

A DIVINA QUIMERA COMO REPRESSÃO DO DESEJO

Maria da Glória Bordini

Pode uma Quimera, bamboleando-se no vácuo,
engolir segundas intenções?

RABELAIS

EDUARDO GUIMARAENS E A GERAÇÃO SIMBOLISTA NO SUL

A geração gaúcha do simbolismo sulista, em cujo quadro se insere Eduardo Guimaraens, começou a atuar tardiamente mesmo levando-se em conta apenas o lado brasileiro do movimento internacional desencadeado pelos franceses.

Se o simbolismo nativo foi uma versão semi-romântica e semiparnasiana do modelo original, adaptando de Baudelaire, Mallarmé e Verlaine as inquietações, os cânones formais e até a temática, como deixam presumir Massaud Moisés e Alfredo Bosi,¹ no Rio Grande do Sul viria a adquirir tintas ainda mais européias. Não havia aqui uma forte tradição parnasiana e muito menos uma plêiade romântica influente. A vida cultural recém despertava, pois até há pouco o Estado fora uma terra de fronteira, palco de disputas tanto internas como internacionais, e reduto de uma pequena elite de estancieiros, interessada só em explorar seus latifúndios e em concentrar o poder nas próprias mãos. O regime castilhistista, como aponta Joseph Love,² conseguira, ao preço cruento da Revolução de 93, a unidade política do Estado e impusera uma ordem de ferro sobre a agitada vida social dos gaúchos. A Primeira República, se cortejava os próceres rio-grandenses, dadas sua crescente força e autonomia, ao mesmo tempo lhes manifestava certo menosprezo ante sua autocracia, que confirmara a velha fama nacional de barbárie dos gaúchos. O Estado, nas duas primeiras décadas de 1900, fora isolado e isolara-se, lambendo as feridas para preparar nova investida rumo ao poder federal.

A jovem intelectualidade nascente, que mesclava filhos dos barões do gado com os da pequena burguesia industrial e profissionais liberais que agora começavam a florescer nas cidades, com a relativa paz reinante, mas em meio a tramóias surdas, corrupção e fortes ressentimentos, tentava reconhecer-se como civilizada e, sem um passado literário que lhe dirigisse os passos, reagindo ao sarcasmo que encontrava no Centro do País, onde Silvio Romero e José Verissimo ridicularizavam os bárbaros do Sul, lançava-se às fontes européias do simbolismo que Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens já haviam firmado em solo brasileiro.

Segundo Guilhermino Cesar,³ esse processo compensatório iria originar a ausência de "tropicalismo" detectada por Mário de Andrade no simbolismo gaúcho, que desse modo fugiria a sua História sangrenta e adotaria de bom grado o ideário francês e belga do antimaterialismo e da "música antes de tudo", banindo a paisagem local e as paixões políticas de seus textos. Há que considerar, também, que esses simbolistas, conforme pondera Ligia Averbuck,⁴ pertenciam a uma pequena burguesia insegura, habitante de pretensas metrópoles, como era o caso da Porto Alegre do início do século, que se apropriava avidamente dos padrões da cultura européia como qualquer nouveau-riche o faria. Como interpreta Arnold Hauser,⁵ o simbolismo europeu seria egocentrista porque rejeitava, como os românticos, os ideais de ordem e segurança da burguesia industrial, que se revelavam falidos ao fim do século passado. Seus seguidores rio-grandenses lhe incorporavam a forma, mas, eles mesmos tentando afirmar-se como burgueses, não podiam apreender-lhe a substância.

