

DOIS SONETOS DE JORGE DE LIMA

Denise A. D. Guimarães

Universidade Federal do Paraná

Nos escritores brasileiros que amadureceram após 1930, diferentemente do afã da mudança, de rompimento com as estruturas tradicionais, que marcou a "fase heróica" do Modernismo, observa-se uma tendência a posições mais equilibradas. Volta-se inclusive às formas regulares, como o soneto, não como um retrocesso, mas como uma opção expressiva.

Por outro lado, em busca de expressar mais e melhor, a poesia torna-se aquela que especula seu próprio espaço, redimensionando-o pela função oposta ao deleite esteticista.

A ocorrência da função metalingüística, como processo de reflexão sobre o próprio código, não é algo novo em poesia. Alusões aos mecanismos do poema, ao poeta e à poesia integram-se ao ato de criação poética, num processo de conscientização característico da poesia do século XX. Ao tematizar os fins e objetivos da criação literária, o artista põe sob suspeita a própria atividade. O resultado desta postura é uma poesia que aponta a própria máscara, que coloca à mostra suas raízes e seu maquinismo na tentativa de auto-conhecimento.

Jorge de Lima, ao debruçar-se sobre o enigma da palavra poética, age movido por uma função metalingüística. Seu poema transforma-se em metapoema.

De seu *Livro de Sonetos*¹, propomos a leitura de dois metapoemas, cuja paisagem é interna, pois eles se vêem enquanto "seres" na linguagem.

Tentamos mostrar que a escolha do soneto, uma forma poemática tradicional fechada, revela intencionalidade significativa, uma vez que o soneto cumpre perfeitamente a "missão" de veículo expressivo de posições existenciais e estéticas fundamentais, por estar ligado à idéia do que "permanece" no homem e na poesia.

Considerando a interdependência entre aspectos formais e ideativos, e ainda que a estrutura substancial de um poema se manifesta também no significante, a análise de cada soneto procura mostrar e valorizar os elementos significativos para a manifestação da dialeticidade em todos os níveis. Desse modo, inerente à própria tessitura do

¹ LIMA, Jorge de. *Livro de sonetos*. In: _____. *Poemas completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1974, v. 2, p. 169-204.

poema, a significação do texto não se restringe ao campo semântico, originando-se principalmente do movimento incessante do texto sobre si mesmo.

Passemos pois à proposta de leitura dos sonetos, onde procuraremos, não determinar rigidamente o sentido metapoético, mas, antes, demonstrar como este se constitui a partir do jogo dinâmico de seus diversos elementos

SONETO I

1. Ó poeta, mira esse trigal ardido
2. em mágoa. Dos canteiros que tens feito,
3. as hastes inclinadas sobre o peito
4. dão-te o aspecto de um deus encanecido.

5. Ao mesmo tempo heróico e triste hás sido,
6. um amigo alegre e um diabo sem conceito.
7. O trigo que plantaste, contrafeito
8. é o pobre ázimo pão em que és cozido.

9. Resta-te olhar os pássaros que do ermo
10. Voltam antes que do céu as sombras desçam
11. ensombrando-lhes o último agasalho.

12. Abre os olhos depois, ó deus enfermo:
13. Talvez a noite enfim os umedeça
14. ou lhes negue talvez o seu orvalho.

O travamento dialético do soneto pode ser assim esquematizado.

Ó poeta..... Invocação

1.º Movimento.....

2.º Movimento..... Constatação

..... deus encanecido:

..... Argumentação

3.º Movimento.....

..... ázimo pão.....

4.º Movimento

Advertência

último agasalho.

..... ó deus enfermo:

5.º Movimento talvez

Conclusão

ou talvez

1.º Movimento:

"Ó poeta mágua".

O soneto iniciase por uma **invocação** em que se entrecruzam diversos planos do real, num apelo sinestésico inicial onde a plasticidade dos termos é ressaltada. O sintagma circunstancial "em mágua" provoca um estranhamento que vai instaurar a analogia:

"trigais" = produção poética.

Inicia-se o jogo: realidade objetiva/realidade subjetiva, que marcará todo o soneto.

o enjambement do 1.º para o 2.º verso acelera o ritmo da invocação que cessa bruscamente no início do 2.º verso, provocando uma pausa rítmica significativa. Esta pausa leva o leitor a refletir sobre a analogia instaurada: "trigal", enquanto possibilidade, objetiva o próprio poema; a significação se condensa para ser posteriormente dissecada no decorrer do metapoema.

