

ENTRE O SIMBOLISMO FRANCÊS E O MODERNISMO
PORTUGUÊS: A PRESENÇA DO BRASILEIRO EDUARDO
GUIMARAENS NA REVISTA ORPHEU

BETWEEN FRENCH SYMBOLISM AND PORTUGUESE
MODERNISM: PRESENCE OF BRAZILIAN POET
EDUARDO GUIMARAENS IN ORPHEU MAGAZINE

Bruno Anselmi Matangrano*

RESUMO: Em 1915, Eduardo Guimaraens (1892-1928) publicou três poemas no segundo volume da *Revista Orpheu*, principal meio propagador do Modernismo português. Reconhecidos pela forte presença do Simbolismo francês – seja pelo tom decadente de “Folhas Mortas”, seja pela imagem central de “Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé” –, seus poemas se inserem naquilo que, ultrapassando os limites dos movimentos literários, desde Charles Baudelaire convencionou-se a denominar Modernidade. Com isto em mente, o presente trabalho pretende analisar a relação entre Modernismo e Simbolismo, com o objetivo de mostrar quais são suas confluências e especificidades, a partir da poesia de Guimaraens.

PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo; Modernismo; Recepção.

ABSTRACT: In 1915, Eduardo Guimaraens (1892-1928) published three poems in the second volume of literary magazine, *Revista Orpheu*, Portuguese Modernism's milestone. Easily recognized by the remarkable traces of French Symbolism - be it from the decadent tone in “Folhas Mortas”, be it from the swan's image in the sonnet “Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé” – his poems are inserted in that which, past literary movements' boundaries, was then called Modernity. Keeping that in mind, this papers aims to analyse the relation between Modernism and Symbolism, in order to discuss their confluences and specificities, considering the notion of Modernity. We base our analysis in Guimaraens' poetry.

KEYWORDS: Symbolism; Modernism; Reception.

* Doutorando em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), membro do LEPEN-USP, investigador-visitante na Universidade de Lisboa entre setembro de 2015 a agosto de 2016 e bolsista do CNPq. Email - bamatangrano@yahoo.com.br.

SIMBOLISMO E MODERNISMO:
CONFLUÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

A partir de uma busca pela imagem do cisne em obras simbolistas, deparamo-nos com o poema “Sobre o cisne de Stéphane Mallarmé”, do autor brasileiro Eduardo Guimaraens (1892-1928), publicado pela primeira vez no número 2 da revista modernista portuguesa *Orpheu*, o que demonstra ao mesmo tempo a recepção da poesia mallarmaica no Brasil e o caráter cosmopolita (tipicamente simbolista, diga-se de passagem) dessa publicação: poema de um autor brasileiro (e, mais do que isso, de um gaúcho, o que vai se mostrar relevante e distintivo mais adiante), publicado na maior revista do Modernismo português, fazendo uma referência explícita ao *chef d'école* do Simbolismo francês. Ou seja, com um único soneto Guimaraens conseguiu articular três países e, ao menos, duas poéticas, de modo a levantar algumas questões.

O fato de um autor brasileiro ter publicado poemas de evidente inspiração simbolista (ao todo, três poemas de sua autoria saíram em *Orpheu*) em uma revista propagadora do Modernismo – mas, igualmente, da confluência de estéticas e poéticas (Cf. PESSOA *apud* SOUSA, 2015, pp. 362-3) – e de novas maneiras de se fazer arte, diz tanto sobre o Simbolismo quanto sobre o Modernismo; pois isso não apenas demonstra a evidente noção de continuidade entre as duas escolas – contrariando a ideia, por vezes defendida, de que novas escolas sempre nascem de negação e ruptura –, como também o quanto já havia de moderno no Simbolismo e, por

consequência, o quanto havia da poética do símbolo no Modernismo.

Importa dizer aqui que se este texto se inicia de maneira um tanto tautológica, evidenciando o caráter contíguo entre as duas poéticas e suas inter-relações e diálogos, simbolizados pela própria presença de Guimaraens na *Orpheu*, é porque parece necessário uma breve defesa de uma poética que muitas vezes queda obscurecida pela grandeza das vanguardas e dos marcos do Modernismo. Isso acontece ao menos em Portugal e no Brasil (pensa-se sobretudo no advento da *Orpheu* e da Semana de 22) – em comparação à França e à Bélgica, países-berço do Simbolismo.

