, 2008, p.460)

Além de mostrar a visão do poeta como demiurgo, esse poema apresenta a visão dualista do céu e do inferno (“e nosso largo sopro comum circula do mesmo modo/ entre os blasfemos que estão embaixo,/os que se depuram nas chamas, gemendo neste plano do meio,/ os bem-aventurados que estão acima”), do plano invisível e visível, espiritual e material (“e a pequena humanidade de incrédulos da realidade da morte”).

Notemos que no primeiro verso, “Nós os poetas, dentro da morte de libertados pela morte”, reflete tanto a condição do Cristo, morto para redimir os pecados humanos e depois liberto dessa missão, “dentro da morte de libertados pela morte”, quanto a condição de Orfeu, que vive como morto sem Eurídice, mesmo tendo sido libertado pela morte. Essas analogias conferem atemporalidade e universalidade à poesia limiana.

Andrade (1997) observa a analogia entre a figura de Orfeu e a de Adão na *Invenção de Orfeu*: ambas ilustram a falibilidade humana e narram o mito da queda; ambas caem por uma mulher e o limite de ambas é a morte.

Vemos, além disso, que ambas as mitologias se voltam à origem: Adão é o primeiro homem, Orfeu o primeiro poeta. Como primeiro poeta, Orfeu é músico, apaziguador, ordenador cósmico, criador, e vidente. Esse último dom lhe foi atribuído pelo poder encantador de seu canto, pelo qual foi permitido atravessar o lado de lá, a ele foi dado o dom da visão. E mesmo depois da morte, Orfeu continua a cantar.

Já Adão, é a metáfora do primeiro homem, a qual foi marcada pela tradição cristã pelo pecado e conseqüentemente, pela queda irreversível, mas que pela interpretação hebraica é dado o poder de reviver. Adão é a figura com a qual devemos nos conciliar para renascer. Em *O Simbolismo do corpo humano*, livro que trata de mitos e símbolos da cultura hebraica, Annick de Souzenelle cita um relato do professor Graf K. von Durckheim sobre uma interpretação dessa conciliação:

Há muito tempo, encontrei nos arredores de Paris um homem extraordinário, o padre Gregório, um eremita que pintava ícones. Entre estes, havia um em que Cristo se inclinava cheio de amor para Adão, no inferno. Perguntei ao padre Gregório: ‘Padre, diga-me, o que isso representa para o senhor?’ Ele respondeu: ‘Se o Homem se encontra consigo mesmo no mais profundo do mais baixo, do pior e, encontrando-se face a face com o Dragão que existe no fundo dele mesmo, é capaz de abraçar esse Dragão, de se unir a ele, então surge o divino e é a Ressurreição!’ (SOUZENELLE, 1984, p.218)

Vemos que em seu desejo de conciliação universal, Jorge de Lima não escolhe essas figuras somente pela tradição, mas pelo amplo leque de significações que elas sugerem. Na poesia limiana frequentemente o eu-lírico se confunde com personagens mitológicas e literárias, como se o poeta pudesse transcender o tempo e o espaço nessa identificação. E a busca da linguagem original está ligada à busca da origem do poeta, do homem.

Historiadores como Huizinga (2006) afirmam que faz parte do projeto estético moderno a concepção do processo artístico como cosmogonia e do poeta como demiurgo, pois trata-se de uma retomada da condição inicial da linguagem, quando a expressão religiosa, a filosófica e poética não estavam ainda separadas. Ele observa que através do desenvolvimento da linguagem poética, a relação entre poesia, enigma e profecia é retomada chegando ao auge com os modernos. Em suas palavras:

O poeta-vidente vai gradualmente assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do adivinho, do mistagogo e do poeta tal como o conhecemos; e também o filósofo, o legislador, o orador, o demagogo, o sofista e o mestre de retórica brotam desse tipo compósito que é o Vates. Todos os poetas gregos arcaicos revelam vestígios de seu progenitor comum. Sua função é eminentemente social; falam como educadores e guias do povo. (HUIZINGA, 2006, p.135)

É preciso tomar cuidado, porém, para não confundir a figura do profeta e do sacerdote missionário, encaixando Jorge de Lima no grupo de poetas engajados que procuram doutrinar ou transmitir mensagens em seus poemas. Se ao mesmo tempo Jorge de Lima afirma que “o poeta foi sempre o anunciador das grandes reformas universais”, de acordo com a visão messiânica que observamos, em conversa com Homero Sena, que lhe pede que fale do papel social da poesia, o poeta é categórico: “não demos deliberadamente papéis à poesia” (LIMA, 2008, p.42).

Para JL, a criação poética deveria restaurar a linguagem corrompida, revelar o seu sentido original numa concepção similar à da “poesia pura”, a qual associa-se na modernidade à defesa da “arte pela arte”. Em sua poesia, a resistência à subserviência da linguagem aos princípios utilitaristas se mostra no afastamento da linguagem discursiva. Afastando-se da linguagem comum desgastada pelo uso cotidiano e pela própria utilidade, o poeta entra no jogo simbolista, obscurecendo as palavras, dissociadas de suas relações corriqueiras. Em suas obras finais, é visível a despreocupação do poeta com qualquer tipo de transmissão de “conteúdo” ou “mensagem”, a poesia não tem uma

função, sua linguagem não é comunicativa, e por isso é considerada muitas vezes como hermética.

É principalmente nesse ponto, o da busca pela poesia pura e o hermetismo decorrente da desconsideração do referente, que associamos a poesia de Jorge de Lima à poética de Mallarmé. Poesias que se aproximam não tanto pela forma e pelos procedimentos, mas pela busca de uma representação órfica do universo, assim como de uma busca metafísica do conhecimento.

Também não seria exagero dizer que Jorge de Lima apresenta em seu livro órfico a mesma ambição de escrever o Livro. Ao tratar dos valores literários modernos, Leila Perrone-Moisés (1998) fala da aspiração de autores como Dante, Donne, Mallarmé, Joyce ao livro absoluto, cujo modelo seria o livro sagrado das religiões, da palavra divina ou o texto esotérico transmitido aos iniciados. Segundo a autora, “Em nosso mundo ateu e laicizado esse ideal se manteve como utopia substitutiva e tentação prometéica”. Se Mallarmé não é o primeiro nem o único a ter essa aspiração, ele a expressou mais diretamente que os demais, tendo desenvolvido um projeto para o Livro durante anos, de acordo com sua poética moderna e consciente.

Apesar de afirmar a precedência da inspiração para a sua escrita poética, que JL define como “uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação” (LIMA, 2008, p. 36), alguns autores, tais como Andrade (1997) e Busatto (1978), defendem consistentemente que há muito trabalho com a linguagem em suas obras. Ou seja, elas resultam da tensão entre a inspiração e o cálculo, a qual Balakian (2007) aponta como um dos paradoxos simbolistas.

Ao tratar da “tensão entre o automático e o arquitetado” na obra de JL, Andrade (1997) demonstra que as obras finais apresentam como grande característica, a consciência moderna no trato com a linguagem. O estudioso ainda observa que no poema “Fundação da Ilha”¹³, a figura do criador assume a máscara do *engenheiro*

¹³ Primeiro Canto da *Invenção de Orfeu* (trata-se de poema extenso, do qual reproduziremos apenas um trecho):

Abrigado por trás de armaduras e esgares,
o engenheiro noturno afinal aportou
ao nordeste desta ilha e construiu as naves.
Penoso empreendimento o invento desse cais
e desse labirinto e desses arraiais.

[...]

Afinal o engenheiro amou, sonhou, construiu.

noturno e o ato de criação aparece como processo cindido entre a construção racional, calculada, dura e o sonho, associado ao ambiente noturno, fértil em correspondências insuspeitas, anotado pelos “sentidos simultâneos”, o que para Andrade (1997) constitui referência baudelairiana e rimbaldiana simultaneamente.

