

A POESIA DE ÂNGELO DE LIMA NAS ESTRUTURAS DA LÍRICA MODERNA

Lenka Tóthová

Ústav románských jazyků a literatur, Filozofická fakulta,
Masarykova univerzita,
Arna Nováka 1/1, 602 00 Brno, Repúblika Checa
133415@mail.muni.cz

ÂNGELO DE LIMA AND THE STRUCTURES OF MODERN POETRY

Abstract: This paper approaches Angelo de Lima's (1872-1921) poetry through the prism of Hugo Friedrich's studies of modern poetry. Friedrich views modern poetry as a discursive manifestation that folds back on itself, which is characterized by its fragmented, opaque, and polysemous content, and shows major lexical and syntactic transformations. Therefore, the aim of this paper is to search for parallels that connect the Portuguese poet and painter with the new kind of lyric poetry as proposed by Friedrich, focusing particularly on the categories of the magic of the word, dissonance, and empty ideality. The paper concludes that Lima's poems incorporate some of the "negative" features that, in Friedrich's view, structure the modern poetic creation, such as self-reference, growing disengagement from the reader and the natural world, the use of the incantatory magic of the word, vague language, a tendency to suggest, and fluctuations in the meaning of the symbols employed. Hence, he might be considered a representative of the "de-romanticized Romanticism" as established by Friedrich.

Keywords: modernism; Hugo Friedrich; magic of the word; dissonance; empty ideality

Resumo: Este artigo oferece uma aproximação à lírica de Ângelo de Lima (1872-1921) mediada pela perspectiva dos estudos sobre a lírica moderna realizada por Hugo Friedrich (1904-1978) que, fundamentalmente, focaliza a poesia da modernidade como uma manifestação discursiva que se dobra sobre si mesma, com predominância de conteúdos fragmentados, opacos e polissignificativos a par de importantes transformações lexicais e sintáticas. O meu objetivo é, portanto, procurar os paralelos que ligam o poeta e pintor português com o novo tipo de lírica na conceção estabelecida por Friedrich, focando, em particular, as categorias da magia da palavra, da dissonância e da idealidade vazia. O artigo chega à conclusão que a lírica de Ângelo incorpora os elementos «negativos» que na visão de Friedrich estruturam a lírica moderna – autorreferência do poema, afastamento

cada vez mais patente da vida natural e de conteúdos mediados ao leitor, uso da magia da palavra, a imprecisão da linguagem, tendência a sugerir e flutuações de significado, indo ao encontro da conceção do poeta romântico desromantizado estabelecida por Friedrich.

Palavras-chave: Modernismo; Hugo Friedrich; magia da palavra; dissonância; idealidade vazia

1. Introdução

Albino Forjaz de Sampaio, o escritor e bibliógrafo português, descreve Ângelo de Lima como «um espírito que se embrenhou demais nas florestas do Sonho e por lá ficou perdido» (1911: 214). Alude assim à sua lírica cheia de incoerências e símbolos, de conteúdo fragmentado e opaco, que participa na abertura de novos horizontes que iam emergindo no final do século XIX, renovando o olhar sobre o ato da escrita. Ângelo de Lima (1872 - 1921), um dos colaboradores da emblemática revista *Orpheu*, que contribuiu para o panorama literário português da altura com os seus poemas ensopados em vago e subtil, a par da sua expressão experimental, fragmentada, e mesmo assim romântica e amarga, aparece então na cena literária portuguesa comprovando o dilema que estava naquele momento a acontecer.

Principalmente as ideias de Ortega y Gasset sobre a desumanização da arte moderna, mais tarde desenvolvidas pelo reconhecido romanista alemão Hugo Friedrich (1904 - 1978) em *A estrutura da lírica moderna*, ganham relevo sobretudo a partir de meados do século XIX. A poesia moderna torna-se cada vez mais distante da realidade e das experiências coletivas, indo a par de importantes transformações lexicais, sintáticas, fonéticas e métricas da expressão poética. Precisamente esta nova escrita perturbada atraiu a atenção de Hugo Friedrich, que se dedicou a estudar este período de transição na poesia, rastreando os diversos rasgos que aparecem através da poesia europeia ocidental, independentemente do país de origem dos autores.

Na obra *A estrutura da lírica moderna* Friedrich observa, descreve e analisa esses rasgos em poetas modernistas, assim como as permanências destes rasgos em poetas de gerações seguintes. Friedrich no seu livro não pesquisou a modernidade portuguesa, deixando assim um espaço livre para completar. Sendo assim, gostaria de focar a poesia de Ângelo de Lima sob a perspetiva do estudioso alemão e formar uma ideia da localização deste poeta, que frequentemente recebe o apodo *de Rilhafoles* em referência ao hospital psiquiátrico onde fora internado, nas estruturas da lírica moderna. O meu objetivo é, portanto, procurar os paralelos que ligam o poeta e pintor português com o novo tipo de lírica na conceção estabelecida por Friedrich, focando, em particular, as categorias da magia da palavra, da dissonância e da idealidade vazia.¹

Para completar as propostas de Friedrich, optei pelos estudos sobre poesia e modernidade do Prémio Nobel mexicano, Octavio Paz, *Os Filhos de Barro: do Romantismo à Vanguarda* e *O Arco e a Lira*. Estas obras vão ao encontro das teorias de Friedrich, especialmente na focalização da poesia da modernidade como uma manifestação

¹ Os poemas são citados a partir de *Poesias Completas*, de Ângelo de Lima (organização, prefácio e notas de Fernando Guimarães), 2a ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

discursiva que se dobra sobre si mesma, se questiona e reflete sobre a sua constituição enquanto discurso autónomo, e a acentuação do legado romântico.