2.º Movimento:

"Dos canteiros encanecido".

Após a pausa, vem a **constatação**.

Desdobra-se a metáfora do trigal em novas analogias: "canteiros", "hastes", formuladas por um processo metonímico.

A partir deste momento, entrelaçam-se as imagens do poeta e da produção poética, fundindo-se criador e criação na figura do demiurgo: "deus encanecido". O substantivo "deus" coloca o caráter ontológico da poesia como algo sagrado e do poeta demiurgo — aquele que é isolado do comum dos mortais enquanto mensageiro divino. O adjetivo "encanecido" instaura uma dimensão temporal, na alusão ao fim do ciclo vital.

Observe-se o verbo "tens feito" na configuração de um tempo mítico, presentificando um "fazer poético" que é também cílico.

O ritmo dos versos é intensificado pelos encadeamentos, em consonância com a dimensão temporal aludida.

As imagens visuais, que já apareciam no 1.º movimento, intensificam-se neste 2.º movimento, conferindo grande plasticidade aos versos.

Percebe-se a fusão dos planos concreto e abstrato, com ênfase na aparência: "um aspecto" de um "deus encanecido". Instaura-se o conflito **Aparência/Essência**, fonicamente representado pelo jogo das oclusivas e nasais. É o movimento cílico do próprio poema, na sugestão do fim inexorável.

3.º Movimento:

"Ao mesmo tempo cozido".

Com a **argumentação**, muda o bom do poema. A passagem de "tens feito" para "hás sido" demonstra a transposição do plano do "fazer poético" enquanto aparência para o plano da essência da criação poética

A plasticidade dos primeiros versos cede lugar a uma abstração marcante: "heróico" "triste", "anjo alegre", "diabo sem conceito"; seguida de uma concentração de imagens de cunho existencial nos versos 7 e 8.

Nos versos 5 e 6 notamos um entrecruzamento antitético que marca estruturalmente o poema:

heróico	x	sem conceito
alegre	x	triste
anjo	x	diabo

Esta tríplice antinomia permite ao autor configurar estruturalmente a essência dúbia do poeta demiurgo; aquele que oscila sempre entre estados existenciais antagônicos. Isto nos leva ao desvendamento da metáfora inicial "trigo ardido em mágoa" e das imagens subsequentes, enquanto uma expressão da dialeticidade do próprio poema.

Reiterada, a imagem do "trigo plantado" vê-se reforçada pelo sintagma "contrafeito" e pelas imagens desdobradas dentro do mesmo campo semântico: "pobre ázimo pão" e "és cozido". Estas metá-

foras encadeadas configuram a alegoria da criação voltando-se contra o próprio criador.

A conotação de sagrado ("ázimo pão") intensifica a imagem do poeta demiurgo e o caráter ontológico da criação literária. Neste sentido, vemos que a dialeticidade do soneto quer atingir a essência mesma da poesia, pelo questionamento de sua "sacralização".

Ressalte-se a estaticidade dos três primeiros movimentos que vem preparar o momento estático maior: o primeiro terceto.

4.º Movimento:

"Resta-te agasalho"

Constituindo uma **advertência**, este primeiro terceto é a configuração da impossibilidade de ação por parte do criador. Temos o poeta estático, a quem é permitido apenas "olhar".

Esta atitude meramente contemplativa contrasta com o movimento dos pássaros (alheio ao poeta) correlacionando-se com as imagens do "ermo", "sombras", "ensombrando-lhes" e "último agasalho", no paradigma da impotência e da solidão. Observa-se a carga semântica dos sintagmas do crepúsculo, reforçando a idéia da obscuridade pela reiteração "sombras" e "ensombrada". Crepúsculo: fim do dia, chegada da noite que é a sombra simbólica no paradigma do fim. Temos da "solidão", para a "sombra", para o "último agasalho", a gradativa caminhada para o fim. Ligam-se estas imagens à do "deus encanecido" na dimensão temporal que conduz ao paradigma: fim do ciclo vital — Morte.

O ritmo, em perfeita adequação com a tristeza sugerida pela incidência das nasais e pelo campo semântico, acelerado pelos encadeamentos, torna-se agônico. O dia agoniza, o poeta agoniza, o poema agoniza. Configura-se a oposição VIDA/MORTE, na própria imagem da morte em vida, ou seja, a impossibilidade de ação. A estaticidade imposta à figura do poeta ressalta a interdependência dialética que nunca se resolve.