Em terras lusas, os autores pertencentes a esta poética são, muitas vezes, preteridos pela geração de *Orpheu* por parte da crítica, enquanto, nas tupiniquins, o Simbolismo se eclipsou ora por seu gigantesco contemporâneo realista Machado de Assis (1839-1908), ora por um já insurgente movimento modernista que culminaria em 1922 nas realizações que todos conhecem. Apesar disso, no Brasil tal *esquecimento* foi muito mais incisivo do que em Portugal, onde a noção de continuidade entre as duas escolas se evidencia, por exemplo, pelo convite feito por Fernando Pessoa (1888-1935) a Camilo Pessanha (1867-1926) – um dos maiores, senão o maior, simbolista daquele país – para integrar um futuro número 3 da *Orpheu*, sem mencionar, é claro, a presença de Ângelo de Lima (1872-1921) no volume 2 da revista, poeta de força e inspiração simbolista, bem como as honrarias prestadas pelos poetas modernistas a autores como António Nobre (1867-1900),

e o próprio caráter simbolista-decadente de obras de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) e Fernando Pessoa, ortônimo. No Brasil, por outro lado, o Simbolismo foi muitas vezes deixado de lado, nem tanto pelos autores modernos em si, mas, sobretudo, pela crítica da época, que teve muita dificuldade em compreender os ideais estéticos do movimento, em especial devido a uma suposta falta de engajamento e de ancoragem social de suas obras, por assim dizer, em um momento no qual o país acabava de proclamar a república e abolir a escravatura, temas que, obviamente, inspiraram grande parte da produção dos demais movimentos literários do período, como o Naturalismo-realismo e até de certo Parnasianismo de caráter ufanista.

No Brasil, o Simbolismo foi, como atestaram tantos críticos, um movimento “insular”, isto é, um enclave em meio ao duradouro período mimético, positivista e darwinista que resultou na literatura realista-naturalista-parnasiana (BOSI, 2006, p. 269). Ou seja, em um período de arte descritiva, de viés social e engajado, ele surge como uma “aberração”, pautado em revoluções estético-formais, ainda que muito “aparnasianado”, com temas metafísicos de viés ocultista, místico e schopenhaueriano, depressivos e ensimesmados demais para a mente progressista de seu tempo. É um movimento mais voltado para a poesia, muitas vezes de maneira metalinguística (para a linguagem e para o fazer poético, portanto) e, por isso, natural e, às vezes, pretensamente, intelectualizado. Além disso, o *chef d'école* do simbolismo brasileiro era Cruz e Sousa (1861-1898): um poeta negro, filho de escravos, de conduta

um tanto excêntrica para o Brasil da época, encarnando o dândi *huysmasiano* com seu célebre terno púrpura, como reza o anedotário. Tudo isso causava estranheza em meio a um povo bastante preconceituoso, que por vezes desprezava sua poesia por desaproveitar a pessoa pública e não necessariamente o artista. Embora elogiado por muitos – e grandes nomes entre eles, como o antropólogo francês Roger Bastide (1898-1974) e o poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) –, outros o olhavam com desprezo, talvez mais por preconceito do que por tê-lo lido, de fato.

Por conta de tudo isso, o Simbolismo foi visto pela maior parte da crítica da época como algo a ser posto de lado, um estrangeirismo modista e importado, que não deixaria marcas profundas, apesar de os próprios poetas modernistas retomarem preceitos e se referenciar a autores e obras do Simbolismo em diversos momentos. A verdade é que não se voltaram tanto ao Simbolismo brasileiro, mas sim a autores de Portugal e França – sobretudo, António Nobre, Paul Verlaine (1844-1896) e Arthur Rimbaud (1854-1891) – que eram lidos, comentados e elogiados pelos simbolistas e modernistas do Brasil, mas até então ignorados pela maior parte da crítica. Manuel Bandeira, por exemplo, referencia Nobre diversas vezes em seu *Itinerário de Passárgada*, obra em que comenta a importância dos simbolistas para sua formação; Mário de Andrade (1893-1945) dirá que a poesia em estado puro só existe em Rimbaud; Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) era um grande leitor de Verlaine, e assim por diante. Ao longo do século XX, no entanto, nomes de peso como o próprio Manuel

Bandeira e Andrade Muricy (1895-1984) – bem como o já mencionado Roger Bastide – resgataram o movimento, sobretudo na figura de seus dois maiores nomes: Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), mas, igualmente, com um terceiro nome: o de Eduardo, considerado por muitos o terceiro membro desta tríade simbolista. Apesar disso, o próprio autor de *A Divina Quimera* se considerava um “novo”, isto é, um “moderno”, por se encontrar na geração transitória dos brasileiros que escreveram nos primeiros anos do século XX¹. Não obstante, seu nome ficou inquestionavelmente ligado à poética do Símbolo, seja pelas constantes remissões, referências, citações, traduções e imitações de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé; seja pelas escolhas poéticas, temáticas, formais e estilísticas; ou ainda, por ter participado do *cénacle* simbolista gaúcho e carioca.

