

**UM POETA QUE “NÃO SENDO NOSSO, TODAVIA SE TORNOU NOSSO”.
ÂNGELO DE LIMA ENTRE SIMBOLISMO E MODERNISMO.**

*Piero Ceccuci*¹

Recebido: 05/12/2015
Aprovado: 15/12/2015

RESUMO: Na extrema, lapidária, mas fulgurante síntese crítica – engastada no título do presente trabalho – com que Pessoa se exprime, à sua maneira, sobre a poética de Ângelo de Lima, enunciada na revista *Sudoeste* n°3, é possível encontrar em linhas gerais a trave mestra de um percurso exegético pontual sobre a obra lírica desse poeta desventurado em que a doidice, a loucura, mais que ser uma forma dândi de viver e de se projetar na escrita poética (v. Mário de Sá-Carneiro), foi realmente uma doença física grave, que contudo investiu também o seu trabalho criativo. Neste sentido, com estas páginas críticas, pretende-se aprofundar brevemente o percurso poético do nosso autor, através de uma análise textual detida de seus poemas mais significativos, para evidenciarmos sua importância e recolocarmos o poeta em um lugar não secundário na família modernista de vanguarda portuguesa, encenada na revista *Orpheu*.

PALAVRAS-CHAVE: Ângelo de Lima; Poesia; Modernismo; Vanguarda; *Orpheu*.

**ÂNGELO DE LIMA BETWEEN SYMBOLISM AND MODERNISM.
A POET WHO DID NOT BELONG TO US, BUT HE BECAME
PART OF US**

ABSTRACT: The poetry of Ângelo de Lima has been critically revised by Pessoa in a work published in *Sudoeste* n°3 journal entitled as the present work. In his short and dazzling review, Pessoa kept the essence of de Lima's poetry and highlighted the bedrock of the exegetic route of the lyrics written by this unfortunate poet. De Lima's madness and insanity go beyond his dandy attitude towards life and longing for poetical writing (as reported by Mário de Sá-Carneiro); they were real physical illness that dramatically forged his creative work, by all means. With this premise in mind, the aim of the present critical review is to investigate, although concisely, the poetical trajectory of Ângelo de Lima, and, more specifically, to put the accent, through a capillary analysis of the texts of his more representative works, on the pressing and timely need of relocating his figure among his peers, i.e. the Portuguese Modernism Avant-Garde movement that is fully represented by the *Orpheu* journal.

KEYWORDS : Ângelo de Lima ; Poetry ; Modernism ; Avant-garde ; *Orpheu*.

O texto literário, (...) resultará, acima de tudo, dum equilíbrio de forças em tensão, da resolução de conflitos interiores do autor e de conflitos dentro do próprio texto, criados pelo autor, assim como se destina a suscitar, quando não a esclarecer, situações de conflito no leitor/intérprete.
(*Ana Hatherly*, 1977, p. 6).

Ó grandes homens do Momento!
Ó grandes glórias a ferver
De quem a obscuridade foge!

¹ Professor Associado aposentado de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Florença.

Aproveitem sem pensamento!
Tratem da fama e do comer,
Que amanhã é dos loucos de hoje!
(*Álvaro de Campos*, 1990, p. 210).

Escreve Ernesto M. de Melo e Castro:

Orpheu deve considerar-se como uma prática de ruptura de vanguarda, mas também como uma plataforma de encontro entre o passado e o futuro já que entre os seus organizadores e participantes as posições estéticas post-simbolistas co-existiam com a preocupação da busca de novas formas de praticar a poesia, de a comunicar e de a fazer actuante na cultura do tempo, nosso e europeu (1987, pp.36-7).

A citação acima referida é clara e proveitosamente funcional para enquadrar, *tout d'abord*, o significado e a posição no interior de *Orpheu* de um poeta como Ângelo de Lima, cuja obra poética ainda difusamente relacionada com o Ultrarromantismo e o Simbolismo pareceria exular das instâncias programáticas da revista, claramente projetadas, pelo menos nas intenções do grupo fundador, para as novas doutrinas estéticas modernistas que se manifestavam para além dos Pirenéus, sobretudo em Paris, em todas as formas artísticas, agitando de maneira caleidoscópica debates e eventos. Mas também em Portugal, onde, como é sabido, desde o início da segunda década dos novecentos, por obra sobretudo de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro – a quem posteriormente se unirá José Almada Negreiros, vindo assim a constituir-se, também por mérito da revista *Orpheu*, extraordinário elemento catalisador de todas as exigências estéticas inovadoras, a genial e inigualável tríade de intelectuais, *anima* e guia de toda a equipa órfica, “arquitetos de novos mundos” – se ia refletindo sobre a necessidade indiferente da renovação da cultura nacional, levando, como enfaticamente se afirmava, “a Europa a Portugal e o Portugal a Europa”.