5.º Movimento:

"Abre orvalho".

Fecha-se o ciclo do poema na intensificação da duplicidade tematizada.

As conotações temporais, antes observadas, sintetizam-se neste "depois". Toda e qualquer ação continua interditada ao criador. Ser-lhe-á permitido "abrir os olhos", ainda numa posição de mero es-

pectador, mesmo após a chegada da "morte simbólica". Mesmo assim, a dúvida será sua única recompensa.

A segunda invocação "ó deus enfermo" liga-se ao 1.º verso do soneto e sintetiza as imagens de agonia disseminadas pelo soneto, recolhendo-as.

As duplicitades antes observadas, por sua vez, consubstanciam-se na reiteração do "talvez", numa dupla afirmação da dúvida. A incerteza é o que resta, colocada entre dois polos antagônicos: reconhecimento ou o esquecimento. A agonia da dúvida liga-se à imagem inicial do "trigal ardido em mágoa". Fecha-se o poema em todos os níveis.

As conotações de sagrado disseminadas pelo texto:

"deus encanecido", "ázimo pão", "deus enfermo", unem-se à idéia do holocausto: "ardido em mágoa", "em que és cozido". Configura-se a imagem do sacrifício do poeta, em nome da poesia, a agonia do criador diante da criação.

A rima é outro elemento intensificador do ritmo agônico, que a técnica do enjambement enfatiza, correspondendo ao fechamento do ciclo vital.

Observa-se que quase todos os versos terminam na vogal fechada "o". Isto corresponde fonicamente ao fechamento do próprio dinamismo vital do poeta.

Temos assim, na estrutura semântica, presentificada a impotência vital do criador e a conseqüente agonia, denunciada ao nível formal. O poeta volta-se sobre o enigma da criação, questionando a relação criador/poema, num afastamento crítico da ilusória relação de caráter demiúrgico.

SONETO II

1. Vereis que o poema cresce independente
2. e tirânico. Ó irmãos, banhistas, brisas
3. algas e peixes lívidos sem dentes,
4. veleiros mortos, coisas imprecisas,
5. coisas neutras de aspecto suficiente
6. a evocar afogados, Lúcias, Isas,
7. Celidônias ... Parai sombras e gentes!
8. Que este poema é poema sem balizas.

9. Mas que venham de vós perplexidades
10. entre as noites e os dias, entre as vagas
11. e as pedras, entre o sonho e a verdade, entre...
12. Qualquer poema é talvez essas metades:
13. essas indecisões das coisas vagas
14. que isso tudo lhe nutre sangue e verstre.

Partindo da análise para a síntese, o poema se constrói a partir de 5 movimentos que configuram o jogo FAZER + DIZER, podendo ser assim esquematizado:

1.º	Postulado inicial
2.º	Comprovação
3.º	: Clamor
4.º	Advertência
5.º	Conclusão

Passemos à análise de cada movimento em seus aspectos mais significativos para a apreensão da soneticidade.

1.º Movimento:

"Vereis que o poema cresce independente e tirânico".

É o **postulado inicial**, angústia probatória que será posteriormente desenvolvido no movimento progressivo do soneto.

Percebemos a metáfora aristotélica do "organismo vivo", para qual o autor chama a atenção através do verbo prismático **ver**; um

epelo à participação do leitor na busca da verdadeira essência do poema. Dois sintagmas circunstanciais "independente" e "tirânico" reforçam a sugestão do "crescimento" autônomo do poema.

2.º Movimento:

"Ó irmãos Celidônias".

É a comprovação do postulado inicial.

Iniciado pelo vocativo, este movimento, além de ser o mais longo, sendo essencialmente dinâmico, configura-se enquanto a própria imagem da fluidez. O movimento dialético progressivo é claramente percebido: o poema começa a "crescer" pelo fluxo das palavras que brotam espontaneamente, na seqüência das imagens oníricas dentro do mesmo campo semântico: "banhistas", "brisas", "algas e peixes lívidos sem dentes", etc...

À carga semântica dos vocábulos aliam-se as sonoridades das constitutivas surdas e sonoras, na sugestão das próprias águas em seu incessante fluir e ondular; sendo os nomes de mulher sonoramente "fluidos" também:

Lúcias, Isas, Celidônias...