Tudo isto foi posto para demonstrar o quanto é complexo o lugar do Simbolismo no Brasil, e por consequência o dos poetas a ele filiados, direta ou indiretamente. Qual seria, pois, o lugar de um autor brasileiro simbolista que em 1915 publica três poemas inquestionavelmente simbolistas – movimento que não foi difundido o bastante em seu país – na maior revista do modernismo português, um

¹ A este respeito, Regina Zilberman comenta que no texto “Palavras a um novo” publicado na Revista *Fon-Fon* em 1913, “Eduardo Guimaraens considera o Simbolismo um movimento do século XIX pertencente, pois, ao passado [...]. Mal sabia ele que os manuais de história da literatura brasileira, na esteira do estudo de Andrade Muricy (MURICY, 1973), sobre o panorama da poesia simbolista brasileira, aí o incluiriam. Se perguntado, talvez o escritor considerasse que os simbolistas tinham sido representados, no Brasil, por Cruz e Souza (1861-1898) e Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) – a quem homenageia ao reproduzir a grafia do sobrenome – que pertenciam a uma geração anterior” (ZILBERMAN, 2015, p. 87).

ano antes de lançar aquela que se tornaria sua maior obra e um dos mais importantes livros do simbolismo em terras tupiniquins?

EDUARDO: UM POETA ESQUECIDO OU LOUVADO?

Em seu artigo para o livro *1915 – O Ano de Orpheu*, Rui Sousa destaca o lamentável esquecimento de Eduardo Guimaraens ao longo do século XX, seja em Portugal, seja no Brasil, e comenta como, sobretudo, é curioso este seu apagamento, ante uma participação em tão importante periódico, como é o caso da *Orpheu* (Cf. SOUSA, 2015, p. 353 e ss.). E de fato esse esquecimento se faz notar, apesar de a crítica do Simbolismo sempre destacar a obra de Eduardo como uma das mais importantes do movimento no Brasil, ao lado de Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens. No entanto, é possível tentar entender melhor essa situação se pensarmos em duas questões: o caráter por muito tempo “marginal” do Simbolismo no Brasil e a sua preservação como patrimônio cultural em sua terra natal, o Rio Grande do Sul.

Como se disse no item anterior, o Simbolismo no Brasil quedou esquecido por muito tempo, ainda que lido por outros poetas de renome e importância. Para citar um exemplo, é só por volta dos anos 1950, com o advento do Concretismo e com os trabalhos dos irmãos Haroldo (1929-2003) e Augusto de Campos, que Mallarmé – havia muito já esquecido – foi retomado, lido e estudado, e com ele outros simbolistas, estrangeiros e brasileiros, como Pedro Kilkerry (1885-1917), cuja obra permanecia inédita, salvo por poemas publicados em periódicos, até 1971,

quando Augusto de Campos lança a obra *ReVisão de Kilkerry*, compilando a produção do poeta. Além disso, em 1946, Manuel Bandeira lançava seu importante estudo-antologia *Apresentação da Poesia Brasileira*, e, em 1952, Andrade Muricy publicava a primeira edição do seu monumental *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Assim, aos poucos, o Simbolismo foi ganhando *status* de “literatura maior” no Brasil, a despeito de ainda nos dias de hoje lhe haver certa resistência.

Eis uma possível resposta para a primeira questão com a qual encerramos o tópico anterior. Quanto à segunda, vale lembrar que, se hoje em dia as diferentes regiões do país-continente Brasil possuem muitas diferenças culturais, na virada do século XIX para o XX, em um mundo onde os meios de comunicação ainda caminhavam a passo lento, as diferenças eram realmente muito grandes. A este respeito, Andrade Muricy comenta:

O Simbolismo do Paraná, por exemplo, não é o mesmo que o de Minas, e o do Rio difere do do Rio Grande do Sul. Se bem que o Simbolismo tenha encontrado a sua terra de predileção no Sul e no Centro, não impede que haja uma psicologia diferente do Centro e do Sul (1987, p. 25).

Ter isso em mente é essencial para se entender o caso específico de Simbolismo no Brasil, bem como sua recepção e sua crítica, pois se, apesar de ter publicado em *Orpheu*, Eduardo Guimaraens ainda hoje não é tão estudado em Portugal (e nem em todo o Brasil, de modo geral), em sua *terra natal*, isto é, o estado do Rio Grande do Sul, ele é, e não pouco,

sendo inclusive o patrono da cadeira 38 da Academia Rio-Grandense de Letras.

O fato é que Guimaraens, mais do que brasileiro, é um autor gaúcho e isso ao mesmo tempo lhe concede uma vantagem, pois se por um lado a maioria dos simbolistas (salvo Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos – este último de filiação ao Simbolismo muito debatida) ainda permanece esquecida pela crítica e pelos leitores, Eduardo, por outro lado, é talvez um dos mais vivos ainda hoje, talvez não em todo o Brasil, mas certamente entre os seus “conterrâneos”. A prova viva é a parca produção crítica a seu respeito no Brasil afora em oposição à crítica sistemática em seu estado natal (por exemplo, os estudos de Lívia Petry Jahn, Regina Zilbermann e, sobretudo, de Maria Luiza Berwanger da Silva, para citar só alguns exemplos). O mesmo se diz a respeito de suas edições (penso sobretudo na edição de seus *Dispersos*, organizada por Berwanger da Silva, em 2002, pela editora Libretto de Porto Alegre). Estas edições e estudos locais são bem interessantes para se pensar a questão da recepção, pois a edição citada de *Dispersos*, por exemplo, via de regra, não chega às livrarias do restante do país, assim como a obra *Paisagens Reinventadas (Traços Franceses no Simbolismo Sul-rio-grandense)*, também de Berwanger da Silva, publicada pela editora da UFRGS em 1999.