Ainda em outras declarações encontramos outros pontos que demonstram uma concepção poética simbolista. Ele comenta, por exemplo, a influência de Proust em sua escrita, o qual foi analisado por Wilson (1987) como um dos continuadores do simbolismo na prosa. Cita o “Poema relativo” como resultado da leitura de Proust e afirma: “o relativo passou a predominar sobre o definitivo. A quem se deve isso senão a Proust?” (LIMA, 2008, p.54).

O poeta ainda cita a associação entre poesia e música encantatória feita por Banville¹⁴, que afirma que “a poesia era uma espécie de magia capaz de provocar sensações apenas com os sons combinados, encantamento graças ao qual as idéias nos são comunicadas por palavras que entretanto não as exprimem” (LIMA, 2008, p.38).

É notável em toda a obra de Jorge de Lima que ele buscou essa sonoridade sugestiva e encantatória, própria do simbolismo, a qual detectamos tanto na primeira fase, quando o poeta adota os versos livres e linguagem coloquial, quanto na última fase, mais erudita e do mesmo modo musical. Em sua poesia parece haver sempre a prevalência do som sobre o sentido, pois os recursos sonoros são mais valorizados que a ordenação sintática e lógica.

Veremos a seguir que também as imagens imprimem ritmo aos poemas, e que elas estão pautadas no princípio da analogia e no uso dos símbolos, que são trazidos tanto a partir do cotidiano quanto das mitologias e referências literárias e religiosas. Além da referência canonizada, Jorge de Lima também se utiliza de tradições e lendas populares.

Vimos neste tópico que é possível, portanto, depreender que a concepção poética de Jorge de Lima, que apresentou sempre uma consciência de leitura aprimorada, resulta do diálogo com poetas da alta tradição moderna, alguns dos quais nortearam o simbolismo. Nos subcapítulos seguintes, em que trazemos mais especificamente aspectos dessa relação, procuraremos demonstrar como sua poesia traz aspectos das duas linhagens simbolistas observadas por Edmund Wilson (1987), como vimos e

(LIMA, 2005, p. 48)

¹⁴ Parnasiano, mas nessa declaração apresenta uma concepção bastante desenvolvida no simbolismo.

também por outros autores como Bonvicino (1989), que o traduziu, Oliveira (2011), especialista em Laforgue, e Todó (1987), que o insere dentre os precursores da linha coloquial.

4.1 A fase modernista e os cantos da oralidade sugestiva

Neste tópico buscaremos mostrar como a poesia de Jorge de Lima apresenta traços da linhagem simbolista que Wilson (1987) chamou de “coloquial- irônica”, na fase em que é mais comumente denominada modernista, por apresentar a adoção dos versos livres e ainda tratar de temas próprios da cultura brasileira, especialmente a cultura popular do nordeste.

Vimos que a partir de 1927, Jorge de Lima apresenta uma nova linguagem poética com o livro *Poemas*, no qual é publicado “O mundo do menino impossível”¹⁵, poema de versos livres e linguagem coloquial. Essa linguagem se desdobra em mais três obras poéticas: *Novos Poemas*, de 1929 e *Poemas Negros* (cujos poemas foram publicados esparsamente nessa época e só depois compilados em livro) e *Poemas Escolhidos*, de 1932.

Ficam célebres poemas como “GWBR” (*Poemas*), “A Minha América”(*Poemas*), de inspiração withmaniana, “Meninice”(*Poemas*), “Madorna de Iaiá” (*Novos Poemas*) e “Essa Negra Fulô” (*Novos Poemas*), o qual Merquior define

¹⁵Fim da tarde, boquinha da noite
com as primeiras estrelas
o os derradeiros sinos.

Entre as estrelas e lá detrás da igreja,
surge a lua cheia
para chorar com os poetas.

E vão dormir as duas coisas novas desse mundo:
o sol e os meninos

[...]

Xô! Xô! Pavão!
Sai de cima do telhado
Deixa o menino dormir
Seu soninho sossegado!

(LIMA, 2008, p. 203)

como “uma anedota regionalista equivalente a toda uma psicologia da escravidão”(MERQUIOR, 1983, p.127).

Fabio de Souza Andrade (1997) observa que o ingrediente ousado das imagens de JL, na fase modernista, estava na ampliação do repertório simbólico da poesia em direção a fragmentos e cenas do cotidiano, e essa era a preocupação da vertente coloquial-irônica do simbolismo, segundo Bonvicino (1989).

No poema “Felicidade”, estruturado em versos livres, Jorge de Lima trata do cotidiano de miséria dos meninos do nordeste, na Lagoa Mundaú, aonde brincam e adoecem ao comer barro, ao tirar sururu da terra para comer. O próprio título já indica a ironia e a linguagem é coloquial:

[...]

Os meninos tiram sururu com gosto. Ao meio-dia o sol tine. A água está morna e suja.

Ali pertinho já é a lama do sururu. Que gosto pisar na lama!

É diferente de pisar nas praias, na neve, na grama.

Os pés dos meninos têm sensibilidades inéditas. A lama abarca o pé, entre os dedos, mais [grossa do que baba de boi, gruda-se na pele, dá uma coceira boa nas frieiras.

Os meninos entram mais. A lama sobe. É uma carícia peganhenta pelo corpo.

As mãos descem na lama. As canoas afundam de sururu. O sol está tinindo, mas ninguém sente calor.

Tudo é bom. A miséria é boa. A lama é amorosa. Parece que a vida é uma feitiçaria de sonho de maleita.

(LIMA, 2008, p.288)

Embora tenhamos optado por transcrever apenas o final do poema, por ele ser relativamente longo, é possível perceber desse trecho aquilo que Paes (2008) observa da ironia de Jorge de Lima, como denúncia da tensão entre o moderno e o atrasado, a “tensão entre a modernidade da visão e o provincianismo do visto” (p.140). Encontramos nesse poema um dos mais claros exemplos dessa tensão. Um poema que mostra uma visão triste da miséria, da brincadeira daquelas crianças, do pisar na lama em contraste com o pisar na neve, e que no final define tudo como coisa boa, como o retrato da “Felicidade”.

Outro poema de linguagem coloquial, com forte tom irônico é “Minha América”, no qual Jorge de Lima denuncia as atrocidades do sistema altamente excludente que vende “felicidade” ao mundo:

[...]

U.S.A.

Negros linchados pelos brancos,
 réus eletrocutados em Sing-Sing,
 delinquentes castrados nas prisões,
 arquimilionários condenados,
 e milhões de mãos construindo
sky-scraper da Felicidade.

U.S.A.

O álcool interdito,
 a peste interdita,
 a “Chinese Exclusion Act” proscrevendo os amarelos,
 e o homem rindo nos filmes,
 Roosevelt rindo para a morte,
 a Bíblia rindo para o mundo,
 Tio Sam rindo para tudo!

[...]

Estados Unidos da América!

Todos os ritos alegres e assombrosamente numerosos:
 Cultos, conferencias, o congresso eucarístico
 de Chicago distribuindo hóstias a 2 milhões de bocas:
 O maior *record* de distribuição do Corpo do Senhor!
 Mas acima de tudo a suprema alegria marca U.S.A.:
 - O amor divorciado 20 vezes e 20 vezes glorificado
 sempre jovial e sempre novo como a própria
 alma alegre dos Estados Unidos
 da América do Norte.

Whitman!
 Alfred Kreymborg!
 Os vossos olhos cor-de-rosa,
 os vossos olhos risonhos demais,

[...]

(LIMA, 2008, p. 208)

Numa clara referência a Whitman, Jorge de Lima constrói um poema relativamente longo, todo estruturado em versos livres, sem esquema regular de rimas, linguagem coloquial, em que ele retrata cenas cotidianas e comuns aos hispano-americanos, norte-americanos e brasileiros, utilizando inclusive termos em espanhol e em inglês, mostrando uma América múltipla, cheia de contrastes.