2. As faces de Ângelo de Lima

A pessoa que tirou a poesia de Ângelo de Lima de esquecimento é Fernando Guimarães, que juntou em 1970 a sua obra poética espargida. Guimarães conseguiu reunir no título denominado *Poesias completas* quarenta e três poemas, vários desenhos do poeta, sete excertos de cartas dirigidas a familiares de Lima, um esboço autobiográfico intitulado *Autobiografia*, duas propostas ao governo da República Portuguesa para modificar as cores da bandeira nacional e, finalmente, um relatório psiquiátrico do Dr. Miguel Bombarda sobre o paciente Lima. Adicionalmente, a edição também contém uma introdução à obra poética de Lima e a «Nota biográfica», da qual procedem os dados que temos da vida do poeta e pintor, ambas de autoria de Guimarães.² Outros contributos oferece a breve *Autobiografia* de Ângelo de Lima, onde o poeta alinha os principais marcos da sua vida, como por exemplo a data e o local do seu nascimento, a sua infância, o tempo que passou no Colégio Militar, os seus estudos na Academia de Belas Artes do Porto, a sua expedição militar a Moçambique, etc.

Entre os textos de cariz autobiográfico em *Poesias completas* encontra-se o texto «Não estou doudo», um relatório interessante escrito por Lima, onde o poeta se defende e explica porque não deveria ser considerado louco, ou como Rocha nas *Máscaras de Narciso* (1997a: 155-159) o põe, procura reconstituir a sua identidade, provar aos outros a sua capacidade de se compreender e refletir sobre certo desvio psíquico que em si mesmo observa. Por outra parte, o «Relatório sobre o estado mental de Ângelo de Lima» datado de 26 de Novembro de 1902, da autoria de Miguel Bombarda, descreve o «fundo mental mórbido do poeta» (em Lima 2003: 138), especifica as manifestações da sua alienação e chega a mencionar a *Autobiografia* como mais uma prova da loucura do poeta.

Como relata Miguel Bombarda, Ângelo de Lima fora internado no Hospital do Conde de Ferreira, com o diagnóstico de ideias de perseguição, alucinações auditivas, desconfiança de familiares e insónia (em Lima 2003: 134). Seguiram-se períodos nos quais o autor estava internado e períodos fora que passava frequentemente no Algarve, a pintar e a criar. Em 1901, Lima foi preso sob a acusação de «dizer obscenidades e causar escândalo no Teatro Dona Amélia» (atual São Luiz - Teatro Municipal), pelo que seria internado no Hospital de Rilhafoles (mais tarde Hospital Miguel Bombarda) e onde permaneceria internado até ao final da sua vida. Nesta fase o poeta é convidado pelos seus contemporâneos, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, a contribuir com os seus poemas à revista *Orpheu*, numa atitude provocadora para escandalizar o burguês lisboeta. Em junho de 1915, os seus poemas «Cântico Semi-Rami», «Neitha-Kri», «Ninive», «Edd'ora Addio ... -Mia Soave!...» são publicados no segundo número da revista *Orpheu*. Aliás, a sua criação poética estava dispersa em múltiplos jornais e revistas como *Orpheu*, *Presença*, *A Geração*

² Para finalizar a edição, Guimarães incluiu também «Justificação da presente edição» e «Notas sobre os textos», ambas de sua autoria.

Nova, Diário de Manhã, O Portugal, Ilustração Portuguesa, entre outras (em Lima 2003: 141-152) e só saiu compilada em 1970 graças à edição de Guimarães. Mais tarde, o volume de *Poesias Completas* foi reeditado pela Assírio e Alvim em 1991, 2003 e em 2014, pela mesma editora.

3. Como situar a obra lírica de Ângelo de Lima

Como Guimarães observou na breve obra poética de Ângelo de Lima, o poeta cresce num ambiente literário onde prevaleciam as influências tardias do ultrarromantismo (em Lima 2003: 17). Os primeiros poemas («Dizem os Sábios», «A meu pai – Santo Dia dos Finados» ou «Inês de Castro») testemunham o legado do romanticismo e da sua vertente sentimental, e gosto pela temática histórica. Aliás, o pai de Ângelo, Pedro de Lima, também poeta, seguia as propostas do ultrarromantismo. Mais tarde, Ângelo deixa-se inspirar pelo simbolismo francês marcado por importantes inovações tanto conceptuais como formais, o que faz com que o poeta começasse a evadir-se procurando refúgio no mundo dos sonhos. Isabel Pinto do Souto e Melo (2003: 124) realizou uma pesquisa temática da obra do poeta baseando-se na classificação de temáticas simbolistas destacadas por José Carlos Seabra Pereira em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Identifica as seguintes áreas temáticas:

- a paisagem esfumada e crepuscular que traduz a melancolia e a aceitação da morte (cf. «Sorzinho»);
- a dolorosa sensação de efemeridade (cf. «Epitáfio»);
- a aniquilação do sentir – a *mors liberatrix* (cf. «Vai, sobre o sombrio abismo»);
- a inquietação religiosa (cf. «Miserere», «Deus» e «Qual?...»);
- o fado humano na predestinação da angústia e da desgraça (cf. «Fado»);
- a incidência sobre a patologia e o delírio, concretizados na dor do pensamento (cf. «Pára-me de repente o Pensamento...»);
- a procura das sugestões do inconsciente e do onírico (cf. «Sonhos»);
- o gosto pelo exótico, sob a forma de mitos e lendas orientais (cf. «Neitha-Kri», «Cântico Semi-Rami» e «Ninive»).