Percebemos nitidamente que a estrutura fônica reflete a estrutura substancial, numa integração perfeita. Este 2.º movimento, na sua fluidez, é realmente composto de "coisas imprecisas" porém de "aspecto suficiente a evocar" as imagens aquáticas em toda sua simbologia, os afogamentos; e, num sentido mais abrangente, a própria fugacidade e a transitoriedade da existência humana.

Dizia Mallarmé que nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que é feito da felicidade em advinhar pouco a pouco. A apologia mallarmeana da sugestão coaduna-se perfeitamente com a concepção do poema expressa no soneto. Para Mallarmé e os simbolistas em geral, o objetivo da poesia é evocar objetos. O soneto analisado, com sua linguagem indireta e sugestiva, insinua as múltiplas essências da realidade tematizada. Esta realidade é o "crescimento" do próprio poema que se efetua de forma independente e tirânica ante um criador perplexo.

As reticências, ao final deste 2.º movimento, representam a continuidade da idéia, a progressão dialética do soneto que se projeta para o infinito em perfeita consonância com os aspectos fônicos anteriormente constatados.

3.º Movimento:

"Parai balizas".

Constitui um **clamor**, uma tentativa do poeta de conter o fluxo das imagens antes disseminadas, recolhendo-as em "sombras e gentes" sem reprimí-las. "Sombras e gentes", elemento de **recoleção**, sintetiza as evocações anteriores, imprimindo ao poema um ritmo novo. O tom do soneto é profundamente alterado, acompanhando o ritmo que imprime aos versos uma dureza nova. Saliente-se que à fluidez observada em todos os níveis do 2.º movimento, segue-se agora uma parada brusca, uma estaticidade, enfatizada pela incidência das oclusivas surdas e sonoras:

"Parai sombras e gentes

"Que este poema é poema sem balizas".

A exclamação intensifica a parada repentina e o ponto final enfatiza o tom argumentativo do verso iniciado por "QUE".

Observe-se que no 1.º verso tínhamos "o poema", neste momento define-se mais ainda o campo do postulado inicial: "este poema", expressão que particulariza e especifica o objeto enfocado.

Enquanto o "que" breca o ritmo, justificando o pedido anterior do verbo no imperativo, "é" afirma categoricamente a ausência de limites "deste" poema.

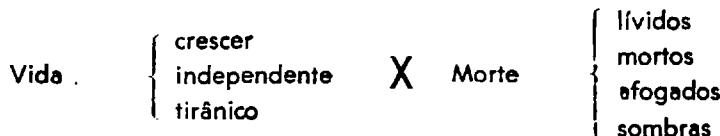
4.º Movimento:

"Mas entre ..."

A adversativa "mas" instaura a **advertência**, colocando os versos que se seguem em posição de confronto com a parada anterior. Novamente a dinamicidade se intensifica, impondo ao poema um ritmo pendular incessante. A estrutura fônica é exato reflexo da estrutura substancial neste momento, pela alternância das oclusivas e constritivas e pela alternância das nasais e vibrantes, na configuração do fluir incessante das imagens poéticas em sua dualidade. Cresce o movimento nos sintagmas circunstanciais antitéticos: noites/dias, vagas/pedras, sonho/verdade, na cristalização poética do movimento cíclico.

O advérbio "entre" enfatiza a idéia da passagem, da travesia, do plano cósmico (noites e dias) para o plano da natureza (vagas e pedras) e em seguida para o plano existencial (sonho e ver-

dade). Esta transposição para o plano metafísico, esta passagem brusca do concreto para o abstrato, encerra dialeticamente as oposições existenciais básicas, ligando-se à oposição sugerida no início do soneto:



O último "entre" seguido das reticências remete ao infinito o movimento dialético do poema; e também amplia possibilidades das relações plurívocas estabelecidas pelo soneto.

Os próprios versos presentificam a atividade, o poema surge enquanto estrutura dinâmica.

5.º Movimento:

"Qualquer ventre".

O postulado inicial foi comprovado argumentativamente, chegou o momento da **generalização** das "verdades" constatadas: "qualquer poema".

O ritmo muda novamente; do particular "o poema", "este poema", procura-se atingir o universal "qualquer poema". Da análise, o soneto movimentou-se incessantemente para atingir a síntese.

Podemos exemplificar as séries associativas que levaram à síntese:

a) Associações semânticas:

Ex.: Coisas imprecisas
Coisas neutras
Coisas vagas
Sombras e gentes
Perplexidades

“essas indecisões
das coisas vagas”.

b) Associações sonoras, ao nível do significante:

Ex.: Algas e peixes lívidos sem dentes,
veleiros mortos, coisas imprecisas,
coisas neutras de aspecto suficiente
a evocar afogados, Lúcias, Isas,
Celidônias...