Com efeito, apesar de grande parte dos contributos publicados no primeiro número da revista serem ainda impregnados por evidentes e persistentes solicitações simbolístico-crepusculares – pensemos nos “Poemas”, de Ronald de Carvalho, ou em “Frisos”, de Almada Negreiros, ou ainda em “O Marinheiro”, de Fernando Pessoa, ou nos “Treze Sonetos” de Alfredo Pedro Guisado, para não falar da própria capa da revista, desenhada por José Pacheco, de indubitável marca simbolista², em que, com a representação da luz emanada por

²«Se o marca, a *Orpheu*, o contacto com os manifestos das vanguardas, persiste-lhe algo da mais arreigada herança simbolista». (GALHOZ, 1959, p. XXXIV); «De todos estes colaboradores só Álvaro de Campos, e, sobretudo o da *Ode Triunfal*, rompe decisivamente com o tom evanescente do simbolismo decadente e dispara em direcção a estridências mais escaroladamente modernistas ». (LISBOA, 1980, p. 37).

dois grossos círios acesos, quase sustentados nos braços esticados por uma jovem figura feminina nua, é encenada, com chamamentos também de tipo esotérico a força da verdade (no nu feminino) e da sabedoria e, se quisermos, da inteligência (na luz emanada) –, comprova-se que as intenções e as finalidades de vanguarda da revista aparecem, no entanto, certas e incontestáveis a presença do poema *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos e, sobretudo, das linhas programáticas, expostas por Luís de Montalvor no texto introdutório, colocado no espaço peritextual do volume.

Não existe qualquer dúvida, no entanto, que não se deve subavaliar o fôlego pioneiro aberto ao novo, realizado pelo próprio Simbolismo, ao qual deve ser inscrito o mérito de ter favorecido, também em Portugal, a preparação para a mudança, mostrando toda a inadequação do pensamento estético no fim do século dezanove, no colher e representar a crise do homem contemporâneo, que não conseguia já encontrar respostas interiores para suas necessidades existenciais.

Por isso, não nos devemos estranhar, nem avaliar como facto negativo, que *Orpheu*, em especial no primeiro número, acolha textos em grande parte simbolistas, não os entendendo como um obstáculo ao deflagrar do Modernismo. Pelo contrário, esse tinha trazido linfa vital fecunda dos movimentos estéticos imediatamente antecedentes, antecipando e preparando, de forma convergente a intelectualidade portuguesa mais pronta e sensível ao acolhimento e decodificação do novo.

Será, no entanto, com o número 2 – mas também com o número 3, do qual, apesar de não publicado, circulavam provas de tipografia no interior do grupo – que a revista se caracterizará de modo mais convincente como elemento de ruptura, acolhendo e publicando textos propositivos de vanguarda, que punham decididamente em crise os processos de expressão tradicionais, através também de um uso provocatório e de *blague* da linguagem irreverente utilizada.

Um papel não secundário em tal direção, já a partir do segundo número da revista, será desempenhado por poemas de Ângelo de Lima, aqui eleitos e propostos como paradigma de uma produção poética de vanguarda, certa e eficaz, a redefinir positivamente como surpreendente contributo estilístico-poético, oferecido no conjunto de uma textualidade rica e inusitada, muitas vezes também no limite da comunicabilidade.

Come afirma Fernando Guimarães:

Entre os nomes [que colaboraram na *Orpheu*], torna-se oportuno dar especial relevo, devido sobretudo a uma certa desfocagem quanto à

posição que ocupa na literatura portuguesa, a Ângelo de Lima. Trata-se dum poeta que, ao lado de António Nobre e Camilo Pessanha, se revelou como uma das mais importantes e originais figuras do Simbolismo [português], embora a parte mais significativa da sua obra tenha começado a ser publicada na segunda década do século XX (1982, p. 19).