Paes (2008) também diz que Jorge de Lima apresenta um “timbre irônico e sentimental” ao falar de Cristo nessa fase, que contudo vemos mais sentimental que

irônica, mas que apresenta uma religiosidade diferente, menos séria, do que a da fase em que vemos predominar a preocupação sério-estética.

Outro poema interessante para nossa análise é “Domingo”, exemplo de como o poeta incorpora em sua poesia os cantos folclóricos de origem popular:

“Amanhã é domingo, pede cachimbo.
O galo Monteiro pisou na areia.
A areia é fina deu no sino.
O sino é de prata deu na mata.
A mata é valente deu no tenente.
O tenente é mofino deu no menino.
O menino é carolho furou teu olho.”

Ah! que saudades que eu tenho
da aurora da minha vida!
Ah! Casimiro a aurora de minha vida
foi um domingo bonito:
Logo cedo o galo Monteiro cantava no pátio
e a aurora saía do canto do galo
e o Zuca da Lica, tenente da guarda,
de quepe nos olhos, botões areados, rondava fumando a casa da Aurora!
(Aurora Carvalho – cunhada do padre!)

O sino da igreja chamava pra missa.
A areia era fina nos pés sem sapatos.
E a gente trepava na torre da igreja
e o sino da igreja cantava tão alto
que o galo Monteiro olhava de baixo
ciscando na areia com inveja do sino,
e a mata escurava o canto de prata.
Somente o tenente ficava danado,
subia na torre atrás do menino!
Os olhos carolhos olhavam de cima:
Tenente mofino! Tenente mofino!

“Amanhã é domingo, pede cachimbo.
O galo Montês pisou na areia.
A areia é fina deu no sino.
O sino é de prata deu na mata.
A mata é valente deu no tenente.
O tenente é mofino deu no menino.
O menino é carolho furou teu olho.”

(LIMA, 2008, p. 268)

Spina (1982) observa que nesses tipos de cantos populares (que ele chama de nativos), a melodia e o ritmo prevalecem sobre o sentido. O canto inserido no poema “Domingo” apresenta um expediente rítmico artificial, as rimas surgem para sustentar o

ritmo em detrimento da ordenação sintática e lógica daquilo que é pronunciado: “A areia é fina deu no sino/ O sino é de prata deu na mata/ A mata é valente deu no tenente”.

A prevalência do som sobre o sentido, do significante sobre o significado é notável na poesia simbolista, que privilegiou a música acima de tudo, tal como proclamou Verlaine. Como vimos, o simbolismo valorizou a música como a forma máxima de expressão, capaz de atuar nas mais profundas esferas da existência humana, sem restringir-se a conceitos e preceitos. A música e a poesia são valorizadas pelo seu poder encantatório e sugestivo.

De fato, a musicalidade está presente em todas as fases de Jorge de Lima, ora pela via da oralidade ora pela erudição. No poema “Domingo”, Jorge de Lima chega a misturar oralidade e erudição em suas referências, primeiro usa o cancionário popular, depois parafraseia versos de Casimiro de Abreu, construindo desse modo uma poesia rica em expressões e em contrastes.

Não seria exagero notar, a título de reforçar a ligação dessa fase da poesia de Jorge de Lima com a vertente coloquial-irônica, que também Jules Laforgue, representante maior dessa linhagem no simbolismo, apresentou uma série de poemas intitulados “Domingos”, que Bonvicino (1989) observa representarem o dia da inação, da improdutividade, da liberdade. Vemos que por este fato esses poemas estão de acordo com aquele movimento de recusa que inaugurou o simbolismo. No caso do “Domingo” de Jorge de Lima, ele se associa à memória da infância, também um tempo de liberdades e descansos ainda mais plenos. Ele também faz um jogo com a palavra “aurora” como inauguração da manhã, como fase da vida e como a cunhada do padre, no mesmo tom laforguiano de brincadeira com os temas que normalmente são tratados seriamente.

Além dos cantos populares, o poeta resgata os cantos africanos, e insere toda a cultura afro-brasileira: as crenças, os costumes, a culinária, e a própria voz do negro na poesia, mediante o idioma afro-nordestino, conforme denominou Araújo (1983), cujo vocabulário temperou a linguagem brasileira.

Podemos pensar que, numa historiografia literária predominantemente branca, o resgate dos termos africanos traz, a partir do olhar para o outro como espelho de si próprio, o olhar reflexivo sobre a cultura brasileira, incorporando na poesia um dos elementos constitutivos de nossa formação cultural, sem o qual nossa linguagem escrita estava incompleta. A incorporação de elementos ao mesmo tempo inerentes e estrangeiros é, além disso, próprio daquela busca da linguagem original.

No artigo sobre o simbolismo francês e o modernismo brasileiro em que Machado (2004) chama a atenção para a manifestação da tradição “coloquial-irônica” em Jorge de Lima, a autora cita como exemplo o poema “Essa negra fulô”, do livro *Novos Poemas*, de 1929:

Ora, se deu que chegou
 (isso já faz muito tempo)
 no bangüê dum meu avô
 uma negra bonitinha
 chamada negra fulô

Essa negra Fulô!
 Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
 (Era a fala da Sinhá)
 - Vai forrar minha cama,
 pentear meus cabelos
 vem ajudar a tirar
 a minha roupa, Fulô!

Essa negra Fulô!

Essa negrinha Fulô,
 ficou logo pra mucama,
 para vigiar a Sinhá
 pra engomar pro Sinhô!
 [...]

(LIMA, 2008, p. 255)

Trata-se de uma estilização da narrativa oral, onde há utilização de recursos próprios da fala, tais como repetições, termos suprimidos, vocabulário corrente e, principalmente, a desobediência às regras sintáticas formais, que trazem novidade ao poema, liberto das regras e temáticas parnasianas.

O poema é bastante musical, e o ritmo é trazido tanto por certa regularidade de versos que se alternam entre hexassílabos e redondilhas maiores, como pelo próprio tom oral e pelas imagens que desencadeiam uma narrativa.

Outro exemplo de poema narrativo, que incorpora elementos orais, é “História”, dos *Poemas Negros*, cujo título se refere a duas histórias: a narrada pelo poema, da princesa tornada escrava, e a História do Brasil, fundada na crueldade do sistema escravista:

Era Princesa.
 Um libata a adquiriu por um caco de espelho.

Veio encangada para o litoral,
 arrastada pelos comboieiros.
 Peça muito boa: não faltava um dente
 e era mais bonita que qualquer inglesa.
 No tombadilho o capitão deflorou-a.
 Em nagô elevou a voz para Oxalá.
 Pôs-se a coçar-se porque ele não ouviu.
 Navio guerreiro? não; navio tumbeiro.
 Depois foi ferrada com uma ancora nas ancas,
 depois foi possuída pelos marinheiros,
 depois passou pela alfândega,
 depois saiu do Valongo,
 entrou no amor do feitor,
 apaixonou o Sinhô,
 enciumou a Sinhá,
 apanhou, apanhou, apanhou.
 Fugiu para o mato.
 Capitão do campo a levou.
 Pegou-se com os orixás:
 fez bobó de inhame
 para Sinhô comer,
 fez aluá para ele beber,
 fez mandinga para o Sinhô a amar.
 A Sinhá mandou arrebentar-lhe os dentes:
 Fute, Cafute, Pé-de-Pato, Não-sei-que-diga,
 avança na branca e me vinga.
 Exu escangalha ela, amofina ela,
 amuxila ela que eu não tenho defesa de homem,
 sou só uma mulher perdida neste mundão.
 Neste mundão.
 Louvado seja Oxalá.
 Para sempre seja louvado.