Percebe-se assim o quanto a figura de Guimaraens é emblemática, pois consegue ser ao mesmo tempo muito importante, muito esquecida e localmente muito estudada,

em diferentes conjunturas². Com isso em mente, passemos a agora à sua relação com a revista *Orpheu*.

GUIMARAENS E *ORPHEU*

Embora fosse contemporâneo de muitos dos autores que se consagrariam no Modernismo brasileiro, Eduardo Guimaraens frequentava o grupo simbolista porto-alegrense e foi também aos simbolistas que se reuniu quando de suas estadas no Rio de Janeiro, em 1912 e 1916. Era muito amigo de duas personalidades do movimento: Álvaro Moreyra (1888-1935) e Filipe d'Oliveira (1891-1933) diretores da revista *Fon-Fon*, último periódico ligado ao Simbolismo (Cf. MURICY, 1987, p. 1048), na qual conseguiu publicar por ser amigo dos editores da revista, também naturais do Rio Grande do Sul – o que novamente levanta a questão de sua importância local naquela conjuntura. Foi durante sua primeira estada no Rio de Janeiro que teve contato com Ronald de Carvalho (1893-1935) – codiretor do primeiro número do periódico modernista português, na qual participou com sete poemas – que o colocou, por sua vez, em contato com os de *Orpheu*.

Regina Zilberman comenta que Eduardo Guimaraens publicou poemas e textos em prosas na *Fon-Fon* e também na revista

A Careta (1909-1964), ambas do Rio de Janeiro. Foi na *Fon-Fon*, aliás, que publicou a primeira versão de “Sob os teus olhos sem lágrimas”, em 1915; no ano seguinte, o poema seria republicado no segundo volume da *Orpheu* junto a dois outros textos inéditos (Cf. ZILBERMAN, 2015, p. 82).

Devido a tudo isso, há quem diga que Eduardo Guimaraens ingressou na *Orpheu* por ter estado “no lugar certo, na hora certa” (e por conhecer as pessoas certas, podemos acrescentar). Rui Souza, em seu artigo “Eduardo Guimaraens: entre a Quimera e o *Orpheu*”, comenta que o poeta gaúcho acabou, de certa forma, por acaso na revista, devido às relações que tinha com o grupo da *Fon-Fon* e sobretudo por ter estado no Rio de Janeiro quando Ronald de Carvalho começou a se articular com Luís de Montalvor (1891-1947) – o diretor português do primeiro número da *Orpheu* –, na altura em viagem pelo Rio de Janeiro, para incluir brasileiros na revista (SOUZA, 2015). No entanto, Rui também considera que a aproximação de Eduardo aos de *Orpheu* pode ter se dado devido a uma mesma filiação imagética-formal, o que demonstra, mais uma vez, o amplo diálogo entre o Simbolismo e o Modernismo, como se verifica no trecho abaixo:

A aproximação entre Eduardo Guimaraens e o projecto dos poetas portugueses que publicaram no *Orpheu* verifica-se, quanto a nós, em vários domínios, dos quais poderiam ser consideradas as proximidades temáticas e estilísticas, a abertura a inovações formais, a opção por uma significativa diversidade estrófica ou

² Curiosamente, mesmo quando estudado, nem sempre é mencionada sua participação em *Orpheu*; no próprio *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, de Andrade Muricy, não há qualquer referência à sua participação na revista, como se o poeta simbolista rio-grandense e o brasileiro do segundo número da revista modernista portuguesa não fossem a mesma pessoa, o que levanta outra série de questões, cujas respostas só podem ser especuladas, e que já escapam ao objetivo do presente artigo.

a adoção de figuras de um imaginário comum, que vai da tradição greco-latina (o próprio Orfeu era um mito recorrente em poemas de vários destes autores) e judaico-cristã (o caso do emblemático par Salomé-Iokanaan, por exemplo), a personagens da *Commedia dell'Arte*, como Pierrot e Colombina – recorde-se a importância destas figuras para um Almada, por exemplo, desde os “Frizos” que publica no *Orpheu* 1 (SOUSA, 2015, p. 362).

Passa-se agora aos dois poemas de Guimaraens publicados em *Orpheu* mais marcadamente simbolistas (“Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé” e “Folhas Mortas”) para explicar, a partir do contexto histórico até aqui apresentado, como, embora ligado à poética do Símbolo, Eduardo pode (e pôde) dialogar com a *Orpheu* – na esteira do fragmento de Rui Sousa acima citado –, apesar de possivelmente sua participação no periódico ter sido obra de um conjunto de circunstâncias de certa forma casuais.