Na verdade, é minha convicção, como procurarei demonstrar nestas breves notas, que Ângelo de Lima é muito mais que um simples – por quanto apreciável – poeta simbolista e que o seu discurso poético se desdobra ao longo de uma linha evolutiva, que desde o Ultrarromantismo, passando pelo Simbolismo e Decadentismo, acaba por chegar ao Modernismo, tanto que parece absolutamente plausível, ainda que eivado de mal ocultado paternalismo, o enunciado crítico pessoano, fulgurante na sua concisão sapiente, encastado, como joia exegética preciosa, no título que dei ao presente trabalho, segundo o qual o nosso poeta portuense, apesar de “não sendo nosso, todavia se tornou nosso”, reconhecendo-lhe qualidades estéticas insólitas e subestimadas, a que era necessário e imperioso fazer justiça, acolhendo-o no grupo dos colaboradores da revista, no mesmo patamar de dignidade com todos os outros, ainda que – penso eu – um degrau apenas inferior à tríade, justamente louvada, acima referida. De facto, como acrescenta com propriedade Fernando Guimarães:

Aliás em poucos poetas portugueses foi levado tão longe um paralelismo analógico capaz de ultrapassar a alegoria, a maneira de privilegiar os significantes, a significação divergente ou plurissignificação, um íntimo sentido gnóstico – características que não deixam de demarcar o Simbolismo em relação ao Decadentismo. E este facto ainda mais valorizará a obra simbolista (e, liminarmente, de Vanguarda) que devemos a Ângelo de Lima (1982, p. 19).

Creio que este incisivo parecer, que não necessita de insistentes glosas, possa perfeitamente desenhar o percurso criativo de Ângelo de Lima, acima descrito, reconhecendo ao desafortunado autor genialidade criativa e qualidades estéticas não desprezíveis.

Sobretudo, em relação às poéticas de Vanguarda, das quais se aproxima na fase mais madura da sua produção literária, creio que ele, mesmo na sua não abundantíssima obra lírica da fase mais madura, acabou por fazer emergir suas melhores qualidades, apesar do frequente hermetismo da enunciação, que muitas vezes torna árdua a compreensão plena do discurso poético, visto no seu conjunto.

Pelo contrário, lendo os rápidos apontamentos exegéticos de Jorge de Sena, penso que a poesia de Ângelo de Lima da chamada terceira fase revela uma certa valentia poético-formal, afastando-se da tradição discursiva da lírica portuguesa e, mais ou menos conscientemente, até mesmo antecipando certas estratégias retóricas do dizer e fazer poesia

de vanguarda. Isto levou o crítico a afirmar que ele tinha sido um dos poetas da sua geração que “no seu paroxismo esquizofrênico, é um dos melhores poetas de transição do simbolismo para o vanguardismo” (SENA, 1988, p.113). Isto quer dizer que o Ângelo de Lima, certamente sem o saber, tinha antecipado também alguns elementos estilístico-retóricos dos movimentos de Vanguarda da segunda metade do século XX, como claramente se pode notar, para indicarmos só dois dos principais animadores desta dinâmica temporada poética inovadora, em Ana Hatherly ou em E. M. Melo e Castro.

Tudo isto não impede de atingir felizmente, ainda que seguindo através de não fáceis percursos hermenêuticos, uma plausível descodificação dos vários enunciados, cujo último sentido se desenha todo envolto nos significantes, na sua desejada hegemonia e libertação dos significados que, imersos numa forma de impenetrável hermetismo de sentido, se manifestam áfonos, enquanto os textos, silenciosos, não falam já ao destinatário, que é assim solicitado a reinventar a leitura. Coisa que podemos facilmente constatar na presente famosa composição, que aqui reporto:

EDD’ORA ADDIO... – MIA SOAVE!...³

Aos meus Amigos d’Orpheu

– Mía Soave... – Ave?!... – Almeia?!
– Mariposa Azual... Transe!
Que de Alado Lidar, Canse...
– Dorta em Paz... – Transpasse Ideial...

– Do Acaso pela Epopeia...
Dorto... Stringe... o Corpo Elance
Vai À Campa... – Il C’or descanse...
– Mía Soave... – Avel!... – Almeia!...

– Não dói Por Ti Meu Peito...
– Não Choro no Orar Cicio...
– Em Profano... – Edd’ora... Eleito!...