(LIMA, 2008, p. 298)

Poema de versos livres, cuja narrativa é marcada pelo sincretismo. O poema atinge riqueza ao entremear a voz do narrador e a voz da protagonista da história. O canto feiticeiro se confunde com a reza católica no final: “Louvado seja Oxalá./ Para sempre seja louvado”. Com esse procedimento, Jorge de Lima atinge a meta simbolista da fusão entre sujeito e objeto, unindo narrador e figura narrada, misturando diferentes crenças e modos de dizer. O mesmo sincretismo se encontra em “Xangô”:

Na noite, aziaga, na noite sem fim,
 quibundos, cafuzos, cabindas, mazombos
 mandingam xangô.
 Oxum! Oxalá! Ô! Ê!

Dois feios calungas – Taió e Oxalá rodeados de contas,
 contas, contas, contas, contas.
 No centro o Oxum!

Oxum! Oxalá! Ô! Ê!

Na noite, aziaga, na noite sem fim
cabindas, mulatos, quibundos, cafuzos,
aos tombos, gemendo, cantando, rodando.
Senhor do Bonfim! Senhor do Bonfim!
Oxum! Oxalá! Ô! Ê!

Sinhô e Sinhá num mês ou dois meses se há de casá!
Mano e Mana! Credo manco!

No centro o Oxum
que dois bonequinhos na rede tão bamba

Ioiô e Iaiá!

Minhas almas
santas benditas
aquelas são
do mesmo Senhor;
todas duas
todas três
todas seis
e todas nove!
Santo Onofre,
São Gurdím,
São Pagão,
Anjo Custódio,
Monserrate,
Amém,
Oxum!

[...]

(LIMA, 2008, p.312)

Vemos aqui a mesma busca da origem, da qual já falamos. Segundo Huizinga (2006), e outros estudiosos, a origem da poesia situa-se em uma imprecisa linha divisória entre o canto, a expressão religiosa e a nomeação das coisas. Spina (1982) procura lembrar que um sentimento estético preexiste a essas atividades, cuja finalidade não era outra senão o prazer desinteressado. Ele afirma a precedência da poesia pura, a mesma que foi buscada pelos simbolistas, assim como o canto ritualístico e encantatório das origens da linguagem poética.

Ao classificar os tipos de cantos primitivos, Spina (1982), fala do canto mágico, que está representado pelas fórmulas de encantamento. Esse canto mágico é encontrado nos poemas acima citados, na voz da princesa negra e na voz dos escravos que cantam a Xangô e aos santos católicos. O “Poema de Encantação” é outro bom exemplo, a começar pelo título:

Arroio dos Quilombolas de Palmares,
 Arroio do Desemboque do Quizongo,
 Arroio do Exu do Bodocô,
 vos ofereço maconha de pito, quitunde, quibembe, quingombô.

Assim, sim!

Arraial d' Angola de Paracatu,
 Arraial do Campo de Goiás,
 Arraial do Exu do Assuá,
 vos ofereço quisama, quinanga, quilenge, quingombô.
 Tomai acaçá, abará, aberém, abau!

Assim, sim!

Tirai-me essa murrinha, esse gogô, esse urufá!
 Vos ofereço quitunde, quitumba, quelembre, quingombô.

(LIMA, 2008, p. 309)

Poema, como outros dessa fase, repleto de aliterações e assonâncias. Os poemas negros de Jorge de Lima parecem ser marcados pelo ritmo dos batuques, evocado tanto pelas repetições e recursos sonoros da linguagem escrita e oral quanto pelas imagens. A musicalidade advém dos cantos africanos resgatados pela memória e imaginação do poeta. Esse é um modo de resgatar a linguagem e o ritmo primordial e de conceber a poesia como força transcendente e, ao mesmo tempo, unificadora.

4.2 A fase final e a complexificação da imagem

A partir de *Tempo e Eternidade*, publicado em 1935, Jorge de Lima empreende sua busca de universalidade e sua poesia começa a apresentar um trabalho de ampliação simbólica. Suas imagens tornam-se mais complexas na apresentação de analogias e símbolos plurissignificativos. Vemos que a partir desse momento sua poesia volta-se para a temática da criação, para a qual ele traz referências literárias, bíblicas e míticas, misturadas à memória e imaginação do poeta.

Constatamos que essa fase é mais ligada à linha sério-estética do simbolismo, apresentando uma gradativa ruptura com o referente. A partir do *Livro de Sonetos*, o poeta apresenta uma linguagem mais trabalhada, mais misteriosa, mais simbólica e altamente musical. Vemos que se trata da linguagem órfica, que transita entre o visível e o invisível, e encontramos mesmo muitas referências, ainda que implícitas ou ocultas, ao mito de Orfeu:

Vendo-te assim, em distanciada vida,
entrego-me aos oráculos primeiro,
depois penetro a sombra derradeira
como uma nau em algas submergida.

E penso em ti: sonâmbula e suicida
a face melancólica em nevoeiro,
os lábios respondidos, borralheira
transfigurada em bela adormecida.

Há por tudo um clamor de estranha lava,
sai de ti um clarão mas tão soturno
que te pareces uma sombra escrava

envolvendo-me em ti, a ti persigo;
estou perdido no trigal noturno.
Ó sombra irmã, perdeste-te comigo.

(LIMA, 2008, p.484)

Escrito em decassílabos e esquema regular de rimas, ABBA nos primeiros quartetos, sendo que BB representam rimas internas (pelo ditongo “ei”) e CDC nos tercetos, o soneto apresenta o tema do poeta à procura da musa “sonâmbula e suicida”, construído a partir de imagens sombrias e noturnas. Há a referência ao oráculo, ou a busca de uma poesia visionária.

Blanchot (1987) analisa o mito de Orfeu e afirma que a inspiração transformaria a beleza da noite na irrealidade do vazio, transformando Eurídice em uma sombra e o poeta em condenado. É esse tipo de inspiração que Jorge de Lima revela em sua obra. Vejamos, pois, mais um exemplo:

Este poema de amor não é lamento
nem tristeza distante, nem saudade,
nem queixume traído nem o lento
perpassar da paixão ou pranto que há de

transformar-se em dorido pensamento,
em tortura querida ou em piedade
ou simplesmente em mito, doce invento,
e exaltada visão da adversidade.

É a memória ondulante da mais pura
e doce face (intérmina e tranqüila)
da eterna bem-amada que eu procuro;

mas tão real, tão presente criatura
que é preciso não vê-la nem possuí-la
mas procurá-la nesse vale obscuro.

(LIMA, 2008, p.482)

O poeta aqui reconhece que sua inspiração vem do desejo instaurado pela falta e que só pode ser assim (“é preciso não vê-la, nem possuí-la/ mas procurá-la nesse vale obscuro”).

É bastante válida a afirmação de Andrade (1997) de que, para expressar o incognoscível, os poetas valem-se da constituição de mitos, e da criação de imagens analógicas, seja pela transposição de sentidos, seja pela mudança de função das significações correntes. O mito de Orfeu, nesse caso, é um eficaz recurso simbolista para tratar da criação.

A dualidade transcendente também faz parte do repertório simbolista e ressoa em toda a linhagem órfica da poesia, onde o poeta transita entre dois mundos, entre a vida e a morte, entre o real e o sonho, entre o terreno e o divino, sendo o portador dos mistérios e tradutor das correspondências existentes tanto no plano espiritual, como no plano material, corpóreo. Vejamos um exemplo dessa dualidade:

Não me importa que os olhos me devessem
e vejam o rio o mundo dividindo:
De um lado luz e de outro lado treva.
Estranho ser, um ser de duas faces.

E dum extremo e do outro, vozes, vozes,
dia e noite incessantes dialogando.
E os membros todos desaparecidos
para reaparecer com membros novos.

Agora o claune se contrai furioso.
Entram pés pela boca, mãos nos olhos
e ele repousa exânime em seu ovo.