Deste período, inspirado pelo simbolismo, é de destacar-se a fase na qual o poeta se lança a explorar o que chama de «noite escura e fria», quer dizer, o frágil equilíbrio da mente e dos seus meandros, como por exemplo no famoso soneto «Pára-me de repente o Pensamento», talvez o mais universalmente conhecido de Lima. Fernando Cabral Martins, portanto, coloca Ângelo de Lima junto com Camilo Pessanha e Roberto de Mesquita no grupo dos «simbolistas sem escola» (1990: 27). Porém, cada vez mais ousadas experimentações levaram o poeta a atingir o seu auge criativo, especialmente com poemas como «Edd'ora Addio ... -Mia Soave!...», dedicado aos colegas de *Orpheu*, e a juntar-se aos poetas da *primeira vanguarda portuguesa*. E. M. de Melo e Castro situa Ângelo de Lima, efectivamente, no grupo órfico, ao lado de Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Mário Saá (1980: 105). Por outra parte, Perfecto Cuadrado observa na sua obra também momentos próximos ao *interseccionismo* pessoano, como por exemplo no «Cântico Semi-Rami» (1979-1980: 104). Ao mesmo tempo, Cuadrado encontra pontos de contacto entre

a prática artística dos integrantes do *Orpheu* e do *surrealismo* português na «revolución de la palabra, la creación de un lenguaje nuevo capaz de reproducir y transmitir la nueva realidad entrevista y creada, a su vez, de realidad» (1979-1980: 102-103). Segundo Cuadrado, se Breton tivesse conhecido a obra e a personalidade de Ângelo de Lima, teria incluído o seu nome na lista de modelos e mestres do surrealismo (Ibidem). Na verdade, Lima escapa e esquiva qualquer intento de uma classificação rigorosa com sua criação imaginativa e onírica e, por conseguinte, aberta a interpretações e difícil de ser unanimemente classificada.

4. Ângelo de Lima e os maluquinhos de *Orpheu*

É exatamente a sua participação no segundo número da revista *Orpheu*, que Álvaro de Campos descreveu como «a soma e síntese de todos os movimentos literários modernos» (em Rocha 2013: 413-414), que alia o poeta e pintor ao primeiro modernismo português. A originalidade da revista residia, entre outros aspectos, em convergirem nela movimentos enraizados no século XIX – simbolismo, decadentismo – e as novas manifestações de vanguarda europeia cheia de vários -ismos, com os que os poetas estavam a experimentar. Esta mistura da continuação e rutura caracteriza, segundo Rocha, a estética heterogénea e híbrida do primeiro modernismo português.

As reações do público à saída da revista foram violentas – os autores foram chamados de «os engraçadinhos de *Orpheu*», ou, ainda, «pobres maníacos» (Rocha 2013: 416) e continuaram a sair várias paródias ao trabalho dos orphistas.³ Embora os orphistas estivessem contentes de perturbar as águas estancadas do cenário literário português, no caso de Ângelo de Lima a designação «loucos» ou «malucos» adquire uma nova dimensão. A loucura e o desafio da realidade, a identidade e o padrão da normalidade certamente tinham um grande valor simbólico para os contemporâneos de Pessoa e a loucura aparece como tema em obras de Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Segundo Clara Rocha, a loucura é bidimensional: por uma parte serve como uma metáfora bufonesca da vanguarda iconoclasta, por outra reflete a profunda crise do sujeito moderno e a nova conceção da sensibilidade moderna, neurasténica e hiperexcitada (2013: 420). Em Ângelo de Lima soma-se uma terceira dimensão – a da loucura mental que não se limita à loucura do sujeito lírico, mas estende-se ao autor empírico.

Curiosamente, muito pouco é sabido da relação do poeta com os artistas de *Orpheu*, como chama a atenção Pinto do Souto e Melo. Referindo-se a Afonso de Castro, pensa que Ângelo poderia ter contactado o grupo de Pessoa depois de ter obtido permissão no hospital de Rilhafoles para sair à noite, passando a frequentar o café A Brasileira do Chiado (Melo 2003: 126). Ângelo é ainda mencionado nas cartas entre Mário de Sá-Carneiro e Pessoa, assim como no poema «Reconhecimento

³ Por exemplo, a 30 de março de 1915 o jornal a *Capital* publica um artigo intitulado «Literatura de manicomio» no qual Matos opina o seguinte: «O que se conclui da leitura dos chamados poemas subscritos por Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Álvaro de Campos e outros, é que eles pertencem a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro dos manicómios, mas que podem sem maior perigo andar fora deles» (Matos 1915: 1).

à Loucura» de Almada Negreiros⁴. Finalmente, Lima aparece mencionado por Pessoa que explica em «Nós os de Orpheu» o vínculo existente entre Ângelo e os orphistas:

De Ângelo de Lima, como nada descobríssemos de inédito, decidimos publicar aquele extraordinário soneto – dos maiores da língua portuguesa – em que o poeta descreve a sua entrada na loucura, em que longos anos viveu e em que morreu. O soneto, se não é inédito, está contudo esquecido. Publicando-o, não deixamos de, saudosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso (1980: 227).

De facto, como refere a pesquisadora Pinto do Souto e Melo citando a António Cabral, a doença de Ângelo de Lima acabou por ser «profícua para os de Orpheu». Além de promover a imagem polémica desejada, a sua «voz acrescentava à dos demais modernistas uma nota que estes não saberiam dar se os não tivesse ajudado o estranho hóspede de Rilhafoles» (2003: 13-14).