Eduardo Guimaraens estrearía com atraso mesmo entre seus pares. A divina quimera⁶ apareceria em 1916, quando desde 1902 os poetas locais, em torno dos grupos liderados por Marcelo Gama e Zeferino Brasil, produziam obras claramente simbolistas. Abandonando relutante o parnasianismo em que se ensaiava (e lhe proporcionara apreciável domínio técnico das construções poéticas canônicas), Eduardo Guimaraens viria representar, no contexto local, uma exacerbação do europeísmo. Antes de tudo um intelectual e um erudito, tivera amplo vagar para percorrer os clássicos e para inteirar-se do que se passara na Europa em termos de arte poética na última quadra do século XIX, como um dos primeiros diretores da recém-fundada Biblioteca Pública de Porto Alegre. Em sua poesia confluíram, além dos franceses e dos belgas, os crepuscolari italianos, com D'Annunzio em primeiro plano e a figura medieval de Dante ao fundo, o Dante da *Vita nuova*, leitura dileta do autor, como informa Mansueto Bernardi.⁷

Em *A divina quimera* saltam aos olhos a preocupação com a teoria das correspondências de Baudelaire, a musicalidade e o credo da sugestão de Mallarmé e Verlaine, os laivos do sentimento apocalíptico dos decadentistas em geral (características fundamentais do simbolismo europeu, segundo Edmund Wilson⁸), mas há que se ressaltar um sentido muito pessoal da melodia, calcada antes na música romântica de câmara do que na "arte total" de Wagner que a poesia européia pretendia alcançar. Um conhecimento profundo das possibilidades do verso português permitiria a Guimaraens inová-lo com mestria (vide Bosi, 1979, p. 318) e, apesar de subserviente à Europa no que tange à imagística, ele consegue criar uma impressão de espontaneidade e legitimidade ao redor de sua arte poética como poucos dos simbolistas brasileiros. De outra parte, o tratamento da temática do amor impossível, frustrado, se busca a simbiose entre emoção humana e natureza circundante, ressaltando o conflito inconciliável entre matéria e espírito, tão a gosto dos simbolistas europeus, a ela acrescenta a verticalidade gótica da Amada inatingível, sustentando com brio uma lamentação às claras, que em outras mãos poderia resvalar com toda a facilidade para o melodrama ultra-romântico.

Não cabe aqui discutir a posição de Mansueto Bernardi, de que o mais longo poema de amor da literatura brasileira teria origem num detalhe da biografia de Guimaraens, o que lhe asseguraria um tom de autenticidade não encontrável em seus colegas. Importa, isso sim, indagar o motivo de sua vigência ainda hoje, depois de todas as conquistas da lírica moderna no Brasil. Não é possível pensar-se na permanência de um poeta apenas pela sua contribuição formal, como tem sido o hábito entre os que estudaram o simbolismo gaúcho e sua poderosa influência sobre a poesia local modernista e pós-modernista. Um autor como Eduardo Guimaraens, do qual se encontram nítidas ressonâncias num poeta do porte de um Mario Quintana, por exemplo, vale não só pela música nova de seus versos mas certamente pelas significações que eles produzem. É nesse sentido que se justifica uma revisão de *A divina quimera*, a sua obra mais conhecida, buscando revidar a acusação de Augusto Meyer de que Guimaraens teria sido um poeta "livresco" e "cerebral",⁹ que parece mais baseada num preconceito nascido da convivência entre o grupo dos modernos e o prestígio dos antigos, do que na realidade do texto eduardiano. Talvez, entre os críticos dos anos 40, quem melhor tenha captado o valor da poesia de Guimaraens tenha sido Rubens de Barcellos,¹⁰ que, fundamentado no intuicionismo bergsoniano, vincula a tão propalada musicalidade do autor a uma necessidade instrumental de expressão do indizível, enfatizando seu enfoque contemplativo do *Stilleben*, a vida do

silêncio, que originaria um sentimento de horror e do deslocamento ao encontrar o Poeta o seu reflexo mudo nas coisas mudas. Esse sentimento, característico do Edgar Allan Poe dos contos fantásticos (a quem Guimaraens rende homenagem em seu poema de amor), possivelmente explique a atualidade de *A divina quimera*, uma vez que remonta às raízes míticas do humano, fundamenta plantadas no inconsciente da espécie.