Depois nasce outra vez, é o mesmo diálogo,
o mesmo desespero e as mesmas vozes
que se repetem sem cessar de novo.

(LIMA, 2008, p.476)

Nesses versos brancos decassílabos, vemos outra poesia voltada para o tema da criação. Jorge de Lima propõe a analogia entre o poeta, o demiurgo e o claune, cuja imagem se metamorfoseia entre a vida e a morte. É possível associar o claune repousado em seu ovo com o deus primordial da cosmogonia védica, o Brama, que repousa por dez

mil anos em um ovo e é o deus da criação, assim como o poeta assume o papel de demiurgo. Ou ainda com a simbologia heterogênea do ovo cósmico. Trata-se, portanto, de um trabalho com símbolos e analogias muito característico da estética simbolista.

Notamos a visão dualista que os simbolistas herdaram do platonismo: “Não me importa que os olhos me devassem/ e vejam o rio o mundo dividindo:/ De um lado luz e de outro lado treva. /Estranho ser, um ser de duas faces.” Aqui há novamente a analogia, agora entre o ser de duas faces e o mundo dividido em luz e trevas. A linguagem é mediada novamente por símbolos (“rio”, “luz” e “trevas”) para expressar a cisão do ser e a relação entre os opostos.

Dentre os vários sonetos nessa obra que poderiam servir de exemplo da herança sério-estética, encontramos alguns especialmente musicais como:

Eis que há o pêndulo e há a corda que atravessa
a sala e a vibração da voz ansiada
e a onda sonora que à procura dessa
voz em consolo jaz desencantada.

Entre as cordas distensas se arremessa
outra onda em duas ondas desdobrada.
Não há força nenhuma que as impeça:
é uma voz que procura a voz amada.

E vê-se agora a face que aparece
entre a lâmpada e o piano, e a mão de neve
esvoaçando nas teclas como uma ave.

Mas o encanto se esvai, pois alvorece:
A face é menos nítida, e a mão leve
que esvoaçava nas teclas, mais suave.

(LIMA, 2008, p.485)

Assim como na maioria dos poemas da obra, Jorge de Lima apresenta rigor formal, afinal trata-se de um livro de sonetos. Nesse soneto, há predominância de decassílabos e o uso de rimas alternadas ABAB nos quartetos e CDE nos tercetos. A musicalidade trazida pelo arranjo formal é acompanhada de assonâncias nasais (pêndulo, ansiada, onda, consolo, desencantada, entre, distensas, impeça, lâmpada, encanto etc). Também a utilização de *enjambements* mostra que a linha melodiosa

continua para além da limitação dos versos, tal como Gomes (2001) demonstra ocorrer em Verlaine.

O vocabulário do poema é musical: apresenta instrumentos, cordas, ondas sonoras, voz, piano, teclas, lembrando os poemas simbolistas. As imagens sugerem um encontro amoroso que serve de pretexto para a expressão de atos espirituais e sugerem um ambiente onírico.

O rigor formal contrasta com os conteúdos oscilatórios. Já a alternância das rimas concorda com a dualidade do poeta, que se transporta entre o sonho e a realidade: “Mas o encanto se esvai, pois alvorece”.

Vemos que, nesse momento, diferentemente da fase anterior, da oralidade, o tom erudito e outras características geram o efeito de sonoridade sugestiva. Além do uso da métrica, das rimas, assonâncias e aliterações - recursos sonoros – o poeta também desenvolve o ritmo através das imagens. Octavio Paz (1996) observa que “adotar o princípio de analogia significa regressar ao ritmo” e que a afirmação da analogia no lugar dos recursos sonoros tradicionais proclama o triunfo da imagem sobre o conceito e a lógica. A seguir, um soneto altamente imagético:

Vereis que o poema cresce independente
e tirânico. Ó irmãos, banhistas, brisas,
algas e peixes lívidos sem dentes,
veleiros mortos, coisas imprecisas,

coisas neutras de aspecto suficiente
a evocar afogados, Lúcias, Isas,
Celidônias... Parai sombras e gentes!
Que este poema é poema sem balizas.

Mas que venham de vós perplexidades
entre as noites e os dias, entre as vagas
e as pedras, entre o sonho e a verdade, entre...

Qualquer poema é talvez essas metades:
essas indecisões das coisas vagas
que isso tudo lhe nutre sangue e ventre.

(LIMA, 2008, p. 477)

Nesse soneto também há a predominância de versos decassílabos e as rimas seguem esquema ABAB nos quartetos e CDE nos tercetos. As alternâncias das rimas estão em concordância com a alternância de imagens, as quais também imprimem o ritmo do poema. O poeta evoca imagens marítimas (banhistas, algas, peixes,

veleiros mortos), aéreas (brisas), musas em analogia com plantas (Lúcias, Isas, Celidônias) e imagens vagas (coisas imprecisas, coisas neutras de aspecto suficiente, sombras). Vale observar a alternância de sentidos que o poeta promove com a palavra “vagas”, que são num primeiro momento as ondas, e num segundo a expressão do indefinido.

Percebemos também nesse poema a visão dualista, que projeta as imagens ao indefinido: “sombras e gentes”, “entre as noites e os dias, entre as vagas/ e as pedras, entre o sonho e a verdade, entre...”, em que o poeta finaliza com a visão das “metades”, das “indecisões das coisas vagas” que nutrem a linguagem e a realidade. Ou seja, essa é uma característica marcante do *Livro de Sonetos*.

De outras obras da fase final, encontramos várias poesias que dialogam com os precursores simbolistas, em outros recursos estilísticos além dos citados, tais como os recursos da fragmentação e da justaposição, amplamente adotados pelos poetas modernos, e que foram observados por Friedrich (1978) em Mallarmé, assim como a utilização de categorias negativas que ao mesmo tempo em que afirmam, negam o ser, tal como no poema:

Caída a noite
o mar se esvai,
aquele monte
desaba e cai
silentemente.

Bronzes diluídos
já não são vozes,
seres na estrada
nem são fantasmas,
aves nos ramos
inexistentes;
tranças noturnas
mais que impalpáveis,
gatos nem gatos,
nem os pés no ar,
nem os silêncios.

O sono está.
E um homem dorme.

(LIMA, 2005, p.133)

Embora a poesia de Jorge de Lima não seja tão misteriosa quanto a de Mallarmé, ela sugere um ambiente de vazio, através das categorias negativas de que fala Friedrich (1978): “o mar se esvai”, “já não são vozes”, “aves nos ramos/ inexistentes”, “mais que

impalpáveis”, “gatos nem gatos” etc, utilizadas nesse caso para expressar o sono ou a morte.

O ambiente noturno ou onírico, que é próprio da fase final de Jorge de Lima, é observado por Friedrich (1978) como próprio da poesia moderna a partir de Baudelaire, que segundo ele, “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” (FRIEDRICH, 1978, p. 42). Essas mesmas palavras podem ser aplicadas à poesia noturna e apocalíptica de Jorge de Lima.

Andrade (1997) chama a atenção para a mesma escolha de temas noturnos, sombrios e associados à morte em Jorge de Lima, à qual o autor atribui a visão da natureza como o processo de decomposição e efemeridade, e da história como agonia e decadência. Tal como no poema apocalíptico:

Se essa estrela de absinto desabar
terei pena das águas sempre vivas
porque um torpor virá do céu ao mar
amortecer o pêndulo das vidas.

Sob o livor da morte coisas idas
já são as coisas deste mundo. No ar
as vozes claras, tristes e exauridas.
Há sombras ocultando a luz solar.

Galopes surdos, cascos como goma.
Viscosos seres, dedos de medusas
Contando silenciosos coisas nulas.

Verdoengo e mole um ser estranho soma:
Crânios como algas, vísceras confusas,
massas embranquecidas de medulas.