Não obstante, como podemos ler na sua *Autobiografia*, Lima sentia-se vítima do tratamento psiquiátrico que considerava injusto. No texto «Eu não estou doudo»⁵, parte do espólio publicado por Fernando Guimarães, questiona o internamento, dizendo estar sendo manipulado como um manequim. Clara Rocha, a partir de Shoshana Felman, encontra na *Autobiografia* o laço possível entre a loucura e a literatura numa irreduzível resistência ao sentido (1972: 155-56). Além disso, já vimos através de Guimarães que Ângelo de Lima se encontrava ainda muito preso ao romanticismo tardio. Para o artista romântico a loucura era mais do que o colapso racional, era um outro modo de raciocínio e de visão. A loucura podia ser um refúgio alternativo contra a crueldade, a ingratidão, o amor contrariado, a paranoia e o tédio do quotidiano. Talvez mesmo uma forma irracional de inspiração a partir de uma lógica onírica, levando-se em conta que, para os artistas inovadores do momento, o poeta só exercia a sua magia em estado de transe, causado por experiências limitrofes, abuso de álcool ou drogas, loucura, etc. Ângelo de Lima, por ser alcoólico e mentalmente desorientado, cumpre com ambas.

5. As estruturas de lírica moderna

Hugo Friedrich escreveu o seu trabalho capital em 1956. Determinou-se a seguir o fio de modernidade desde os seus precursores pré-românticos (Novalis, Poe) à Baudelaire, que marca o ponto de viragem, para os representantes máximos das tendências que vão surgindo e tocam os limites extremos desta nova face de poesia

⁴ «Já alguém sentiu a loucura / vestir de repente o nosso corpo? / Já. / E tomar a forma dos objectos? / Sim. / E acender relâmpagos no pensamento? / Também. / E às vezes parece ser o fim? / Exactamente. / Como o cavalo do soneto de Ângelo de Lima? / Tal e qual. / ...» (2001: 156-157).

⁵ O texto ficou incompleto y não está datado. A figura de Ângelo de Lima como paciente e artista despertou o interesse de António Lobo Antunes, que em 1974 ganhou o Prémio Sandoz de Psiquiatria com «Loucura e criação artística: Ângelo de Lima, poeta de Orpheu», trabalho apresentado à Sociedade Portuguesa de Neurologia e Psiquiatria. Lobo Antunes também inspirou-se em Lima escolhendo uma citação duma carta que Lima enviou a dr. Bombarda, «D'este viver aqui neste papel descripto», como o título de uma obra (Soares 2006: 45).

lírica: o romanticismo desromantizado, personificado por Rimbaud, por uma parte, e a poesia intelectual e fria, representada por Mallarmé, por outra.

Friedrich observa entre eles e os poetas do século XX certos traços supranacionais, que definem a lírica moderna a partir de Baudelaire, sendo insuficiente considerá-los como meras influências. Na visão de Friedrich, trata-se de semelhanças na configuração de base, profunda, da criação poética, que se repetem independentemente de autores e países de sua procedência.⁶ Chega a concluir que de facto a lírica moderna, difícil de penetrar, densa e obscura, só pode ser descrita usando-se categorias negativas. Utiliza este termo para se referir à fragmentação, alienação, dissolução do que é corrente e familiar, imagens cortantes, ordem sacrificada, etc. como rasgos típicos da lírica que focaliza (Friedrich 1978: 22). Também Octavio Paz advoga a «negatividade» da poesia moderna quando escreve:

Intenté definir a la edad moderna como una edad crítica, nacida de una negación. La negación crítica abarca también al arte y a la literatura: los valores artísticos se separaron de los valores religiosos. La literatura conquistó su autonomía: lo poético, lo bello y lo artístico se convirtieron en valores en sí y sin referencia a otros valores (1983: 56).

Além da mencionada negatividade, outro traço fundamental da poesia moderna é, segundo Friedrich, o seu afastamento cada vez mais patente da vida natural. Junto com Rimbaud, Mallarmé introduz o mais radical abandono da lírica baseada na vivência e na confissão (Friedrich 1978: 110) e a lírica perdeu, a partir da segunda metade do século XIX, a sua função de representação e a relação com um conteúdo ligado à realidade exterior. A lírica moderna é vista como um produto de imensa fantasia, que recria e se afasta massivamente da realidade, através de um processo intelectual rigoroso, caracterizado pelo colapso, interrupção, deformação, absurdo, fragmentação, lírica transfigurada, obscura, opaca e, em palavras de Ortega y Gasset, desumanizada. Por outra parte surpreende a sua produtividade e o efeito que tem no leitor: atrai e confunde ao mesmo tempo.

Tanto Octavio Paz como Hugo Friedrich reconhecem o papel crucial da herança do romanticismo para as futuras gerações de poetas. Octavio Paz explica a relação entre este legado e as vanguardas da seguinte forma:

Ambos son movimientos juveniles; ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones –erotismo, sueño, inspiración– ocupan un lugar cardinal; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra –mágica, sobrenatural, superreal (Paz 1983: 147).

Segundo Octavio Paz, o laço de conexão entre o romanticismo e as vanguardas existe na tentativa de unir a vida e arte: «Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje: fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida» (1983: 148).

Ângelo de Lima apresenta uma curiosa mistura entre um pós-romanticismo tardio, tendências simbolistas e decadentistas e ares de renovação lírica que se manifesta sobretudo no plano fónico e rítmico, perturbações linguísticas, incoerências, amontoação

⁶ Friedrich dedica-se especialmente à Europa românica. Analisa por exemplo a obra lírica dos autores da Geração do 27 espanhola, sobretudo de Lorca e Guillén, assim como poemas de Ungaretti, Valéry ou Saint-John Perse, incluindo comentários sobre a obra de T. S. Eliot.

de imagens fragmentadas e surreais e associações imprevisíveis dentro do poema. Quanto à característica básica dos seus poemas, deparamo-nos particularmente com duas formas praticadas pelo poeta. Ao par de poemas mais discursivos, de largo fôlego retórico, como por exemplo «Ninive», «Cântico Semi-Rami» ou «Neitha-Kri», que acumulam nomes de rainhas, regiões exóticas, cenário inusitados e vocábulos raros, há poemas que vão ao encontro da estética simbolista do vago, subtil, complexo, de significados opacos, que preferem sugerir, amontoar ideias aparentemente desconexas, que destacam pela sua melodia, perfeição formal e uma forma relativamente concisa.