MALLARMÉ, O CISNE, O SIGNO E O DUPLO

Antes de prosseguir, é importante ter em mente que apesar de ter ocorrido em diversos e distintos países, como Portugal, Bélgica, Brasil e Rússia, para citar apenas aqueles nos quais teve presença mais significativa, o Simbolismo é um movimento essencialmente francês; por conta disso, referências, traduções, citações e imitações dos grandes mestres de Paris eram não apenas frequentes, mas muitas vezes desejadas; consequentemente, para entender a obra de

Eduardo Guimaraens é necessário entender esse diálogo.

No Brasil, o Simbolismo do Rio Grande do Sul foi o mais cosmopolita, logo o com menos cor local. E, como comenta Andrade Muricy, dentre os seus poetas “Eduardo Guimaraens foi [...] o de feição mais assiduamente fiel às raízes europeias do Simbolismo. Era um dos de ilustração mais vasta” (1987, p. 1052). De modo que não surpreende que um dos poemas que publicou em *Orpheu* se chame “Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé”, em referência explícita (não apenas pelo título, mas igualmente pela epígrafe) a um poema do *chef d'école* do movimento francês conhecido por seu primeiro verso:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas
[fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.
(MALLARMÉ, 2006, p. 623).

³ Em tradução de Augusto de Campos, lê-se: “O virgem, o vivaz e o viridente agora/ Vai-nos dilacerar de um golpe de asa leve/ Duro lago de olvido a solver sob a neve/ O transparente azul que nenhum vôo aflora!// Lembrando que é ele mesmo esse cisne de outrora/ Magnífico mas

No cisne mallarmaico – símbolo simbolista por excelência – vemos a ave metaforizar o signo, a palavra, o soneto em si, a própria poesia inclusive, preso em sua esterilidade, na rigidez do modo como é recebido pelo público em seu hermetismo, um pouco na esteira do cisne e do albatroz de Charles Baudelaire (1821-1867)⁴, aves que, neste caso, eram símbolos sobretudo do poeta incompreendido pelo público e nem tanto do poema (ou de suas potencialidades). Logo toda essa incapacidade de comunicabilidade entre leitor e poeta se faz presente no poema de Mallarmé, como melhor esclarece o grande estudioso de sua obra, Bertrand Marchal:

Na primeira estrofe, o virgem, o vivaz e o belo hoje é a figura do cisne sem memória na embriaguez da nova manhã, antes que o cisne de outrora se torne outra vez, na segunda estrofe, definitivamente prisioneiro, pelo retorno da lembrança. A região onde viver, que ele não cantou, oposta ao horror do chão, é o país ideal da “Prosa” e é a obra ela mesma: segundo a lenda, cantar, para o cisne, é morrer para não mais viver senão em seu canto. Sem esta morte simbólica do canto, a ave se condena

a um simulacro de morte naquele inverno estéril.

Mas este poema branco, este túmulo do cisne [...] não é somente o poeta da esterilidade. Pois por mais branco que seja este poema, que parece dizer a ausência do poema, por este “supremo paradoxo da arte” invocado por L. J. Austin, ele é ainda poema. Para além do fracasso do cisne, resta o sucesso do poema, este cisne de palavras (1998, p. 1186, tradução nossa⁵).

Como diz Marchal, o cisne de Mallarmé expressa uma dualidade: ao mesmo tempo um fracasso e um sucesso; um apogeu que resulta em morte, como o próprio canto do cisne, tornado topos e metáfora desde a Antiguidade. Em Eduardo Guimaraens, alguns destes aspectos do poema mallarmaico serão retomados, juntamente com novas questões.

Republicado na seção “Estâncias de um Peregrino” de *A Divina Quimera*, “Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé” recupera essa imagem do mestre francês, em uma homenagem, que, no entanto, não se resume à paráfrase ou à glosa, uma vez que a reveste

que sem esperança bebe/ Por não ter celebrado a região que o recebe/ Quando o estéril inverno acende a fria flora// Todo o colo estremece sob a alva agonia/ Pelo espaço infligida ao pássaro que o adia,/ Mas não o horror do solo onde as plumas têm peso.// Fantasma que no azul designa o puro brilho,/ Ele se imobiliza à cinza do desprezo/ De que se veste o Cisne em seu sinistro exílio” (MALLARMÉ, 2006, p. 63).

⁴A respeito da relação entre o “cisne” e o “albatroz” baudelaireanos e o “cisne” mallarmaico (bem como as releituras de Eduardo Guimaraens), falamos mais detidamente no artigo “Cisne isolado, sujeito deslocado: Mallarmé em diálogo com Apolo, Baudelaire, Andersen e Eduardo Guimaraens” (MATANGRANO, 2014), inteiramente dedicado ao estudo da imagem do “cisne”.