A DIVINA QUIMERA E A OBSESSÃO DA NOITE

O título da obra já remete ao mundo da cultura medieval, magistralmente representado por Dante, com sua incedível tensão entre o humano e o divino, entre o objetivo e o ideal, criando no leitor a expectativa da verticalidade perdida desde os fins da Idade Média. Por outro lado, contrapõe a esse projeto espiritual a imagem mitológica da Quimera, que Jorge Luis Borges¹¹ descreve como o símbolo do impossível, com cabeça de leão, ventre de cabra, cauda de serpente, lançando fogo pela boca. Esse monstro aparece no Canto VI da *Iliada*, como cria feminina de Equidna e mãe por sua vez da Esfinge, todas versões fêmeas do Dragão arquetípico, que Gilbert Durand¹² associa ao regime noturno da imagem, simbolizando a água devoradora e negra, a um tempo ventre e túmulo para o homem.

É, portanto, mais provável que a Quimera de Eduardo Guimaraens não seja o símbolo do Ideal inalcançável de amor, como tem sido entendida por seus críticos, mas, sim, denuncie a posição do Poeta ante a Mulher, incompreensível mistura de força, sensualidade e astúcia, refúgio extremado na maternidade e umbral da morte na relação sexual.

Essa declaração de intenções fica mais explicitada com a epígrafe de Dante, do Canto II, 70º terceto, "é o amor que me move e me faz falar", visto como um impulso vital e incontável, e completada pelo verso de Baudelaire, "qualquer coisa de ardente e de triste, qualquer coisa de um pouco vaga", que lhe confere a tonalidade menor em que o poema irá desenvolver o tema da Mulher Devorante.

Logo adiante, no "Prelúdio", aparece a terceira e última epígrafe da obra, "Psiquê, minha alma", de Poe, que situa a postura do Poeta em relação ao tema: o mito de Eros e Psiquê, em que a insofreadável curiosidade desta a faz perder o amante divino e a obriga a submeter-se a uma série de trabalhos heróicos para recuperá-lo. O resíduo simbólico por trás da lenda é de que o conhecimento do amor o destrói e de que a alma humana (psiquê em grego significa a um tempo alma e

borboleta) é constitucionalmente frágil e deve sofrer por sua fragilidade. Assim, o Poeta deverá fortalecer-se na dor do amor e nunca chegar a realizá-lo, para não o matar. Isso no plano aparente, pois o mito elegido aponta para o conteúdo de cegueira e trevas da libido inconsciente,¹³ de que o Poeta se sabe possuidor mas não quer admitir.

A obra se divide em "Prelúdio"; Parte I, com 17 poemas; Parte II, com 9; Parte III, com 7; Parte IV, "Sonata Sentimental", com 5 tempos; Parte V, com 13 poemas; e o "Final". O tema geral, à exceção da Parte II, é o amor desenganado, que inicialmente se viu estimulado, depois foi confundido pela impassibilidade da Amada, que sofre sua indiferença por longo tempo e se alimenta de recordações de desejos irrealizados e finalmente atinge de novo a Amada e se apresta para as núpcias. Nessa longa elegia, a Parte II, formada por uma ode e sete sonetos, dedicados a Dante, Chopin, Baudelaire, Mallarmé, a São Francisco de Assis, a Deus e à Mulher-Mistério, poderia parecer supérflua. Entretanto, além de funcionar como um interlúdio musical, entre a Parte I, que coloca o tema da indiferença e da dor, e a Parte III, que desenvolve o da distância e da saudade, como se significasse o lapso de tempo entre o que foi e o que é, simultaneamente fornece as bases estéticas, filosóficas e eruditas para o poema inteiro. Veja-se a quadra final da ode a Dante:

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

Ou em "Túmulo de Baudelaire", onde "Ora, lá dentro, o Céu Uiva, lá dentro, o Inferno!" (verso 14, p. 49). Ou de "A Stéphane Mallarmé" (verso 9, p. 50), a voz ignota, que "... do inferno ou do céu, que importa? É bela: e é tudo!" Ou a Noite feminina, que é "Lady Macbeth e... Ofélia também?" ("Nox", verso 14, p. 53), ou é "Onfale, Salomé, Desdêmona, Ulalume!" ("Misterium", verso 14, p. 55).

Trata-se, pois, de um conjunto homogêneo de poemas de amor, o qual apresenta encaixado um outro conjunto que o pensa, um espelho metalingüístico dentro de um discurso poético, que o reflete e o faz reconhecer-se.