6. «Deusa de Rhada»: A poética do dissonante

O poema «Deusa de Rhada» invoca a Rhada (ou Radha), a deusa hindu, remetendo claramente à predileção simbolista por figuras de reis, aristocratas e ambientes exóticos.

Ó Rhada! És a Verdade!... a dor da vida
Mãe da Alma, do Amor e da Paixão (pausa)
És a Luz!... a Harmonia! a Dor! O Olor o Atroz!
(Lima 2003: 67)

A deusa hindu Rhada é evocada por meio duma acumulação de interjeições capitalizadas que conferem aos significantes importância, porém muito vaga e opaca. A deusa à qual o poema se refere é caracterizada tanto por termos positivos – luz, alma, amor, verdade – como por negativos – dor, atroz – e através da palavra paixão, que contém uma dose de ambos polos. Se atentarmos aos vocábulos, eles apelam aos sentidos – visão (luz), tato (dor) e olfato (cheiro), respetivamente. Eliminando os verbos (aparece só o verbo *ser*), a importância recai sobre os nomes, o que incrementa o tom de exaltação e torna as palavras simbólicas pelo abuso da inicial, como além é típico em Ângelo de Lima. É de notar também o uso das reticências, marcas da pausa rítmica, que criam mais um momento de tensão induzindo uma sensação de que ‘algo’ está por dizer ou é mantido em segredo. Semelhantes procedimentos de fragmentação textual junto com ataques ao regramento linguístico e estilístico podem ver-se em diversos poemas de Ângelo de Lima, tendo «Viver», «Cântico Semi-Rami» ou «Alva» como exemplos.

Surpreende também o uso da palavra *pausa*, no segundo verso, que possivelmente serve para manter a unidade formal e contrabalançar as ideias desconexas mas cujo emprego é surpreendente e de certa forma inquietante e inesperado para o leitor. O poema certamente não se esforça por mediar um conteúdo facilmente compreensível e inequívoco, o que posiciona o leitor no papel de um agente ativo que participa na (re)criação do próprio poema e na reconstrução textual. Além disso, destaca o ritmo marcado do poema ajudado pelas interjeições (presentes na maioria de poemas de Lima) e a predominância de substantivos.

No último verso pode-se apreciar uma bela harmonia vocálica, assonâncias da vogal ‘o’ e a aliteração em ‘r’. De facto, a palavra *harmonia* aparece diretamente no verso, apontando ora para a harmonia celeste da deusa, ora, possivelmente, para a perfeita harmonia vocálica e das consoantes. Segundo Friedrich, estes procedimentos vinculam-se com outro rasgo da nova lírica – o emprego da magia da palavra, quer dizer,

a tentativa de explorar a força dos efeitos sonoros e do ritmo. Octavio Paz chama a atenção a este rasgo importante da expressão poética de modernidade: «La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido ni la dirección significativa, sino el ritmo» (2003: 51).

Por outra parte, apesar de empregar a palavra *harmonia*, o poema não transmite muita paz ou equilíbrio para além da sua cativante sonoridade. Cria, mais bem, uma estrutura e um efeito altamente dissonante, uma tensão que «tende mais à inquietude que à serenidade» (Friedrich 1978: 15), o que de facto é, segundo Friedrich, o objetivo das artes modernas em geral (Ibidem).

Como se pode ver, o clima de tensão é evocado dentro do poema a vários níveis; começando por uma sintaxe reticente, uma grafia desobediente à tradicional e a existência de motivos contraditórios, a tensão é ainda conseguida graças à impressionante forma acústica que contrasta com a mensagem (diluída) do poema.

«Deusa de Rhada» não escapou à atenção de Albino Forjaz de Sampaio que na *Ilustração Portuguesa* comentou da seguinte maneira a forma pouco tradicional que Ângelo de Lima tinha de compor poemas: «Projecto e poema são improveitáveis. A loucura povoou abundantemente aquellas paginas, enchendo-a de guinchos, de exclamações, de trechos incompreensíveis» (Sampaio 1911: 212).

7. «Edd'ora Addio - Mia Soave!»: O pulsar encantatório dos versos

O exemplo por excelência que experimenta novas formas de olhar a poesia, beleza sonora e cativante, que brinda uma realidade transfigurada e encantada pela expressão, é o poema «Edd'ora Addio - Mia Soave!», de 1915. Trata-se dum perfeito representante duma lírica plural, plurissignificativa, polifónica, melódica e fragmentada, bordando o surreal, que ultrapassa todos os moldes do real quotidiano, certamente por isso intercalada no segundo número da Revista *Orpheu*.

Aos meus Amigos d'Orpheu

- Mia Soave... - Ave?!... - Almeida?!...

- Mariposa Azual... - Transe!...

Que d'Alado Lidar, Canse...

- Dorta em Paz... - Trespasse Ideia!...

- Do Occaso pela Epopéa...

Dorto... Stringe... o Corpo Enlace...

Vae A' Campa... Il C'or descanse

Mia Soave... - Ave!... - Almeida!...

- Não doi Por Ti Meu Peito...

- Não Choro no Orar Cicio...

- Em Profano... - Edd'Ora... Eleito!...

- Balsame - a Campa - o Rocio

Que Cai sobre o Ultimo Leito!...