– Balsame – a Campa – o Rocio
Que Cai sobre o Último Leito!
– Mí? Soave!... Edd’ora Addio!...
(LIMA, 2003, p. 90)

Com um rápido *coup d’œil* não nos escapará decerto a inabitual composição gráfica do poema, tão “aliena” para os contemporâneos do “louco de Rilhafoles”⁴, ainda que

³Citação do segundo ato de *Otello* de Gioacchino Rossini.

⁴Quer através da sua breve *Autobiografia* como de outros testemunhos recolhidos de contemporâneos do poeta, temos conhecimento da dolorosa vicissitude humana de Ângelo de Lima, originada por um inopinado

existissem precedentes ilustres de textos visuais na poesia barroca portuguesa, magistralmente trazidos à atualidade por Ana Hatherly (1983, pp.11-4), insigne e genial animadora do grupo PO-EX, e, como já sublinhado, um dos expoentes de destaque entre os cultores da Poesia Visual.

Assim, podemos apresentar a hipótese deveras sedutora de que talvez seja possível encontrar exatamente neste tipo de produção poética, por analogia e por imitação, a chave de leitura de certos poemas de Ângelo de Lima, entre os quais o que acima citei, valendo-nos do ensinamento que nos dá a poetisa, enquanto solicita ao fruidor, a fim de chegar à descodificação do sentido, que compreenda a necessidade de adquirir a capacidade de proceder a uma forma de leitura “anagramática”, ou seja, como esclarece a Hatherly, de ser consciente que “é preciso saber ler o texto sob o texto” (1975, p. 12).

Creio que o texto poético, acima citado, mesmo na sua evidente complexidade escrita, pode fornecer, segundo a metodologia crítica da Hatherly, por transposição analógica, indicações significativas sobre a técnica (Arte?) versificatória do nosso poeta, onde, de imediato, salta à vista a estrutura compositiva sobre a página dos grafemas, individualmente ou em juntos em vários lemas, que, não colocados absolutamente por acaso, mas distribuídos como projeto sobre a folha branca, dão corpo, segundo os ditames da Poesia Visual a chegar, a imagens significantes para o destinatário.

Com efeito, o texto-imagem que, pela sua natureza transcende “a angustia da influência”, de bloomiana definição, da descodificação do conteúdo a nível de significado, ampliando-o àquilo que se poderia indicar como *campo de significação integral*, que seria o da não deliberação específica e prioritária do seu conteúdo, mas da leitura da forma gráfica, representada como possibilidade de ultrapassar o silêncio do texto.

Hatherly reitera, a este propósito, sublinhando quase como elemento precípuo de não subestimar a utilidade hermenêutica do texto-imagem:

O poema visual – texto-visual, texto-imagem – é literal e literariamente silencioso. A legibilidade não literal que pode atingir, permitiu a sua difusão à escala mundial: na confusão e na incomunicabilidade das línguas e, concomitantemente, das civilizações e culturas [...], a comunicação pela

acontecimento que lhe ocorreu em 1901, quando, por um improvisado momento de exaltação psíquica, se tinha abandonado a epítetos obscenos contra o público bem-pensante burguês, que assistia no então Teatro Dona Amélia (hoje São Luiz – Teatro Municipal), a uma representação. Preso pela polícia, foi submetido a consulta psiquiátrica. Ainda na base de precedentes breves internamentos em hospitais psiquiátricos, considerado não são de mente, com sentença definitiva do tribunal civil de Lisboa, foi condenado a ficar perpetuamente internado no manicómio “Rilhafoles” de Lisboa, onde, após vinte anos de destemidos sofrimentos físicos e psíquicos, acabou por morrer em 1921.

imagem, comunicação não verbal, torna-se uma espécie de *lingua franca*, uma linguagem universal (1975, p. 24).

Mas vejamos um pouco mais de perto o texto, considerando-o primeiro no seu aspecto visual, na sua imagem gráfica, resultante da disposição dos grafemas.

O soneto em questão revela-se com suficiente clareza como paradigma de texto plural, plurilinguístico e polifônico, próprio da Modernidade, segundo as modalidades escriturais, teorizadas por Julia Kristeva, que excluem como lábeis cientificamente e, portanto, não consecuenciais e ambíguas todas as suposições que reconduzem o texto exclusivamente a produto da loucura, dada a capacidade do “louco” de se mimetizar, quer formalmente, em certas expressões poéticas para-conscientes.