O "Prelúdio" faz as vezes de aquecimento do músico-poeta, suprimindo o tema, o andamento e o resumo da melodia que virá.

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

.....
Não despertes, porém, ainda que surja o dial
Dorme perpetuamente o sono teu sem termo,
ó forma de vitral, Musa e Melancolia,
que és a quimera de um espírito enfermo!
Não despertes, porém, ainda que surja o dial (p. 23-4)

A construção formal, da canção redonda da lirica trovadoresca provençal, em alexandrinos, condiz com as conotações medievais e religiosas das imagens empregadas para a Amada adormecida, surda à voz do Poeta.

A Parte I fala da ambigüidade que o Poeta vive ante a natureza da mulher, através principalmente de noturnos e canções, ora idealizando-a como uma Virgem inacessível, ora imaginando que a Amada lhe corresponde o amor, mas mantém essa atitude em recatado silêncio. A simbologia predominante é litúrgica e funerária, como se pode observar na quarta estrofe do poema terceiro (p. 29):

Eu sou o doce irmão dos jardins solitários,
que lhes conhece a dor, que os vê da sombra, olhando
pelo ermo e triste e verde olhar de algum cipreste ...
Uns são feitos de tudo, enfim, que há no meu sonho.
E é por isso, talvez, que ora ardem e fulguram,
ora são tristes como esses vitrais de prata
onde Cristo ergue a Deus as mãos longas e frias.
Eu sou o doce irmão dos jardins solitários,
desses jardins que exalto, amo e celebro, quando
por horas mortas vou, do amor que me reveste
de amargura, fugindo, ao longo do meu sonho.

O amor, nessa Parte, vem sempre associado à frialdade da noite, aos lírios claustrais, às alcovas onde ondulam monjas, às estampas de missal, aos cantos de saltério, ao cair da tarde, aos órgãos funerários, aos salões desertos acabada a festa, aos acordes solitários de um piano e aos lustres apagados. Os poemas finais expressam o afastamento e a volta, ocasionados por uma viagem, e a constância do amor ante a inescrutabilidade da Amada.

A esse tom grave e melancólico, reúne-se a cadência solene dos alexandrinos, se bem que desobediente à métrica tra-

dicional no que tange aos acentos, atenuada por dois noturnos em decassílabos, uma canção e um rondó simples em octossílabos e uma canção em verso livre. O ritmo intimista dos noturnos assim se vê contrabalançado, a momentos, pelo *cantabile* lamentoso de algumas peças, que se imiscue também na estrutura estrófica em dísticos, tercetos e quadras, mais leve do que a em oitavas, e algumas estâncias longas e irregulares, dos noturnos mais desesperados. Há, pois, um entrelaçamento de ritmos breves e longos, dançáveis ou pensativos, que acentua a ambigüidade antes mencionada no plano semântico. Na verdade, tanto nas sonoridades como nas significações, o Poeta oscila entre a dor consentida e o prazer sonhado.

A reforçar a atmosfera noturna, silenciosa e fúnebre dessa Parte, percorrem-na dois motivos dominantes: o sonho/desejo e a insônia/dor, da parte do Poeta. O primeiro par de oposições recebe menos atenção que o segundo, mas constantemente o determina. A Amada, reserva-se um papel inerte: ela deve dormir, não despertar, deve ser acalentada pela voz do Poeta sem nunca ouvi-la. Seu sema é o sono, com suas conotações de paz, resguardo e morte. A Amada é a grande ausente, a mulher-vitral, transparente e fantasmagórica, de mãos longas e frias erguidas para o alto, como uma santa intocável.

Após o interlúdio representado pela Parte II, a Parte III retoma o tema do amor desenganado, ainda sob forma de noturnos e canções, mas focalizando agora a nostalgia da Amada distante, espacial e temporalmente, que o Poeta recria na memória. A dor do amor irrealizado punge menos com o tempo e está transformada em melancolia, com menos queixas e maior resignação.