(LIMA, 2008, p. 469)

Nesse soneto, o poeta fala da visão do envenenamento das águas, fala da morte dos seres. Mas a leitura é um tanto enigmática, por demandar o conhecimento do intertexto com o apocalipse bíblico, tal como notou Andrade (1997). Além disso, por um jogo de linguagem inicial (“águas sempre vivas”) e por uma série de imagens relacionáveis a esse jogo (“cascos como goma”, “viscosos seres”, “crânios como algas” etc) confundimos o referente: são as águas ou as águas-vivas? Esse tipo de jogo de

linguagem, aliado ao ocultamento do referente é característico da poesia simbolista com tendência ao hermetismo.

A visão da morte e a temática estranha parecem estar associadas à obsessão pelo nada da poesia moderna. Sobre a qual encontramos um poema que retrata o abismo mallarmeano:

Assentado à direta de seu mundo,
olhava a perspectiva dispersada,
o contorno das coisas sem consolo,
as cores despregadas, a luz morta.

O abismo nem confuso, nem profundo,
mas um plano no âmago do nada:
[...]

(LIMA, 2005, p. 215)

O poeta diante do caos da criação se vê também diante do nada. O poeta mallarmeano e órfico, que concebe a criação, ou o poema como enigma. É novamente a concepção do poeta como visionário.

No tópico introdutório sobre o “Simbolismo em Jorge de Lima”, comentamos que as analogias estão ligadas à noção de vidência. E se Baudelaire a transpõe nas correspondências, Rimbaud nas analogias sinestésicas e Mallarmé, na concepção da poesia como explicação órfica da terra, Jorge de Lima apresenta essas três formas visionárias em sua poesia. Vejamos alguns exemplos retirados da *Invenção de Orfeu*:

Heróis existem os como:
meninos, lírios, pomares,
bonanças de vários tomos,
calmos montes, doces ares,
naves, mãos, mesas unidas,
berços, ninhos mansas lidas:
heróis existem os como:
esse ladrão que precisa,
esse operário que luta,
essa luta que se igniza,
essa santa prostituta,
esses simples puros sóis,
[...]

(LIMA, 2008, p.660)

Nesse poema, o poeta faz as correspondências baudelairianas, no plano da imanência. Ele relaciona pessoas (“meninos”, “mãos”, “ladrão”, “operário”, “prostituta”), elementos naturais (“lírios”, “pomares”, “montes”, “ares”, “sóis”) e objetos (“naves”, “mesas”) na sequência dos “heróis como”, onde o conectivo “como” permite a leitura da analogia e não de uma simples enumeração de tipos heróis. Percebe-se, através dos diferentes níveis de grandeza dos elementos relacionados, o princípio da analogia universal.

Vemos também a analogia, sendo expressa à maneira das sinestésias rimbaudianas:

Os perfumes nas pedras, nas formigas,
nas claridades, nos olhares, nas
vogais e consoantes, pensaríamos
odores para os desprovidos, cheiros
que os olfatos das coisas não cheiraram
fora dos sons, das cores, dos sabores.

(LIMA, 2008, p.745)

Trecho do Canto Oitavo, intitulado “Biografia”, da *Invenção*, em que inegavelmente Jorge de Lima dialoga com Rimbaud, evocando os perfumes e as cores, as vogais e as consoantes. Também ocorre esse diálogo com o poeta adolescente no poema “IV” do Canto VII, poema que, a nosso ver, é um dos que melhor exemplificam o trabalho de Jorge de Lima com a analogia e a sucessão de imagens:

Palavras ancestrais, previmos que eram chaves,
e fomos nada mais, que puros arrastados.
O vento é sempre um ser que nos entreabre as asas.
Ó vai-te em vento ser um doce verso alado.

A mágoa a nossos pés pendia-nos a fonte,
a frente era um convés de naufragos chorando.
Ó páscoas que previ, ó terras que aspirei,
o verso nasce aqui mas corre em outros vales.

Mas por encantação às vezes volto a mim,
perdido da canção, regresso às ondas raras
que as cinzas guardarão, ó últimas grisalhas,
que as mágoas comerão, ó cândidas voragens!

A1, A2, A3 vogais locomotivas.
Que assonâncias sem leis, o duro céu queimado!
Ferranges no sem-fim. Eterno desafio.
Ah! sempre um Serafim correndo paralelo.

Valente mente e ação, galope cordas bambas.
E aquela vocação triângulos tocando;
tocado sempre sou por essa tentação;
não sei por onde vou: criatura e abstração.

Sonâmbulo salvei algumas andorinhas.
Depois as relerei. Que enquanto quero: andar
olhando os girassóis que rondam meu olhar,
queimar-me em outros sóis, plantar-me em outras vinhas.

(LIMA, 2005, p. 260)

Esse é um exemplo de como Jorge de Lima inova ao combinar, com maestria, riqueza semântica e estrutura métrica fixa, composta de versos alexandrinos clássicos, porém sem rimas regulares. O leitor se vê envolvido pelo ritmo dessa combinação.

Quanto ao conteúdo, como não associá-lo à poética de Rimbaud? As “palavras ancestrais” previstas como “chaves”, as “vogais locomotivas” que se associam automaticamente às “Voyelles” de Rimbaud. O “serafim correndo paralelo”. E ainda o desejo do andar, de “queimar-me em outros sóis, plantar-me em outras vinhas” dos últimos versos, que lembram a atitude do jovem poeta que partiu para outras aventuras, depois de suas visões.

Ainda observamos nesses versos a presença dos mesmos elementos primordiais que Friedrich (1978) observa no mundo concreto de Rimbaud: a água e o vento, que nas últimas poesias elevam-se a potências diluviais, destruidoras. Também elementos muito recorrentes na poesia de Jorge de Lima.

Já o poema seguinte, de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, estruturado em três quintetos e uma sétima, em versos livres, poderia ter sido escrito para Rimbaud:

Ele reviu-se:
não era mais
nem corpo
nem sombra
nem escombros.

Como foi isso?
Tudo irreal:
Um barco
sem mar
a boiar.

Ele sentiu-se:
recomeçava.
Vivera

morrendo
numa estrela.

Ele despiu-se
de quê?
De tudo
que amara.
Surdo-mudo
cegara.
Agora vê.

(LIMA, 2008, p. 454)

Na verdade, esse poema pode referir-se a todo poeta, que se despe de tudo para enxergar além da realidade, que pratica o “desregramento de todos os sentidos”. Ou ainda retrata o homem primordial, que descende de Édipo, tal como sugeriu Freud, o Édipo que em sua falha trágica não quis ver nem ouvir e que no fim, cegara, para então ver. No entanto, muitos elementos no poema, quase verso por verso, nos levam a pensar em Rimbaud: “Tudo irreal:/ Um barco/sem mar/a boiar”; “Vivera/ morrendo/ numa estrela”; “Ele despiu-se/ de quê?/ De tudo/ que amara”; “Agora vê”.

Outra das muitas relações encontradas entre as duas poéticas, é a recorrência das palavras “fome” e “sede” na poesia dos dois (que Friedrich (1978) cita como as palavras mais frequentes em Rimbaud). Por serem palavras que expressam a busca daquilo que falta e por estarem também relacionados ao sagrado, por serem metáforas bíblicas, podemos associar esses termos a uma poética visionária.

São realmente muitos os exemplos que poderíamos retirar da obra final de Jorge de Lima, para demonstrar cada aspecto simbolista da linha sério-estética que encontramos desde os precursores, cuja relação ficou para nós bastante evidente. Desde *Tempo e Eternidade*, passando pela *Túnica Inconsútil* e depois para a mais complexa construção de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* já há um pouco dessa relação, principalmente no que se refere à construção das imagens a partir dos símbolos. No *Livro de Sonetos* e na *Invenção de Orfeu*, então, há um repertório simbólico riquíssimo, sobre os quais valeria um estudo mais detalhado e aprofundado.