Existem formas de glossolalias *Almeia, Aqual, Dorta, Dorto, Balsame – a Campa – o Rocio* que, embora reconduzíveis a evidentes patologias psíquicas ou mentais, são capazes de inventar uma pseudolíngua que conserva seu significado semântico virginal, ainda que se dissolva a semiótica. A poesia da Modernidade, no fundo, não é mais do que um retorno a formas poéticas originais, próprias dos primórdios da civilização. O texto em análise desenha-se, portanto, como exemplo típico daquela maneira de comunicar e nutre-se de múltiplos processos sonoros associativos que, dissolvendo o material fônico representativo da linguagem codificada, recriam novos sons e sonoridades todas interiores ao sujeito (*Edd'ora addio, que d'alado lidar, Dorta, Dorto, não choro no Orar Cicio, etc.*), que remetem para uma espécie de ideófono pessoal, impossível de decifrar no exterior. É assim que o fruidor, como acontece com a poesia experimental do século passado, não é chamado a ler o significado, de resto não veiculado no texto em “formas legíveis”, mas a escutar na própria interioridade as pessoais imagens assim ativadas que se lhe formam na mente e na consciência, num jogo de sonoridades e de cores evocados, como acontece nas artes plásticas com o cubismo, pois, como nos recorda António Feliciano de Castilho “os sons pintam as ideias” (1908, p. 5). Sobretudo o valor mágico das aliterações fonémicas, insistentemente pesquisadas de raízes latinas ou italianas, gera no poema uma preciosa sonoridade encantadora, que envolve o leitor pela sua beleza rítmica particular, combinada ao tema encenado da despedida.

Foi com base nestas considerações que fui induzido a considerar o presente texto poético de Ângelo como um tributo, presumivelmente involuntário, ao Interseccionismo e ao Sensacionismo praticado pelos poetas de *Orpheu*.

Contudo, trata-se de um Interseccionismo *sui generis*, diferente, por exemplo do sintático-semântico de Pessoa, dado que, concordando com algumas intuições exegéticas de Luís Adriano Carlos (1987, p. 9. Ver também CARLOS, 2002, p. 13), penso que alguns poemas de Ângelo de Lima, em relação a tais poéticas, se manifestam a nível “morfológico”, mediante um cruzar de complexas conexões linguísticas e figurais que agem entre integração e metamorfose com inevitáveis reflexos no plano linguístico e retórico, desenhando uma *realidade-outra*, que não corresponde à fragmentação do sujeito, como em Pessoa – coisa que até mesmo poderemos esperar de um sujeito clinicamente “alienado” – mas à fragmentação da linguagem e, por consequência, da realidade representada.

Trata-se, enfim, daquele fenómeno linguístico que Julia Kristeva define como “*Vrée*” (1979, p. 11), resultante da fusão entre “*Verité*” e “*réel*”, que acaba por anular a separação entre aquilo que se quer dizer e aquilo que se diz. Como acrescenta Almerinda Alves, não devemos descurar o facto de que “Ângelo de Lima, numa guerra incessante com o seu inconsciente, mexe com as palavras, até consequências simbólicas extremas” (1993, p. 8), sendo tendência específica desta categoria de doentes, perdidos na escuridão da memória, de dar origem a palavras novas que lhe restringem, mais ou menos gravemente, a possibilidade da comunicação.

No entanto, as palavras “extravagantes”, nas quais de repente o leitor embate em muitos poemas de Ângelo de Lima, não são exclusivamente a resultante de um automatismo de formas de neologismos próprios de certos indivíduos afetados pela esquizofrenia patológica, mas, pelo contrário, parecem quase uma forma de defesa que, se por um lado – é verdade – se envolvem numa inegável obscuridade semântica, por outro solicitam o sujeito, que se sente múltiplo, a dar vida a palavras novas, experimentando e transfigurando uma realidade “outra”, para ele aceitável (securizante?) na qual instintivamente tende a recriar-se, talvez também a refugiar-se.

Portanto, a subversão linguística que encontramos no nosso poeta é sobretudo a nível lexical, extremamente reduzido, genérico e inadequado ao contexto: muitas vezes deformado, que dificilmente pode ser aproximado do objeto, de modo que, como acontecerá com outras intenções na Poesia Experimental dos Anos Sessenta do século passado, o leitor deixa de ser um consumidor passivo, mas quase um coautor, um actante, na acepção greimasiana, participando na criação da composição poética. A poesia de Ângelo de Lima exige ao leitor uma intervenção ativa, empreendendo aquelas “*passegiate inferenziali*”, de que

– Poesia!...