⁵ « Dans la première strophe, le virgine, le vivace et le bel aujourd’hui est la figure du cygne sans mémoire dans l’ivresse du matin neuf, avant qu’il redeviene dans la deuxième, par le retour du souvenir, le cygne d’autrefois définitivement prisonnier. La région où vivre qu’il n’a pas chantée, opposée à l’horreur du sol, c’est le pays idéal de ‘Prose’, et c’est l’œuvre elle-même : selon la légende, chanter, pour le cygne, c’est mourir pour ne plus vivre que dans son chant. À défaut de cette mort symbolique du chant, l’oiseau se condamne à un simulacre de mort dans cet hiver stérile. / Mais ce poème blanc, ce tombeau du cygne [...] n’est pas seulement le poème de la stérilité. Car si blanc que soit ce poème qui semble dire l’absence du poème, par ce ‘suprême paradoxe de l’art’ invoqué par L. J. Austin, il est encore poème. Par-delà l’échec du cygne, reste la réussite du poème, ce cygne de mots ».

de um novo viés, trazendo a ave-signo para um mundo de sonhos, em que a realidade se atenua, enquanto o pássaro tenta entender a relação entre si e o mundo a partir de seu reflexo, uma forma de duplo. Passa-se, pois, ao poema:

SOBRE O CISNE DE STÉPHANE MALLARMÉ

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Stéphane Mallarmé

Um Sonho existe em nós como um cisne num
[lago
de água profunda e clara e em cujo fundo existe
outro cisne alvo e triste, e ainda mais alto e triste
que a sua forma real de um tom dolente e vago.

Nada: e os gestos que tem, de carícia e de afago,
lembram da imagem ténue, onde a tristeza
[insiste
por ser mais alva, a graça inversa em que
[consiste
a dolente mudez de um espelho pressago.

Um cisne existe em nós como um sonho de
[calma,
Plácido, um cisne branco e triste, longo e lasso
E puro, sobre a face oculta de nossa alma.

E a sua imagem lembra a imagem de um destino
de pureza e de amor que segue, passo a passo,
este sonho imortal como um cisne divino!
(GUIMARAENS in RICIERI, 2007, pp. 132-3).

Ao espelhar a ave no lago, em uma aparição explícita do duplo inexistente em “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”, Eduardo abre assim possibilidade para questões caras ao modernismo português, como a fragmentação do eu ou sua cisão, afinal este

cisne (mais do que o de Mallarmé) é também símbolo do poeta. Em sua participação em *Orpheu*, Guimaraens “é fiel ao Decadentismo-Simbolismo”, como diz Ricardo Daunt em texto publicado em 2012, no qual comenta em seguida que “o cisne, como não poderia deixar de ser, é o próprio poeta, arauto da beleza pura e estigmatizado pela solidão” (2012, p. 66).

Em Mallarmé o cisne está preso no lago congelado expressando sua incapacidade de movimento, esterilidade e isolamento, tal como o signo-poema, que só atinge o sucesso pela própria palavra; em Guimaraens, no entanto, o cisne olha para o reflexo trazendo questionamentos, neste ato de se duplicar, sobre o real e o irreal e o real e a Ideia. O cisne de Mallarmé, que não passa de uma imagem de “outrora”, espelha o branco da página, o vazio que significa, valendo-se do conhecido processo de desaparecimento elocutório do eu, enquanto o de Guimaraens, longe de se apagar, duplica-se, ainda que seja apenas para mostrar o vazio de seu estado de alma. Nesse sentido, Zilberman comenta:

Nesses versos, aparece igualmente a alusão ao espelho, que desdobra as imagens e confere-lhe profundidade; por isso, o sonho, corporificado no “cisne”, reproduz-se em “outro cisne”, ainda mais triste. O espelho é mencionado apenas na segunda estrofe, “pressago”, anunciando algo indefinido para além dele, o que sugere os níveis acolá do meramente referencial não apenas das imagens propostas, mas de seus significados concretos. Por isso, o terceto final devolve as imagens para

o universo do sonho sem fronteiras,
“imortal” (2015, p. 86).

Vê-se ainda a fragmentação do eu mencionada, tema por excelência de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) e Fernando Pessoa (1888-1935), uma questão que começa a surgir no Simbolismo, além de questionamentos ontológicos comuns à poética, que no Modernismo português culminará em versos como “Eu não sou eu nem sou o outro,/ Sou qualquer coisa de intermédio”, de Sá-Carneiro, sem falar do fenômeno da heteronímia pessoana, no qual não adentraremos.

Este cisne-signo mallarmaico duplicado surge como um cisne real e um ilusório em Eduardo, uma ideia e uma matéria. Como Francine Ricieri destaca, o cisne eduardino, ao contrário de seus predecessores franceses, evoca o mito da Caverna platônico (2007, p. 132), na medida em que real e Ideal se sobrepõem, sobretudo, pela atmosfera de sonho que dilui os limites e potencializa possibilidades. À guisa de curiosidade, vale lembrar que tal é a fixação de Eduardo por esse tema que a ele se volta em outro soneto: “O Cisne e o Lago”, transcrito abaixo:

O CISNE E O LAGO

Um cisne de suave e soberba plumagem
à flor de um lago azul onde a manhã se espelha,
segue surpreso o cisne irreal que o semelha
ao fundo d’água, e feito à sua própria imagem.