Dentre os muitos símbolos que pudemos levantar como recorrentes na obra limiana, podemos citar os símbolos naturais referentes à fauna: galo, peixe, cavalo, vaca, borboleta, pássaro, ave, cisne, harpia, ovo; à flora: rosa, algas, dália, lírio, árvore etc; à naturezas elementais: mar, fogo, água, vento, terra, pedra, névoa, chuva, tempestade;

referências míticas, bíblicas e literárias que são simbólicas: Orfeu, Eurídice, Eva, Adão, Esaú, Jacó, Lúcifer, Bela Adormecida, Barba-Azul, Inês, Beatriz, Adão, Édipo, dentre outros; há ainda os símbolos numéricos, geométricos, cromáticos.

Os símbolos são plurissignificativos e ligam-se ao mistério. Cada poema então poderia ser trazido e lido dentro de muitas possibilidades, jamais conclusivas, pois como lembra Andrade (2003) a força da poesia limiana vem da indeterminação.

Outra forte característica simbolista é a musicalidade, marcada em toda a obra de Jorge de Lima como vimos. Na última fase, observada por alguns estudiosos, por exemplo Andrade (1997), como mais visual, vemos que a musicalidade também é marcante, sendo intensificada por vários recursos sonoros. Vemos que mesmo a *Invenção de Orfeu*, algumas vezes apresentada como uma constelação caótica de imagens na qual os temas se apresentam fragmentariamente, e que não apresenta regularidade métrica ou de rimas (como *O Livro de Sonetos*), é altamente musical. O leitor entra no jogo da sonoridade e constantemente é levado a desvincular a relação significante-significado, apenas “ouvindo” as palavras, como música. Esse tipo de aproximação da linguagem poética à linguagem musical pela desvinculação do referente poderia levar a primeira ao grau da interioridade pura, como defendiam os simbolistas, e esse movimento é também visível na obra final de Jorge de Lima.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encontramos muitos outros exemplos que poderiam ilustrar os aspectos simbolistas da poesia de Jorge de Lima e, certamente, poderíamos ainda depreender das leituras novas relações, dada a vastidão e heterogeneidade de ambas as poéticas.

Dentro de nosso objetivo buscamos mostrar que a musicalidade, o dualismo, a ironia e a analogia são exemplos da marca simbolista na poesia de Jorge de Lima. E constatamos que de fato é possível associar o seu desenvolvimento poético com as duas vertentes simbolistas observadas por Edmund Wilson, tanto a coloquial-irônica quanto a sério-estética, encontradas respectivamente em *Poemas*, *Poemas Novos*, *Poemas Negros*, no *Livro de Sonetos* e em *Invenção de Orfeu*. Também é possível perceber que os princípios simbolistas estão na própria concepção poética de Jorge de Lima.

Pela nossa revisão do simbolismo, de seus princípios éticos e estéticos, foi possível perceber a importância do movimento simbolista não apenas para a nova constituição da linguagem poética, mas pela recusa de um sistema estritamente racionalista e utilitarista e pela percepção do lugar de resistência da poesia nesse contexto. E não só pela recusa, mas pela proposta de ampliação da linguagem, pois o conhecimento e o encontro do homem consigo mesmo é feito pela mediação simbólica, a qual não poderia ser jamais unívoca. Os poetas simbolistas trouxeram consciência para o processo criativo e buscaram a autonomia da linguagem, rompendo com os referenciais e até mesmo com toda relação de significação. Desse modo, o simbolismo e as grandes poéticas que o formaram apontam para um ponto extremo da linguagem e da criação poética, a partir da qual os poetas modernos, dentro de um contexto já estilhaçado, já demais precário e ao mesmo tempo amplo, foram desafiados a criar.

Pela revisão da fortuna crítica de Jorge de Lima, vimos como sua obra possibilita inúmeras leituras e que não faltam nela menções à herança simbolista, ainda que raramente exemplificada. Notamos, contudo, que essa relação é inerente às poéticas da modernidade, dada a importância do Simbolismo para a constituição da consciência e da criação literária modernas, tendo cada poeta respondido às novas exigências a partir da própria *consciência de leitura* e dentro de suas especificidades culturais.

Entendemos que no caso de Jorge de Lima, é sobretudo pela crença na poesia como conhecimento e pela necessidade constante do aprofundamento da busca de si

mesmo, que o poeta estabelece o diálogo com a alta tradição da modernidade poética.

Vemos então que o desenvolvimento da linguagem poética de Jorge de Lima começa na percepção das particularidades de sua vivência, no resgate da oralidade regional, folclórica e africana que fazem parte da infância e da memória do poeta, e que essa percepção inevitavelmente o leva à constatação da cisão, do eu cindido manifestado na ironia, para então partir para o universal, em busca da unidade, dentro da concepção do poeta como o visionário capaz de fazer as correspondências entre todas as coisas, numa busca de expansão do próprio eu, a qual culmina numa poética múltipla. É sobretudo por esse caráter visionário de sua poesia, pela busca da poesia como revelação e pela sua inserção na linhagem órfica que se estabelece sua relação com o simbolismo.

As implicações desse diálogo em pleno modernismo brasileiro mostram uma reflexão sobre a necessidade de ampliar a linguagem poética para além do projeto nacionalista de construção de uma linguagem autóctone, ainda que esse ir além implicasse em também olhar para fora, para o outro, para toda a tradição cultural universal e, nesse vasto panorama, para aqueles que chegaram no ponto extremo da poesia, cuja altitude e rarefação levaram ao conhecimento do limite, do abismo intransponível.

Em sua especificidade, Jorge de Lima buscou navegar no abismo e sua audácia vinha da fé nas palavras, na mediação simbólica, que seria a única via possível para o encontro da unidade perdida, encontro com o que é universal e encontro consigo mesmo, numa verdadeira correspondência entre o micro e o macro, e crendo, sobretudo, no poder da criação da poesia, criação que, ao se repetir, inova. Jorge de Lima acredita na redenção do homem pelo conhecimento poético, o qual, apesar de só poder mostrar-se fragmentário, é também conciliatório.

Esta é uma hipótese de leitura que sugere nossa pesquisa. Dentro dos limites de uma pesquisa inicial de mestrado, buscamos contribuir para o resgate da historicidade da poesia limiana, entendendo-a como linguagem múltipla, consciente e dialógica. Além disso, buscamos trazer mais um parâmetro para a compreensão do desenvolvimento da poesia brasileira no contexto da alta tradição da modernidade poética.

BIBLIOGRAFIA

- AGNOLIN, A. . Política Barroca: a arte da dissimulação. In: Percival Tirapeli. (Org.). *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- ANDRADE, F. *A transparência impossível: poesia brasileira e hermetismo*. Recife: Bagaço, 2010.
- ANDRADE, F. S. *O Engenheiro Noturno: A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. A musa quebradiça. In: BOSI, A. (org). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 2003.
- ANSELMO, M. [Ensaio s/ título]. In: LIMA, J. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- ARAÚJO, J. S. *Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino*. Maceió: Edufal, 1983.
- ATAIDE, T. A desforra do espírito. In: LIMA, J. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 198)
- _____. *A leitura do intervalo*. Ensaios de Crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990
- BASTIDE, R. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Duas Cidades, 1997.
- BAUDELAIRE, C. A Rainha das faculdades. In: _____ . *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- _____. *As Flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *Sobre a Modernidade*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, W. Alegoria e drama barroco. In: _____. Documentos de cultura/Documentos de Barbárie. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1986.
- _____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1989.
- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