- Paixão e Glória!
- Embriaguez... – Folia!...
- Viver!... – Um Dia!...
- Viver... –
- Vencer...
- Amar...

- Rosa da Vida... – Rosa da Alegria!...
- Rosa da Vida e Paixão – Epurpur Rosa!...
- Deliciosa!...
- Que É Como a Rosa...
- que Fenece um Dia!...
- Um Dia em Que Dormece Toda a Gloria...
- Prazer ou Dor!...
- Ódio ou Amor!...
- Do Palpar, da Vida Transitória!... (LIMA, 2003, pp. 92-93)

Nesta composição poética, como parece evidente também num rápido olhar, o sujeito dá vida a um nítido texto-imagem, no qual, nas palavras de Ana Hatherly, “transcende e engloba o problema do conteúdo ao nível do significado” (1975, p. 22), confiando a transmissão da mensagem quase unicamente à forma gráfica⁵.

O próprio poeta, no “Prefácio” a *Horas* de 1891, para explicar a sua inserção de numerosos fonemas desconhecidos, estimulava a ver nela uma “silva esotérica para os Raros [...] longe dos bárbaros” (LIMA, 1912, pp. 29-30), sugerindo implicitamente uma leitura paciente e escrupulosa, atenta a colher as sugestões da musicalidade do verso, que liberta,

⁵Numa espécie de confronto ao poema “Viver” com um Poema-Visual, transcrevo o poema “Subtrai”, de Ana Hatherly (2001, p. 269):

subtrai
 duro
 o aforismo
 o lábil
 o postal
 o sedento
 cáustico
 impecável
 violento
 subtrai
 amargo
 o sedento
 étimo
 rebelde

num fascinante jogo melódico, o poema pela urgência da significação para elevar a significante autónomo o encanto pela pura melopeia.

A valorização e elevação, quase extrema, em função da musicalidade verbal, substitui assim a não inteligibilidade dos significados, acentuando sonoridades e timbres rítmicos do verso. Os vocábulos raros ou anómalos, privados de possibilidades referenciais partilhadas, não tendo qualquer intenção representativa decifrável e, frustrando a recepção, têm importância pela sua função expressiva, veiculada mediante o poder sugestivo da própria sonoridade.

Como emerge claramente do poema, acima transcrito, o poeta não se abandona unicamente a introduzir variantes transgressivas no plano lexical nem sobre o da linguagem, mas, através de intervenções marcadas no ritmo, na rima, na métrica e no aparelho estrutural da estrofe que, em combinação com as primeiras, revela a intencionalidade deliberada de persistir na subversão do cânone textual codificado que, se por um lado acentua fortemente o sentido de alheamento no destinatário tradicional, por outro lado traduz um percurso convicto em direção a modalidades versificatórias modernistas, em linha com as intenções programáticas da revista *Orpheu* e, como várias vezes sublinhado, talvez também, percorrendo-as, com as das vanguardas da segunda metade do século XX.

Um outro significativo exemplo, ao longo deste eixo exegético, que toca a função da musicalidade do verso, diz respeito ao papel bastante relevante, conferido na economia do discurso poético, ao “Cântico Semi-Rami”, justamente um dos mais famosos pela variedade das inovações que agem no plano lexical, linguístico e sintático e que, de um certo modo, compendiam a cifra poética própria do autor – individuada e ilustrada por Fernando Guimarães e por mim retomada como base exegética deste trabalho – no seu volume *Poesias Completas*, onde deparamos com não poucos termos estranhos, deliberadamente procurados em função do ritmo e, sobretudo, da rima. Vejamos alguns excertos:

- Oh! Noute em Teu Amor Silenciosa!
- Oh! Estrelas, na Noute, Cintilantes,
Como Ideias e Virginais Amantes!...
- Oh! Memória de Amor Religiosa!...

- Já fui... uma Criança Pubescente
Que des’brocha em Amor Inconsciente
Como n’um Vago Sonho... Comovente
Desabrocha uma Rosa Olorescente
- A Adolescente... Casta e Curiosa!

– E já Fui a Galante com Requite
Para dar-me, Esquivando-se em Acinte
De p'rigos da Ventura Cispresinte
– Sensitiva... Ao Brisar, do Sol Oriente...
– A Nubente... Temente e Desejosa!