A distância da Amada, real ou virtual, consente no sonho mais ousado: o Poeta confessa seu "desejo alucinante" e permite-se o luxo de imaginar a mulher amada soluçante, dolorida, pronta para recebê-lo sorrindo se uma reaproximação for tentada. Cresce uma expectativa hesitante, feita de recuos da parte do Poeta, marcada pelo ritmo *stacatto* das quadras, que nessa Parte são a forma estrófica mais utilizada.

A imagística conserva os mesmos elementos da Parte I, os jardins à noite, o plano dolente (a que se juntam os violinos), o lírio e o cipreste, as grades e o anoitecer, o parque abandonado e a lua nascente, os salões de festa, os espelhos e as rosas que fenecem. A inovação está na "estranha voz" que evoca a recordação do amor passado, uma voz sem corpo, a da ilusão da Amada segredando a si mesma o seu amor.

O terceiro poema introduz o motivo do mês de outubro, assimilando à decadência outonal de Poe a ressurgência da primavera do hemisfério austral e a esperança da conquista da Amada:

Outubro, o mês de Poe, como um perfume antigo
faz voltar à memória a sombra do passado,
traz ao meu sonho insone, ao meu olhar cansado,
uma recordação secreta e pungitiva.

Inclina sobre um livro a fronte pensativa,
Quero esquecer contigo a noite e a solidude!
Vem tornar menos triste a mórbida inquietude
que o coração tortura e tudo, em torno, assombral

.....
Por quem pede este cipreste, orando
ao fundo do jardim?

Não tardarás. Sorrindo,
ouvirei o teu passo: e quando, a porta abrindo,
surgires, estarei tranqüilo e taciturno.

Lerás então, sobre o meu ombro, este Noturno.

(versos 4 a 11, 33 a 38, p. 62)

A oposição sonora T, P/M,S é indiciante do conflito interno do Poeta, que quer a Amada mas lhe recrimina o afastamento. Também no sexto poema ela se faz ouvir, numa explosão de desejo logo reprimido:

— Oh, dá-me o teu desejo! Sob o vasto,
noturno encanto, dá-me o teu desejo!
Quero a tua alma que, entre os lírios, vejo
como outro lírio, luminoso e casto!

Por que te afastas sempre do meu passo?
Sou o mudo exilado do teu seio...
Não sentirás jamais o meu anseio?
Levam-me o Amor e a Morte, pelo braço.

(3a. e 4a. quadras, p. 65)

Nessa Parte o verso mais empregado é o decassílabo, seguido do verso livre. A solenidade anterior, marcada pelos alexandrinos, aqui se substitui pelo recolhimento, pelos interiores em que ressoam vozes e músicas distantes, e é significativo que Chopin venha agora acompanhado de Schumann, freando-se os arrebatos de um com o intimismo do outro.

A Parte IV adota a forma da sonata, como seu título indica. O primeiro movimento é representado pelos três poemas iniciais, em distícos alexandrinos, tornados fluentes pelos constantes enjambements. O cenário é de novo o salão de festa, de instrumentos musicais calados e lustres de cristal sem luz, cortinas de veludo e a lembrança fantasmal de um baile. O Poeta revive então o momento do primeiro encontro, passando para o segundo movimento, o "Adágio Apassionato", em que se dirige à sombra da Amada reafirmando-lhe seu amor apesar de todo o sofrimento que o passado trouxe a ambos:

Quero-te, pelo mal do teu fugaz delírio,
pela tua amargura e pelo teu martírio!

.....
É amo-te ainda! E, ao fervor que a ambos nos
prostra agora,
quero-te mais, talvez, do que te quis outrora!
(distícos 8 e 12, p. 72)

O terceiro movimento é rápido: resume-se num poema de cinco distícos (o alexandrino permanece ao longo de toda a sonata), em que a Amada lhe entrega as mãos ao beijo. A estrofação em distícos sugere o movimento compassado da dança, e os enjambements e o verso dodecassilabo a lentidão de sonho em que o reencontro transcorre na mente do Poeta.

Esta parece ser a Parte menos atribulada, menos sublimada de toda a obra. Flui como a "lânguida pavana" que o Poeta observa e, se ainda conserva o gosto sacral pelo "lílas cilício estranho e doce e brando / das grandes, místicas olheiras, cintilando" (3º distíco, p. 71), já se atreve ao beijo e esquece o respeitoso distanciamento de "irmão" das Partes anteriores.