- BONVICINO, R. Nota Introdutória. In: LAFORGUE, J. *Litanias da Lua*. Tradução Regis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- BORGES, J.L. Emmanuel Swedenborg. In: _____. *borges, oral & sete noites*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, V. A Imagem na Poesia: Jorge de Lima. In: BOSI, V.; CAMPOS, C.A.; HOSSNE, A.S.; RABELLO, I.D. (organizadoras). *Leitura de Poesia*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2004.
- BOWRA, C. *The Heritage of Symbolism*. Londres: MacMillan, 1973.
- BRITO, M. S. *Poesia do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- BRUNEL, P. As vocações de Orfeu. In: BRICOUT, B. (org) *Os mitos literários do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUENO, A. Nota editorial. In: LIMA, J. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- BUSATTO, L. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.
- CAMPOS, A. Antipoesia no simbolismo. In: _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CANABRAVA, E. Jorge de Lima e a expressão poética. In: LIMA, J. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- CANDIDO, A. *Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: Terceira Leitura, FFLCH-USP, 1996.
- CARA, S. A. *A recepção crítica. O momento Parnasiano-Simbolista no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1983. (Ensaio; 98)
- CAROLLO, C.L. *Decadismo e Simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980.
- CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnalderman. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CASTELLO, J. A. O último quartel do século XIX – 2º. Ainda a renovação poética: o Simbolismo. In: _____. *A Literatura Brasileira. Origens e Unidade*. vol I. São Paulo: Edusp, 2004.
- _____. Memória, Poesia e Ficção em Jorge de Lima. In: _____. *A Literatura Brasileira. Origens e Unidade*. vol II. São Paulo: Edusp, 2004.

CAVALCANTI, J. D. Wagner, Tristão e Isolda, Nietzsche. Disponível em: [http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3405&titulo=Wagner, Tristao e Isolda, Nietzsche](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3405&titulo=Wagner,Tristao_e_Isolda,_Nietzsche). Acesso em: 26/03/2012.

CAVALCANTI, L.M.D. Orfismo e Cristianismo na lírica final de Jorge de Lima. Revista Recorte. Revista do Mestrado em Letras: Linguagem, Discurso e Cultura. [s/v], p.1-23. [s/d]. Disponível em: <http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/22>. Acesso em: 12/09/2011.

CAVALCANTI, P. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969.

CHIAMPI, I. (org.) *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2ª. reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CORBIÈRE, T. *Amores amarelos*. Tradução de Marcos Siscar. São Paulo: Iluminuras, 1996.

COUTINHO, A. *A Literatura no Brasil. Simbolismo, impressionismo, transição*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969.

_____. Nota editorial. In: LIMA, J. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

CRUZ, L.S. Um poeta e duas cristandades. In: LIMA, J. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

CUNHA, F. O Livro de Sonetos de Jorge de Lima. In: LIMA, J. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

DETIENNE, M. *A escrita de Orfeu*. Tradução Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1991.

DUTRA, W. Descoberta, integração e plenitude de Orfeu. In: LIMA, J. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

FARIAS, J. N. *O Surrealismo na obra de Jorge de Lima*. Rio Grande do Sul: EDPUCRS, 2003.

FAUSTINO, M. Revendo Jorge de Lima. In: _____. *De Anchieta aos concretos: poesia brasileira no jornal*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FEIDELSON JR, C. *Symbolism and American Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

- FREYRE, G. Poemas Negros. In: LIMA, J. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOMES, A. C. (org.) *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- _____. *A Poética do indizível*. São Paulo: Unimarco, 2001.
- _____. *Poesia Simbolista: Literatura Portuguesa*. São Paulo: Global, 1985.
- GOLDSTEIN, N. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.
- GREGOLIN, M.R. & MONTANHEIRO, F.C. O fausto e a ostentação: a religião sob o signo barroco nas minas. In: Percival Tirapeli. (Org.). *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- HAMBURGUER, M. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HUIZINGA, J. O jogo e a poesia. In: _____. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- KANDINSKY, Wassily. A linguagem das formas e das cores. In: _____. *Do Espiritual na Arte - E na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LIMA, J. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- _____. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Record, 2005
- MACHADO, G. M. O Mito de Orfeu na Modernidade Poética Francesa. In: CARVALHO, S.M. (org.) *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Unesp, 1990.
- _____. O Simbolismo francês e a poesia do modernismo brasileiro: o caso de Jorge de Lima. In: XVI Seminário do CELLIP, 2004, Londrina. Anais do XVI Seminário do CELLIP. Londrina, 2004.
- MALLARMÉ, S. Entrevista a Jules Huret. In: <http://www.site-magister.com/symbolis.htm>.
- _____. *Mallarmé*. Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Poemas*. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MENDES, M. Invenção de Orfeu. In: LIMA, J. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

- MERQUIOR, J.G. O Modernismo e três dos seus poetas (Mario de Andrade, Manuel Bandeira e Jorge de Lima). in:_____. *O Elixir do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MICHAUD, G. *Message Poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1969.
- MOCKEL, A. *Esthétique du Symbolisme: propos de Littérature*. Bruxelas: Palais des Academies, 1962.
- MONTEIRO, A. *O conhecimento do poético em Jorge de Lima*. Alagoas: EDUFAL, 2003.
- MURICI, A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PAES, J. P. Revisitação de Jorge de Lima. In:_____. *Armazém Literário*.São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PAULINO, A. M. *Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1995. (Artistas Brasileiros; 1)
- PAZ, O. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.
- _____. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PERRONE-MOISES, L. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Inútil Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PEYRE, H. *A Literatura Simbolista*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.
- PICHIO, L. S. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PIRES, A. D. *Pela Volúpia do Vago: O Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira*. 2002. 456p. Tese de Doutorado. PPG Estudos Literários, FCLAr, Araraquara. 2002.
- OLIVEIRA, A.C. Mitos e patrimônios culturais na obra de Jules Laforgue. Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- RAYMOND, M, *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução Fulvia e Guacira Machado Leite. São Paulo: Edusp, 1997.
- REGO, J.L. Notas sobre um caderno de poesia. In: LIMA, J. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

- RIMBAUD, A. Mémoire. Disponível em: http://abardel.free.fr/petite_anthologie/memoire.htm. Acesso em: 01 de março de 2012.
- RIMBAUD, A. O barco embriagado. Disponível em: <http://vonrickhy.sites.uol.com.br/rimbaudpoe10.htm>. Acesso em: 10 de março de 2012.
- _____. *Uma temporada no inferno*. São Paulo: L&PM, 2008.
- _____. *Poesia completa*. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- SCHEEL, M. *A Poesia como Transcendência ou o Mundo Desenraizado de Jorge de Lima*. Um Olhar Sobre Invenção de Orfeu. Alagoas: EDUFAL, 2005.
- SCHURÉ, E. *Orfeu*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- SIMÕES, J.G. Invenção de Orfeu. In: LIMA, J. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SISCAR, M. Introdução. In: CORBIÈRE, T. *Amores amarelos*. Tradução de Marcos Siscar. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- _____. *Poesia e Crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- SOUZANELLE, A. *O Simbolismo do Corpo Humano*. Da árvore da vida ao esquema corporal. São Paulo: Pensamento, 1984.
- SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. Coleção Ensaios; 86. São Paulo: Ática, 1982.
- STROPARO, S. “Stéphane Mallarmé – Cartas sobre Literatura”. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/16929/16929>. [s/d] Acesso em 01 de março de 2012.
- SYMONS, A. *The Symbolist Movement in Literature*. New York: Dutton, 1958.
- TELES, G.M. A descontínua unidade. In: LIMA, J. *Os melhores poemas de Jorge de Lima*. Seleção de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Global, 1994.
- _____. *Vanguarda européia e o modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: 1997.
- TODÓ, L. M. *El Simbolismo. El nacimiento de la poesia moderna*. Barcelona: Montesinos, 1987.
- TODOROV, T. Em torno da poesia. In: _____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- VALÉRY, P. *Variedades*. Tradução de Maiza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- WEBER, E. *França Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- WILLER, C. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WILSON, E. *O Castelo de Axel: Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*.
Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.