- Mi'Soave!... Edd'ora Addio!...

(Lima 2003: 90)

Este poema, embora o seu conteúdo não se revele facilmente à primeira vista, remete para a despedida da vida realizada pelo sujeito lírico. A vida da voz lírica ou de facto toda a conceção do sujeito poético é comparada com uma mariposa. Permanece em questão a que se refere *soave*. Afiguram-se duas possibilidades, pelo menos. A primeira remete para o adjetivo suave. Não obstante, pode tratar-se de uma fusão de *sua* e *ave*, um ser alado. Neste caso, tanto mariposa como ave representam movimento, transformação flutuante, livre mas, por outro lado, cansada, até ao ponto de encontrar a paz desejada só na morte.

Consultando o *Dicionário de Símbolos* de Udo Becker (2002: 70, 91), averigua-se que mariposa simboliza, na tradição cristã, ressurreição e imortalidade, uma força que não pode ser destruída pela morte física. Outra simbologia remete ao impulso das mariposas de seguirem a luz embora exista a possibilidade iminente de morrerem queimadas. Assim a mariposa pode-se entender como uma imagem da alma prestes a abraçar a luz divina e a sacrificar-se. Além disso, como já foi mencionado, Pinto do Souto e Melo (2003: 124) identifica este poema com a temática simbolista da ‘paisagem esfumada e crepuscular’, que traduz a melancolia e a aceitação da morte, o que só corroboraria as ligações simbólicas da mariposa com a morte e uma possível ressurreição. O campo semântico da morte aparece ao longo de todo o poema com palavras como *campa* (sepultura), *ocaso*, *corpo*, o último leito. O poeta serve-se de vários recursos e procedimentos que o ajudam a criar uma atmosfera misteriosa, impenetrável, mas altamente melodiosa. Além da seleção de vocabulário, destacam-se jogos com material linguístico. Por exemplo através da epêntese no adjetivo azul (*azual*) amplia o conceito de azul, tornando-o mais melódico e inusitado. Por outra parte, o hipérbato no verso 12 torce o significado do verso, que provavelmente seria [que] *o rocío balsame a campá*, ou seja, [que] o orvalho perfume a campá (sepultura).

A expressão do poema é enturvada, não só através de hipérbatos, mas também através do uso de nomes e a supressão de verbos. Além do mais, o poeta esforça-se por empregar palavras raras e altamente melodiosas e, sendo capitalizadas, carrega-as outra vez de dimensões simbólicas. Embora o poema seja sem dúvida muito produtivo nas diferentes imagens surreais e simbólicas que traz, interessa também a forma como o autor trabalha com o material linguístico, esforçando-se por obter a máxima melodia e atração musical, processo referido por Friedrich como a *magia da palavra*, por Rimbaud como a *alquimia da palavra* e por Paz como o *feitiço poético*. A magia da palavra opera com a supremacia do som sobre o sentido sem a necessidade de ter referência a um significado e à forma do poema, como neste caso. Simbolismo, nas palavras de Gastão Cruz (2008: 29), pôs em evidência o que sempre fora a autêntica natureza da poesia: entre o som e o sentido, elementos afinal indissociáveis, o primeiro triunfa sobre o segundo. Semelhante ideia é expressa por Octavio Paz (2003: 19), quando afirma: «En muchos casos, colores y sonidos poseen mayor capacidad evocativa que el habla».

O ritmo conseguido e o jogo com a melodia do poema inteiro é notável. Lima agrupa as palavras atendendo a certos princípios rítmicos, ajudando-se com a sua perfeição formal (trata-se dum soneto com um esquema de rima regular – ABBA,

ABBA, CDC, DCD) e profundas aliterações e harmonia vocálica. Aliás, é de notar que os poemas de Ângelo de Lima se destacam ora pela coerência formal (p. ex. «Neitha-Kri», Cântico Semi-Rami», «Olhos de Lobas») ou incoerência de conteúdo, o que segundo Friedrich, é uma característica por excelência da poesia moderna (1978: 116).

A agrupação melódica, mesmo que atraia o ouvido do leitor, dificulta a compreensão do poema. Assim, agudiza-se a relação da poesia com o leitor, já dificultada pela obscuridade e alienação do poeta em relação à realidade. Mas este tipo de lírica oferece ao leitor uma experiência única. Friedrich formula a relação do leitor com esta lírica da seguinte forma: «Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia da sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada» (1978, 15).

Não é sem interesse que este poema foi utilizado no primeiro caderno antológico da PO-EX⁷, organizado por António Aragão e Herberto Helder em 1964, pelo seu caráter inovador e experimental. Portanto, é bem visível que a importância da criação poética de Ângelo de Lima ultrapassa o seu tempo histórico e o seu legado torna-se fonte para gerações futuras na poesia.

Semelhantes jogos com a forma acústica do poema revela a maioria dos poemas de Ângelo sendo particularmente melódicos por exemplo os poemas «O Mar», «Neitha-Kri», ou «Qual?...»). Porém, «Edd'ora Addio - Mia Soave!» é um modelo por excelência quanto às potencialidades sonoras.

8. «Oh Vida»: A (im)possibilidade de transcender

Outro tema importante mencionado por Octavio Paz em *Filhos de Barro* é a religião. Paz comenta o gosto que os modernistas tinham pelo pecado ao mesmo tempo que cultivavam uma aguda preocupação pela fé. Os poetas modernistas tinham uma angústia perante a falta de Deus, negando-o ao mesmo tempo. Esta ausência de Deus faz com que as pessoas deixem de crer no cristianismo e comecem a desenvolver fantasias cínicas e diabólicas, o que também fica corroborado por Friedrich nas respetivas passagens sobre a relação de Baudelaire ou Rimbaud com a religião. A ambiguidade e a ironia estão assim ambas presentes no tema da religião. Octavio Paz refere-se a este dilema como à «negação da religião e paixão por ela» (1983: 72).