– E já Fui... a Noivada pelo Amante,
A Cingida de Abraço Palpitante
Anxe do Sacrifício Inebriante!
A Flor que Quebra o Gineceu... Hiante,
– A Desvîrgada... Grata e Dolorosa!

[...]

E se Há de Amor, algum Amor Eleito
Aquela também Fui, que Ninguém Fosse,
Que, n'um Mistério, como o Inferno, Doce,
Amei a Minha Filha, no seu Leito...

Já Fui Aquela que Perdeu a Esp'rança,
E errou Espasma Noutes sem Termino,
Entre a Treva das Selvas Pavorosas,
Anxe em busca de Amantes do Destino...

– E A que Lembrou os Tempos de Criança!...

– E já Fui como a Sombra da Saudade
Amando a Lua, pela Imensidade!

– Oh! Noute em Teu Amor Silenciosa!
– Oh! Estrelas, na Noute, Cintilantes,
Como Ideias e Virginais Amantes!...
– Oh! Memória de Amor Religiosa!...
(LIMA, 2003, p. 79-81)

Não há dúvida que, apesar de todas as incompreensões, as ofensas e os insultos grosseiros, a que esteve exposto o poeta, por uma crítica superficial, no limite da ignorância sobre a matéria específica, hoje, decorridos mais de cem anos do aparecimento do “fenómeno-literário Ângelo-de-Lima”, creio que tenha chegado o momento de colocar a semente de uma reavaliação plena, convicta do valor estético, em si e por si, da poesia deste autor, reconsiderando nele o valor intrínseco, com as suas qualidades e os seus defeitos, para uma mais justa colocação da sua obra na casa das letras portuguesas: sobretudo tendo em conta o empenho profuso pelo autor, em condições humanas e de saúde difíceis, para o aperfeiçoamento formal dos seus versos, perseguido com constância e dedicação.

Exemplar se mostra o presente poema pela rica variedade das rimas, pelo ritmo harmonioso, abrangendo os seus decassílabos, que imprimem a cada segmento textual uma

sedutora correspondência de timbres e entoações, que surge e se abre em melodia surpreendente, nunca esperada, da ligação de ritmo e rima

Portanto, como o título narra com o lema *Cântico*, o poema desdobra-se numa musicalidade doce e persuasiva, de ritmos cadenciados próprios do canto devocional ou de louvores de personagens ilustres ou míticos. Nascido na idade clássica, é retomado pelo eu poético a fim de encenar melodicamente – mas talvez também melodramaticamente, porquanto teoricamente adaptável ao canto – através da citação de uma legendária figura da antiguidade, Semiramis, que desde sempre impressionou o imaginário coletivo popular (mito, retomado em Itália até pelo próprio Dante), as vicissitudes de uma existência dramática, como a da rainha, remarcadas por aquele anafórico, dorido sintagma *E já Fui*, com o qual se abre cada estrofe, por mais de metade do poema. Nas aventuras míticas de grandezas e de lutos, de glória e de morte da rainha da antiga Assíria, Semiramis, em que o sujeito poético quereria por analogia espelhar-se, é convocado, envolto em metáforas fónicas, densas e nostálgicas, que percorrem o poema todo, o trágico destino do ser humano, em qualquer condição social ele se encontre.

Todo o poema, de facto, desde a primeira estrofe, constituída inteiramente por invocações e retomada várias vezes nos vários segmentos textuais, à guisa de *refrain*, inunda de tristeza todo o canto:

- Oh! Noute em Teu Amor Silenciosa!
- Oh! Estrelas, na Noute, Cintilantes,
Como Ideias e Virginais Amantes!...
- Oh! Memória de Amor Religiosa!...

Nota-se, como acima referido, a função referencial e resolutiva, ao se criar uma atmosfera de melancolia, da rima (ABBA) e das assonâncias, todas conduzidas pelo som da sibilante /s/ (*silenciosa, extrema, cintilantes, ideias, virginais amantes, religiosa*), que, apagando os rumores, se entoa à majestosidade, ainda que triste, da *Noute de Estrela Cintilantes*. Veja-se, para fins estilísticos, como no segundo verso, a inserção do sintagma *na Noute*, colocado entre duas vírgulas, entre os fonemas *Estrela* e *Cintilantes*, a invocação adquire um tom docemente melancólico, sublinhado pelo abrandamento do ritmo, causado pelo inciso, *na Noute*.