Vedes, ao derredor, uma ou outra ramagem
refletidas. E na onda a luz do sol centelha.
Desde a rósea alvorada à véspera vermelha,
sente o cisne a enlevá-lo essa branca miragem.

Pense às vezes o colo esbelto longamente
para o cristal: e beija um fantasma que mente,
até que baixe a noite e as suas penas tisne.

Tremem os caniçais... os astros despontaram...
E fica o cisne só, como as almas que amaram
e para quem o amor foi a sombra de um cisne.
(GUIMARAENS *in* RICIERI, 2007, p. 134).

Outra visita ao mesmo tema, já sem a homenagem explícita a Mallarmé (ainda que o diálogo se mostre explícito), no qual a ideia do duplo soma-se à temática narcísica: agora, o cisne apaixonava-se por seu reflexo. Ou seja, lendo-os na ordem que apresentamos: primeiro há um conflito do eu consigo mesmo; depois há o descobrimento de completude narcísica advinda da paixão pelo próprio reflexo, ambas questões caras tanto aos simbolistas, quanto aos poetas órficos, o que, mais uma vez, destaca a noção de continuidade entre as duas poéticas.

VERLAINE, OUTONO, CANÇÃO E DECADÊNCIA

Já o poema “Folhas Mortas” retoma certa languidez da “Chanson d’automne”, de Paul Verlaine, publicado no livro *Poèmes Saturniens*, em 1866, que se lê a seguir:

CHANSON D’AUTOMNE

Les sanglots longs
Des violons
De l’automne

Blessent mon cœur
D’une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,

Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte

Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

(VERLAINE, 2007, pp. 72-3⁶).

Toda a temática da composição verlainiana se encontra na eduardina, bem como certas imagens: o próprio outono, as folhas mortas que caem devagar, como a suscitar a ideia do tempo que passa lentamente (no enorme relógio belga, branco e triste), como lemos nos versos abaixo:

FOLHAS MORTAS

Dêste relógio belga, enorme, branco e triste,
tombam as horas como folhas mortas.
Por uma tarde outomnal, triste de spleen e
[folhas mortas:
Em cada vaso negro ha um lirio nobre e triste.

Em cada vaso negro ha um lirio nobre e triste
e as horas tombam como folhas mortas.
Porque não nasci eu um lirio nobre e triste,
pétala sem perfume entre essas folhas mortas?

Um Versalhes fulgura em cada illusão triste,
um Versalhes de outomno atapetado de folhas
[mortas!

Em cada vaso negro ha um lirio nobre e triste
e as horas tombam como folhas mortas...

A temática outonal tão cara aos simbolistas – que também tinham especial predileção pelo crepúsculo, pela cor cinza e por tudo aquilo que designa uma transição imprecisa e nuançada – serve de imagem à ideia de decadência, que tanto atraía os poetas do período. Além disso, a melancolia das folhas mortas amarelecidas traduz o langor do estado de alma do eu-lírico de ambos os poemas, enquanto lutam com a lenta passagem do tempo, inebriados em *spleen*.

Por fim, para além das imagens, “Folhas Mortas” igualmente retoma certa musicalidade de “Chanson d’automne”, como comenta Ricardo Daunt no trecho abaixo:

O segundo poema de Eduardo Guimarães, “Folhas mortas”, explora uma musicalidade encantatória e narcotizante. Nele o poeta labora numa espécie de defecção da estratégia decadente-simbolista do engendramento do complexo e ao mesmo tempo do sutil, oferecendo-nos uma lira exausta e desencantada da pompa, que emerge de uma ladainha desesperançada que por sua vez se esfia monocórdia (DAUNT, 2012, p. 66).

A maior diferença entre os dois poemas, no entanto, talvez se dê pelo movimento:

⁶ Em minha dissertação de mestrado, intitulada *Camilo Pessanha Revisitado: O “Verlaine Português” à luz de Mallarmé* (USP, 2013, p. 60) apresento a seguinte proposta de tradução para este poema: “Canção de Outono”: “Longos sons finos/ Dos violinos/Do Outono// Ferem minh’alma/ Com uma calma/ Dando sono.// E sufocando,/ Pálido, quando/ Soa a hora,// Me vem à mente/ Dia latente/ Meu eu chora// E me vou lento/ Com o mau vento/ Que transporta// Pra cá, pra lá/ Parece à/ Folha morta”.

enquanto “Chanson d’automne” se constrói em movimento pendular, tanto graficamente, quanto pela imagem da folha que cai, espelhando o movimento do arco do violino, as “Folhas Mortas”, por outro lado, permanecem estáticas, estéreis em seus vasos negros, perante as pedras inanimadas de uma triste Versalhes.