Em poemas de Ângelo como «Thora», «Rhada» ou «A Deusa de Rhada» atropelam-se divindades de diversas culturas, mas paralelamente a estas alusões de culturas exóticas aparece uma linha lírica marcada pela fé cristã que procura transcender, recriar-se através da morte, que invoca Deus e reflete sobre a alma. São, por exemplo, «Miserere», «Messias» ou «Ave Myriam!» nos quais a religiosidade é percebida nas interrogações retóricas e onde o significado das palavras relacionadas com a religião – anjo, Deus, pai, alma – flutua entre o literal e o simbólico. O poema «Oh Vida», é ilustrativo do que se acaba de comentar.

⁷ Poesia Experimental Portuguesa, ou PO-EX, foi um movimento cuja «inovação ia desde o tipo de intervenção cultural através de *happenings*, acções dadaísticas e provocações lúdicas, até ao desmantelar das leis do próprio discurso poético [...]» (Melo e Castro 1980: 79).

Oh Vida

- Em Kaleiscopo da Emoção

Imaginar Fulgur dos Céus da Glória!...

- Viver e Palpitar...

- Ser... Amar... e Vencer e Conquistar

- Divino Librar Deus do Coração

E enlevar...

- Pela Fábula Ilusória!...

(Lima 2003: 90)

Como é típico em boa parte da produção lírica de Ângelo de Lima, estamos perante um predomínio do vocabulário com maiúsculas iniciais, complexamente evocativo. O sujeito lírico reflete sobre a vida e a condição humana e a forma com vistas para a vida depois da morte que se figura vaga e irrealizável. O caminho para o céu empíreo, reservado para os seres mais perfeitos e abençoados, é antecedido pela luta na terra. O fim último é, librando Deus do coração, extasiar-se na «fábula ilusória».

Quanto a imaginística, é especialmente feliz a metáfora do caleidoscópio, aparelho que recria o objeto observado e apresenta a cada movimento combinações variadas e visualmente atraentes mas fragmentadas e em constante mudança, como as emoções que experimenta o sujeito lírico. Destaca também o jogo criativo com a palavra *caleidoscópio*, que recebe a forma de *Kaleiscopo*. Estes tipos de efeitos estéticos, junto com o emprego de inversão, reticências, exclamações enfáticas, ligeiras alterações gráficas (*fulgur*) e uma arrojada distribuição gráfica, são fenómenos portadores de correspondências sugestivas que não pretendem representar a vida senão recriá-la.

Por outro lado, no poema «Dizem os Sábios» cintila outro grande tema do momento – o papel da ciência, os ecos do positivismo, o desenvolvimento tecnológico e a tendência a substituir ou a questionar os valores tradicionais (incluindo a fé religiosa). O poema gira em torno da ideia que os *sábios* afirmam que a alma ‘é um mito’ mas a voz lírica não se pode personificar com esta premissa. A palavra *Alma*, com maiúscula inicial, aparece em numerosos poemas de Ângelo, tanto como as palavras *Sonho* e, precisamente, *Deus*. Contudo, é necessário dizer que ao lado do Deus cristão aparece nos poemas de Ângelo uma plêiade de deuses mitológicos, africanos ou asiáticos, desta vez para dar primordialmente sabor exótico e inusitado.

Atente-se ainda para os últimos dois versos do poema (E enlevar... / - Pela Fábula Ilusória!...) que faz pensar no conceito da *idealidade vazia* mencionado por Friedrich em conexão com a lírica baudeleriana. O sujeito deseja uma realidade distante, inalcançável, difícil de se materializar. Lima usa nos seus poemas repetidamente expressões como *noute da imensidade* («Deus»), *saudades do ideal* («Olhos de lobas») ou *efémera ilusão* («Epitáfio»), que enlaçam com a conceção da idealidade vazia. Segundo Friedrich, semelhantes imagens servem sobretudo como polos de tensão, hiperbolicamente ambicionados, mas jamais atingidos (1978: 48). Tais oposições têm uma tradição larga na poesia românica. Contudo, enquanto nos místicos clássicos designavam o caminho tortuoso do crente para atingir a beatitude, Friedrich argumenta que em Baudelaire e nos poetas de modernidade têm o sentido de «revelar aquela excitação que possibilita a fuga do mundo banal. Porém, a fuga é sem meta, não vai além da excitação

dissonante» (1978: 49). Agora, a idealidade vazia que por vezes aparece na lírica de Ângelo parece vincular-se com esse desejo de escapar do banal e serve como mais uma possibilidade de deleitar-se em dissonância ou, ainda como uma maneira alternativa de se confrontar com a insuficiência de palavras para abarcar uma realidade inefável.

A (im)possibilidade de transcender é aliás um grande tema na obra lírica de Lima e aparece em diversos poemas, por exemplo, «Alma que da minh'alma se aproxima», «Sonhos», ou «Messias»... Tipicamente, é a Morte que proporciona a libertação. Vejam-se por exemplo os poemas «Epitáfio», «Edd'ora Addio - Mia Soave!», ou «Sozinho».

9. Conclusão

Este breve percurso na poesia de Ângelo de Lima demonstra a sua plasticidade e a aceitação de novos retos. O poeta que começa com os pés ancorados no ultrarromanticismo e teve desenvolvimentos simbolistas abandonou os moldes destas correntes, procurando o seu próprio caminho através do Modernismo, cuja experiência limite desemboca na experiência surrealista e cujo legado teve ecos ainda na Poesia Experimental.