A Parte V se constitui de treze poemas, a maior parte em verso alexandrino outra vez, com dois em decassílabos e — a exceção do texto inteiro — uma redondilha maior (o 12º poema). O canto real e a canção em quadras ou em estrofes mistas se emparelha em importância com o noturno, traduzindo na forma a indecisão que invade o processo amoroso do Poeta. Se em sonho ele já venceu a resistência da Amada, na realidade tudo continua imudado. Ela ainda lhe aparece como "tendo às mãos de madona um lírio de agonia", como uma Beatriz vestindo uma dalmática de linho, que não renuncia a seu diadema de Santa. Ele está agastado, e sua revolta vem à tona no refrão do segundo poema, um canto real algo modificado, que compara a situação do Poeta ao coração "ensanguentado / como o daquele antigo menestrel / que uma rainha

(a quem, por um rondel, falara em vão do doce mal) feria..." (p. 78). Nesse texto, todas as estrofes terminam por "E do que é teu só tenho o meu amor!". Mais adiante, acusa-a de "pálida e cruel", que faz gelar a sua voz com "gesto frio" (p. 79), mas logo volta atrás e lhe jura constância, perguntando por que enlouve as mãos, já que está prestes a dizer-lhe seu segredo:

Falo-te a medo.
Baixo, ante o teu olhar, o meu olhar absorto.
Sou como um doce irmão que tu julgaste morto.

(Versos finais dos poemas 5 e 6, p. 81-2)

O motivo das mãos, ora frias, ora doces, é dominante nesta Parte, tornando algo hierática a relação buscada. Entretanto, a ele liga-se o do lábio, com os semas circundantes da voz e do beijo, o que a sensualiza. O tímido sonhador dos jardins agora imagina o que se passa por trás dos stores dos interiores iluminados de outono e, ante o "desfolhar-se" das mãos da Amada, com a passagem do tempo e a chegada iminente do inverno, já a assedia como um "esquecido irmão" (p. 82), que, por seu martírio, já merece que lhe conceda a palma da correspondência amorosa. O Poeta, impaciente, adoece de amor e se faz criança:

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

E assim, de lágrimas ermo,
sorrindo e calmo, parece
um pobre pequeno enfermo
que a tua voz adormecel

(estrofes 3 e 4, p. 88)

O soneto final avança num salto brusco para as núpcias, encerrando-se com o verso "Ser feliz, afinal, é ter sofrido assim." (p. 89).

A Parte Final conclui a obra com um único soneto, retomando o motivo do lírio claustral, colhido e oferecido à Noite silenciosa:

É tua a febre ardente em que me torturei!
Tu me cinges de sombra e a sombra é quase a morte!
Noite divina e triste, a ti tudo que amei!

(p.93)

A conquista amorosa está consumada, mas é sintomático que o Poeta resolva o clímax de seu processo de ascensão ao amor com tamanha velocidade, para calar-se logo, como absorvido pela treva noturna. Não há alegria ou cântico de regozijo, como sói acontecer nos idílios românticos ou modernos. A posse é a "flor que... esplêndida reluz!" (p. 93), mas que não afasta a sombra, apenas a perfuma. A noite é vencedora, e o ritmo solene, quase litúrgico dos alexandrinos lhe rende homenagem, como numa cerimônia de consagração.

REPRESSÃO E SUBLIMAÇÃO

Um texto artístico, diz Lotman¹⁴, veicula uma informação através de uma estrutura semiótica altamente organizada, a tal ponto que nenhum conteúdo semântico pode existir nem ser transmitido fora de uma dada estrutura e nenhum elemento composicional entra nessa estrutura sem ser semantizado. Assim, a medida da eficácia artística está na coesão estrutural entre idéia e signo, do mesmo modo que a eficácia do signo está na associação convencional de significante e significado.