Observe-se que as aliterações do fonema S funcionam como ilustrações sonoras do movimento incessante.

c) **Associações do dado contextual** (noções de reciprocidade, solidariedade, interação, etc.)

Ex.: Versos 1 a 14

Versos 2, 3, 4, 5 e 6 e 13

Versos 7, 8, 9, 10, 11 e 12

d) **Associação progressiva:**

Do particular para o geral:

1.º o poema

2.º este poema

3.º qualquer poema

Deste modo, o próprio poema configura-se enquanto uma grande oscilação entre os contrários, onde as sonoridades, o ritmo e a carga semântica reforçam a imprecisão e o sentido da fugacidade. O dualismo assinalado no 1.º terceto é sintetizado pela expressão "essas metades", que significa a fusão dos contrários.

No último verso retorna a metáfora do "organismo vivo", reforçada pelos sintagmas "sangue" e "ventre" que enfatizam as conotações do verbo "Nutrir".

A Interpenetração de planos metafóricos é relativizada pelo "talvez", na corporificação das indecisões que constituem a essência mesma do poema.

Fecha-se o círculo do poema em torno da metáfora do organismo vivo, realizando-se formal e estruturalmente o travamento dialético:

do particular e definido	— "o" poema
para o existente	— "este" poema
para o universal	— "qualquer" poema

Tematizando o próprio ser dúvida e duplo que é um poema, o soneto de Jorge de Lima assume postura metalingüística onde o jogo "fazer" um poema e "dizer" o que é um poema torna-se instrumento de auto-conhecimento.

Sua linguagem, ao converter-se em auto-crítica, redimensiona o mundo da criação poética.

Uma leitura comparativa dos sonetos permite verificar que ambos enfatizam o caráter autônomo do texto literário, rompendo com

a concepção tradicional do autor como o depositário das palavras, como demiurgo. A palavra poética, ao assumir sua autonomia, passa a exercer seu domínio, sua tirania sobre o próprio criador. Assumindo a metáfora aristotélica do poema como "organismo vivo" o autor desenvolve seus poemas no paradigma do ciclo vital. Neste caso, a imprecisão dos contornos das imagens básicas colabora para uma visão da vida como um incessante fluir, desenvolvida dialeticamente em relação aos "seres" da linguagem. O próprio poema é algo cíclico e independente; tem vida própria.

Partindo da concepção heideggeriana do homem "ser-no-tempo" ou "ser-para-a-morte", o poeta passa para a concepção do próprio poema como "ser-no-tempo". O poeta sabe que a vida — travessia — significa viagem e desgaste mortal. Mas essa travessia é o único empreendimento pelo qual o poeta se realiza, assim como a poesia que flue pelo tempo e pelo espaço.

A forma soneto, adotada pelo poeta, assume um valor de símbolo. Não se trata, pois, de uma volta a uma estética anterior, mas sim de uma busca de um valor significativo que remonta à mais alta tradição poética. Vemos nesta escolha a busca daquela "forma inicial" — a mais adequada para exprimir os grandes problemas existenciais ou estéticos. Neste sentido, o esquema do soneto exerce um papel estruturante, torna-se o elemento constitutivo, por excelência, da liricidade inerente aos temas tratados. Poderíamos afirmar, como Valéry, que é possível reconhecer-se a poesia pelo fato notável que bem poderia lhe servir de definição: ela tende a reproduzir-se em sua própria forma.

Cada poema contém muito mais que uma simples mensagem abstrata. Neles, a mensagem e os meios de comunicá-la passam a existir a um só tempo, instaurando a verdadeira dimensão poética ou seja, aquele significado vividamente unificado de caráter crítico-criativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo. Martins Fontes, 1976./770 p.
- 2 BARBOSA, João Alexandre. *A Imitação da forma*. São Paulo, Duas Cidades, 1975. 229 p.
- 3 GUIMARÃES, Denise A. D. *A poesia crítico-Inventiva*. Curitiba, 1980. 168 p. Dissertação. Mestrado. Universidade Católica do Paraná.
- 4 LIMA, Jorge de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1974. v. 2, p. 159-204.
- 5 MICHAUD, Guy. *Méssage poétique du symbolisme*. Paris, Nizet, 1951. 3 v.