Em «Edd'ora Addio», a libertação de ritmos contribui para a sugestão sonora, criando múltiplas possibilidades associativas entre as palavras e fazendo do texto um espaço ilimitado de sensações, emoções e sentimentos. Repare-se, porém, que a musicalidade neste poema de Ângelo de Lima não se reduz a um mero jogo de sonoridades do verso, pois se prolonga em ressonâncias interiores e exteriores ao texto. Como nota Fernando Guimarães, embora em Ângelo de Lima a linguagem corra um risco, não é ainda o da sua destruição. Será o de diversificar em múltiplos eixos que nos abrem o caminho para leituras multímodas realizadas em torno do mesmo termo, ou, até, do mesmo texto.

A lírica do poeta mostra as marcas da revolução poética iniciada com o romanticismo, incorporando elementos que na visão de Friedrich estruturam a lírica moderna - autorreferência do poema, afastamento cada vez mais patente da vida natural e de conteúdos mediados ao leitor, uso da magia da palavra, a imprecisão da linguagem, tendência a sugerir e flutuações de significado, associações cada vez mais distanciadas das palavras e uma série de categorias 'negativas', comentadas nos poemas. Assim, na conceção das estruturas de lírica moderna estabelecida por Friedrich, Ângelo de Lima ligar-se-á com a imagem do poeta romântico desromantizado, que flutua por cima das rígidas classificações em tendências, movimentos e vertentes literárias, mas nutrindo-se de várias delas consegue criar um espaço independente e altamente original.

O facto de que a poesia de Lima não perde o seu fascínio é evidente - a sua participação *post mortem* em PO-EX, reedições pela Assírio e Alvim em 1991, 2003 e 2014 são bem a prova disso, assim como a aparição da editora Mia Soave em 2011 dedicada à edição de poesia. Em 2015, a cantante e artista Ana Deus (Glam 2015) anunciou um trabalho que tem por base textos de Ângelo de Lima sob o título «Cidade Futura» e outro, «Bruta», espetáculo que junta música e poesia revisitando a obra de poetas com problemas psicológicos. Assim, a dissonante e tremente voz do poeta estabelece um diálogo com novos públicos, fazendo com que a poesia de

Ângelo se mantenha viva e aberta a novas interpretações e abordagens, permitindo que a sua voz sempre se renove e recree.

Referências bibliográficas

- ARAGÃO, António – HELDER, Herberto (orgs.) (1964), *Poesia experimental: 1º caderno antológico*, Lisboa: A. Aragão.
- BECKER, Udo (2002), *Slovník symbolů*, Praha: Portál.
- CAMPOS, Álvaro de et al. (1915), *Orpheu* Nº2, Abril-Maio-Junho.
- CRUZ, Gastão (2008), *A vida da poesia. Textos críticos reunidos (1964 - 2008)*, Lisboa: Assírio e Alvim.
- CUADRADO, Perfecto (1979-1980), «Situación histórica de la poesía surrealista portuguesa: el surrealismo portugués en el contexto de la literatura portuguesa contemporánea», *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts* 19, 93-126.
- FORJAZ, Albino Sampaio de (1911), «Um Poeta em Rilhafoles», *Ilustração Portuguesa* 286, 212-214.
- FRIEDRICH, Hugo (1978), *A estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*, São Paulo: Duas Cidades.
- GLAM (2015), «Ana Deus... 'Bruta'», *Glam Magazine*, 20-11-2015, não paginado [disponível em <<http://www.glam-magazine.pt/ana-deus-bruta-356151>>, 20/12/2015].
- LIMA, Ângelo de (2003), *Poesias Completas*. Organização, prefácio e notas Guimarães, Fernando, 2ª ed, Lisboa: Assírio & Alvim.
- MARTINS, Fernando Cabral (1990), *Poesia Simbolista Portuguesa*, Lisboa: Comunicação.
- MATOS, Júlio de (1915), «Literatura de Manicómio – Os Poetas do Orpheu – Casos de Paranoia – Tem a Palavra o Sr. Julio de Mattos», *A Capital*, 30-3-1915, 1 [disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACapital/1915/Marco/Marco_master/JPG/ACapitalN1641aoN1671_0117_branca_t0.jpg>, 20/1/2016].
- MELO, Isabel Maria Pinto do Souto e (2003), «O Anfigurismo na poesia de Ângelo de Lima», Dissertação de mestrado. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- MELO e CASTRO, E. M. (1980), *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.
- NEGREIROS, Almada (2001), *Poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PAZ, Octavio (1983), *Los hijos del limo*. 4ª ed. Barcelona: Seix Barral.
- PAZ, Octavio (2003), *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- PESSOA, Fernando (1980), «Nós de Orpheu», in *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.
- ROCHA, Clara (2013), «Modernist magazines in Portugal: Orpheu and its legacy: Orpheu (1915); Exílio (1916); Centauro (1916); Portugal futurista (1917); Contemporânea (1915, 22-26); Athena (1924-5); Sudoeste (1935); Presença (1927-38, 39-40 [1977])», in BROKER, P. – BRU, S. – THACKER, A. – WEIKOP, C., *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Europe 1880 – 1940*, Oxford: Oxford University Press, 413-436.
- ROCHA, Clara (1992), *Máscaras de Narciso*. Coimbra: Almedina.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de (1911), «Um Poeta em Rilhafoles», *Ilustração Portuguesa* 286, 14 de Agosto de 1911, 212-214.
- SOARES, Maria de Lourdes (2006), «Até ao fim do mundo d'este viver aqui neste papel descripto de António Lobo Antunes», *Solettras* 11, São Gonçalo: UERJ, 43-38.