Em *A divina químera* essa semantização das estruturas pela idéia dominante já foi demonstrada. O tema da Mulher Devoradora, desejada e temida pelo Poeta, determina toda a composição da obra, os ritmos, as imagens, a escolha do vocabulário e das situações. Onde os laços estruturais se enfraquecem é mais na inserção do poema no paradigma preexistente do simbolismo e menos na correlação sintagmática dos elementos. Daí provêm, a um tempo, a sensação de artificialismo de certo tom lamurioso que volta e meia aflora à superfície dos textos, o emprego de preclosismos (felizmente parcos), a adjetivação sinestética forçada, a confusão de cromatismo com o falar em cores, de musicalidade com o falar de músicas e vozes, de crepuscularismo com o falar de entardeceres e luas nascentes, de dualismo espírito / matéria com o falar de Deus e empregar imagens da liturgia cristã.

É quando o poeta se esquece de que é simbolista que se torna realmente simbólico. A idéia geratriz da ambivalência amorosa ante a Mulher, vêm afluir os recursos sonoros, lexicais, sintáticos e semânticos, dando-lhe matéria e substância. Do ponto de vista fonético, a obra se configura como uma oposição de consoantes líquidas, nasais, velares e sibilantes, contra dentais e plosivas, e de vogais graves contra médias e / ou agudas, conforme o Poeta esteja embalando seu sonho impossível ou imprecando os céus ou a Amada por seu sofrimento. O ritmo métrico já não é o rígido compasso parnasiano: é um andante em que a deslocação de acentos, os enjam-

bements, a estrofação ora longa ora breve seguem o fluxo da emoção incontrolada e nada cerebral. Com isso, as formas canônicas da lírica trovadoresca ou do Parnaso são alteradas com liberdade, naturalmente, trazendo de suas fontes originárias apenas a conotação medievalizante ou clássica que reforça o tema central da Mulher Deusa Devoradora. Nesse sentido, a riqueza do esquema rímico geral da obra tem função primordial. Ora interestrófica, proporciona o enlaçamento rítmico necessário para a permanência do andante geral; ora simétrica, interséculos, gera, pela monotonia, a redundância sonora para acompanhar a emoção obsessiva e recorrente.

No plano léxico-sintático, a par da oscilação entre ordem inversa e ordem direta, que contrapõe ao peso parnasiano um quase coloquialismo moderno, figurando o estado confusional interno do Poeta como num fluxo de consciência apenas contido pelos limites da construção semiclássica dos poemas, avulta a metaforização das palavras e das frases ao contato com o tema principal, transportando-as de seu sentido literal para a esfera simbólica requerida pela obra, sem cair no ciframento excessivo dos epígonos simbolistas e sem recheiar o texto de alusões clássicas ou letras maiúsculas que alegorizam banalidades tão freqüentemente entre os praticantes menos expertos da poética de um Rimbaud ou de um Rilke. Se aqui e acolá o autor desliza para imagens demasiado ornadas, como em "a noite aureolada de opala / que uma urna de astros de ouro ao seio azul sustém" (p. 28), ou para comparações triviais como cipreste=morte, salgueiro=tristeza, lenço=adeus, ocaso=saudade, lírio=virgindade, febre / delírio=desejo, no geral mobiliza cada poema como um todo para elaborar uma metáfora complexa, fugidia, bem de acordo com a teoria da sugestão de Mallarmé, que se acrescenta ao conjunto de ambigüidade proposto no tema.

Ao plano semântico convergem todas essas significações dos elementos estruturais. Um par opositivo gera e encerra todo o sentido da obra: Desejo do Poeta / Resistência da Amada, que se reescreve de várias formas — Insônia do Poeta / Sono da Amada, Sofrimento do Poeta / Indiferença da Amada, Coração ardente do Poeta / Mãos frias da Amada, Menestrel / Rainha, Fiel / Madona, Dante / Beatriz. No eixo da oposição está um distanciamento intransponível, jamais explicitado. A narrativa desse amor impossível não revela por que alcançar a Amada se tornou tão difícil e doloroso ao Poeta. Sabe-se apenas que se encontraram num baile, que ele passaria por jardins e inveja sua alcova e o interior de sua casa, cercada de grades. Sabe-se que ele viajou, voltou e finalmente a desposou, mas nada mais. A Amada não passa, como des-