Poderemos ainda falar de “*poesia de manicómio*”, ou, talvez mais corretamente, devemos reconhecer seus dotes estilísticos, antecipadores de futuras tendências de vanguarda, que todos os vários Júlios Dantas, ao tempo não podiam compreender? Só

Pessoa, com aquele seu lapidário “...se tornou nosso”, o considera digno do grupo de *Orpheu*.

A verdade é que em Ângelo de Lima é justamente o elemento fônico, não compreendido pelos ditos exegetas do seu tempo, que marca cada poema, de forma a constituir o seu princípio textual fundador que domina a obra na sua totalidade e influencia todos os outros elementos, acabando por se colocar como modalidade escritural específica do nosso e, como chave de leitura do fruidor para penetrar proficuamente na floresta dos signos, que o texto encerra.

E é mesmo o elemento musical que aproxima “Cântico Semi-Rami” a um outro grande poema, “Ninive”, não só porque ambos encenam a aventura lendária de Semiramis, mas porque ambos dialogam intertextualmente no plano estilístico-melódico, e histórico.

E é, concluindo, nesta insistência estilístico-musical, que inunda totalmente todos os textos, que aflora a “loucura do poeta”, que nas palavras de Michel Foucault, é “essa bola de cristal, que para todos está vazia, mas que aos seus olhos está cheia de um saber invisível” (1999, p. 21). É esse saber que Ângelo de Lima entrevê e que nos veicula a sua maneira e que nós, como leitores, devemos acolher e não desperdiçar.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Almerinda. A Finitude em Ângelo de Lima, Dossier: Um poeta louco. *Letras & Letras*, nº 89, Porto: 17 de Fevereiro 1993, pp. 7-13.
- CAMPOS, Álvaro. “Gazetilha” in *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição de Cleonice Berardinelli, Lisboa: INCM, 1990.
- CARLOS, Luís Adriano. Entre duas Efemérides: Evocação de Angelo de Lima. *Crítério*, Série Nova, 1, Porto: Ed. da Universidade Católica Portuguesa, 1987, pp. 8-10.
- _____. Elegia da Loucura, *Apeadeiro*, 2, Vila Nova de Famalição: Quasi Edições, 2002, pp. 134-139.
- CASTILHO, António Feliciano de. *Tratado de Metrificação Portuguesa: Declamação e Poética*. 2 vols., Lisboa: Empresa de História de Portugal, 1908.
- CASTRO, Ernesto M. de Melo e. *As Vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*. Lisboa: ICALP, 2ª Edição 1987.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Edizioni Bompiani, 1979, pp. 117-119.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique. Folie et déraison*. Tr. port. História da loucura. S. Paulo: Editora perspectiva, 2011.
- GALHOZ, Maria Aliete Dore. Gênese e história da Revista *Orpheu*. Reedição do Volume Iº, Lisboa: Edições Ática, 1959, pp. XIII-LIII.

GUIMARÃES, Fernando. “O Modernismo e a Tradição da Vanguarda”. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: INCM, 1982, pp. 17-24.

_____. “Acerca da poesia de Ângelo de Lima”. *Poesia Completa de Ângelo de Lima*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2003, pp. 7-24.

HATHERLY, Ana. *Mapas da imaginação e da memória*. Lisboa: Moraes Editores, 1973.

_____. *O Escritor*. Lisboa: Moraes Editores, 1975.

_____. *A reinvenção da leitura*. Lisboa: Editorial Futura, 1975.

_____. Visualidade do texto. Uma tendência universalista da poesia portuguesa. *Colóquio/Letras*. Lisboa: n°35, 1977, pp. 5-17.

_____. *A experiência do Prodígio. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: INCM, 1983.

_____. “Subtraí”, *Um Calculador de Improbabilidade, antologia de poemas experimentais*. Lisboa : Quimera Editores, 2001.

KRISTEVA, Julia. “Le Vréel”, AA.VV., *Folle Vérité – Vérité et Vraisemblance du Texte Psychotique*. Paris: Seuil, 1979, pp. 9-35.

LIMA, Ângelo de. *Horas*. Coimbra: J. França Amado Editor, 1912, pp. 29-30.

_____. *Poesias Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

LISBOA, Eugénio. *Poesia Portuguesa: do Orpheu ao Neo-Realismo*. Lisboa: ICALP, 1980.

SENA, Jorge de. Poesia Portuguesa de Vanguarda: 1915 e Hoje, *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1988, pp.107-123.