No entanto, tal como se colocara no poema sobre o cisne de Mallarmé, Eduardo introduz aqui um questionamento ontológico que não está presente no poema de Verlaine: “Por que não nasci eu um lírio nobre e triste [...]?”, indaga o sujeito poético de Eduardo Guimaraens. A partir deste verso, o eu se desdobra em uma série de questionamentos existencialistas sobre si mesmo para falar de seu sofrimento. Nos poemas que vimos de Verlaine e Mallarmé, o sujeito praticamente desaparece; é antes a impressão da cena no sujeito, a sugestão do estado de alma que se depreende da leitura do poema. Nos de Guimaraens, no entanto, mais próximo de Baudelaire – e nessa medida, talvez mais decadente também, como é comum ao Simbolismo brasileiro – sobressai o *spleen* e a dor cósmica schoepheaueriana. Seus poemas aqui analisados são mais metafísicos e menos metalinguísticos do que seus pares franceses, sobretudo em relação ao poema citado de Mallarmé, mais preocupado com a materialidade da palavra e da poesia, em um compromisso com um ideal estético. Guimaraens, por sua vez, não tem o preciosismo vocabular nem o trabalho tão elaborado de sintaxe ou de ritmo no qual Mallarmé explorava toda a potencialidade sonora e imagética da palavra. Ou seja, de forma

mais simples, Guimaraens coloca questionamentos mais metafísicos, e é justamente esta concepção dorida da vida, na esteira de um António Nobre (1867-1900) (pensando no simbolismo português) ou de um Cruz e Sousa (no simbolismo brasileiro) que se aproxima das figuras cindidas e perturbadas do Modernismo português: Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

Como disse Rui Souza ao longo do artigo publicado no livro *1915 – O Ano de Orpheu* (2015), para entender a participação de Eduardo Guimaraens na revista portuguesa, é preciso inevitavelmente ver além dos poemas nela publicados. Pois, apesar de alguns considerarem sua obra “menor” em relação aos outros participantes de *Orpheu*, como Ricardo Daunt, quando diz que seu “contributo ao modernismo não vai além [...] de uma reafirmação dos vínculos do Orpheu com a tradição decadente-simbolista” (2012, p. 66), tentamos aqui explicar o que trazem de moderno, possibilitando uma possível aproximação com Pessoa e Sá-Carneiro; sempre tendo em mente, é claro, o caráter plural e *hors frontières* (para usar a expressão de Maria de Jesus Reis Cabral, relativa à poética de Mallarmé) da revista *Orpheu* por excelência, bem como sua intenção, desde o início expressa por Fernando Pessoa, de publicar poetas filiados aos mais diversos movimentos. Ou seja, para um poeta tão multicultural e cosmopolita, como o foi Eduardo, e para uma revista tão plural, como a *Orpheu*, faz todo sentido que poemas simbolistas brasileiros, escritos à maneira dos mestres franceses, venham à lume pela primeira vez

naquela que viria a se tornar a maior revista do Modernismo português.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

DAUNT, Ricardo. Orpheu: prosa, poesia e arte – Ensaio. **Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências**, n. 32, 2012, pp. 1-155. Disponível em: <http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero_32/ricardo_daunt/index.html>. Acesso em: 03 mai. 2016.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Organização, tradução e estudos de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARCHAL, Bertrand. “Notes et variantes” in MALLARMÉ, Stéphane. **Œuvres complètes**. Vol. I. Edição apresentada, estabelecida e anotada por Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. Cisne isolado, sujeito deslocado: Mallarmé em diálogo com Apolo, Baudelaire, Andersen e Eduardo Guimaraens. **Revista Aletria**, v. 24, n. 3. Belo Horizonte: UFMG, 2014, pp. 127-141. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6351/8677>>. Acesso em: 03 mai. 2016.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. **Camilo Pessanha Revisitado**: o “Verlaine Português” à luz de Mallarmé. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013 (dissertação de mestrado).

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

RICIERI, Francine (org.). **Antologia da Poesia Simbolista e decadente brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Lazuli Editora, 2007.

SARAIVA, Arnaldo. A Revista *Orpheu* e o Brasil. **Conexão Letras**: O Orphismo sob o olhar brasileiro, v. 10, n. 14. Porto Alegre: UFRGS, 2015, pp. 89-94. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/60840/35818>>. Acesso em: 03 mai. 2016.

SOUSA, Rui. Eduardo Guimaraens: entre a *Quimera* e o *Orpheu*, in DIX, Steffen (org.). **1915 – O Ano do Orpheu**. Lisboa: Tinta da China, 2015, pp. 353-367.

VERLAINE, Paul. **Œuvres poétiques complètes**. Organização e comentários de Yves-Gérard Le Dantec, apresentada e ampliada por Jacques Borel. Paris: Gallimard, 2007.

ZILBERMAN, Regina. Eduardo Guimaraens e os novos. **Conexão Letras**: O Orphismo sob o olhar brasileiro, volume 10, n. 14. Porto Alegre: UFRGS, 2015, pp. 79-88. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/60839/35817.%20Acessado%20em%2003.05.2016>>. Acesso em: 03 mai. 2016.

Recebido para publicação em 10 out. 2016.

Aceito para publicação em 12 dez. 2016.