crição física, de mãos e olheiras. Tudo o mais reside na fantasia do Poeta (aqui entendido como o herói da história, não como o autor), que elocubra tortuosas auto-explicações para seu fracasso em fazer-se amado e descorporifica a mulher amada, a ponto de torná-la prescindível como personagem. Ela é a Santa e a Mãe (Madona), a Virgem (Maria) e a Monja, a Beatriz que pertence a Deus, ao Paraíso, a quem o Poeta — pecador por seu desejo — só poderá alcançar pela purgação trazida pelo sofrimento pacientemente vivido e alimentado, quase como uma autoflagelação. Instado pelo desejo, ele se submete ao castigo, disfarça-se de irmão, mas nem assim obtém o prêmio desejado. Só ao fim da jornada, renunciando a sua condição adulta e fazendo-se criança, é visitado e acalentado pela Amada (Mãe) e afinal a possui (ou é possuído por ela).

Trata-se evidentemente de um processo masoquista de repressão-sublimação, que clarifica a visão do amor no poema como a resistência interna do homem à entrega sexual, fundada no Complexo de Édipo. A Mulher, no inconsciente do Poeta, é identificada com a Mãe, a quem o seu superego não permite amar. Amar a Mãe é morte certa, é voltar ao ventre materno, é não ter nascido ou, por outra, estar morto. Para vencer essa barreira inconsciente, surge um processo de sublimação que afasta fisicamente a Mulher da Amada, tornando-a quase um ente imaginário, ao qual o Poeta pode lançar sua revolta e seu desejo sem proibições, num plano também imaginário. O conflito entre desejo e proibição dá conta da ambivalência já constatada ao nível das estruturas compositivas e a identificação da Mulher com a Mãe explicita a significação da imagem da Noite, repetida estruturalmente no poema inteiro, como representação das trevas do útero devorador.

Se *A divina quimera*, por esse aspecto de repressão-sublimação, pode ser compreendida como uma expressão dos tempos tortuosos que Porto Alegre vivia no início do século, sob a guante do regime castilho-borgista, isso é assunto para ser pensado dentro do contexto maior em que a obra surgiu, a produção global da geração do simbolismo rio-grandense.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 MOISÉS, Massaud. *Simbolismo*. São Paulo, Cultrix [1973] (Col. "A Literatura Brasileira", 4). V. p. 69, 71-3. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. 10. impr. São Paulo, Cultrix [1979] V. p. 300.
- 2 LOVE, Joseph. *Rio Grande do Sul and Brazilian regionalism*. California, Stanford Univ. Press, 1971. V. p. 72-5, 104-5.

- 3 CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre, Globo [1971]. V. p. 392-3.
- 4 AVERBUCK, Ligia Morrone. O canto nostálgico de Eduardo Guimaraens. In: GUIMARAENS, Eduardo. *A divina quimera*. [Porto Alegre] DAC, SEC, IEL / Emma [1978]. V. p. 13-4.
- 5 HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1968. V. 2, p. 20.
- 6 GUIMARAENS, Eduardo. *A divina quimera*. [Porto Alegre] DAC, SEC, IEL / Emma [1978]. Todas as citações são desta edição.
- 7 BERNARDI, Mansueto. Prefácio: vida e poesia de Eduardo Guimaraens. In: GUIMARAENS, Eduardo. *A divina quimera*. Porto Alegre, Globo [1944], p. 19.
- 8 WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix [1967]. V. p. 17, 21-2. V. também Bosi, op. cit. p. 296-7.
- 9 Apud BERNARDI, Mansueto. op. cit. p. 60.
- 10 BARCELLOS, Rubens de. *Estudos rio-grandenses*. 2. ed. Rio de Janeiro, Globo [1960]. V. p. 95-6.
- 11 BORGES, Jorge Luis & GUERRERO, Marguerita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. de Carmem Vera Cirne Lima. Porto Alegre, Globo (no prelo). V. p. 111-2.
- 12 DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. [Paris] Bordas [1969]. V. p. 104-5.
- 13 DURAND, Gilbert. op. cit. p. 101-2.
- 14 LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa, Estampa, 1978, V. p. 39, 53.