

**A TRADIÇÃO DA NEGATIVIDADE  
NA MODERNA LÍRICA BRASILEIRA**

**Carla da Silveira Mano**

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil  
Orientador

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**A TRADIÇÃO DA NEGATIVIDADE NA MODERNA LÍRICA  
BRASILEIRA**

Carla da Silveira Mano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de Teoria da Literatura.

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil  
Orientador

Data da defesa: 30 / 08 / 2006

Instituição depositária: Biblioteca Central Irmão José Otão  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Porto Alegre, julho de 2006

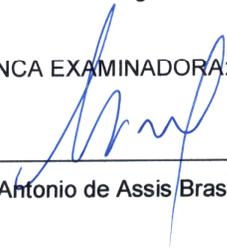
CARLA DA SILVEIRA MANO

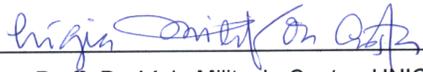
**A TRADIÇÃO DA NEGATIVIDADE NA MODERNA LÍRICA BRASILEIRA**

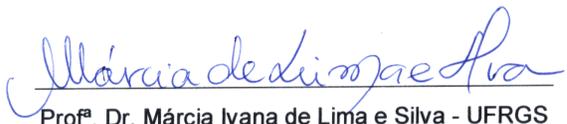
Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 30 de agosto de 2006

BANCA EXAMINADORA:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil - PUCRS

  
\_\_\_\_\_  
Profª. Dr. Lígia Militz da Costa - UNICRUZ

  
\_\_\_\_\_  
Profª. Dr. Márcia Ivana de Lima e Silva - UFRGS

  
\_\_\_\_\_  
Profª. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira - PUCRS

  
\_\_\_\_\_  
Profª. Dr. Maria Tereza Amodeo - PUCRS

Dedico este trabalho ao meu pai, meu grande incentivador, Milton Padilha Mano, e aos meus filhos, como estímulo futuro de perseverança, Lucca Mano Cervi e Lana Mano Cervi.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil pelo incentivo constante, pela orientação e confiança depositada.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, na pessoa de sua Coordenadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Ritter Lamprecht, pela oportunidade oferecida.

Ao meu esposo Paulo Antonio Cervi pelo amor e companheirismo; à minha irmã Rosangela Mano por todo o apoio.

À prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lígia Militz da Costa pela atenção, amizade e encorajamento contínuo.

À minha mãe, Eugênia Mano (*in memoriam*), pelo exemplo que deixou em vida.

Grito, e se grito é para que meu grito  
Seja a revelação desse infinito  
Que eu trago encarcerado na minh'alma!  
Augusto dos Anjos  
("Gemidos da arte". In: *Eu e outras poesias*)

Lutar com palavras  
parece sem fruto.  
Não têm carne e sangue...  
Entretanto, luto.  
Carlos Drummond de Andrade  
("O lutador". In: *José*)

É difícil defender  
só com palavras a vida.  
João Cabral de Melo Neto  
(In: *Morte e vida Severina*: auto de natal  
pernambucano)

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS .....	3
RESUMO.....	7
ABSTRACT .....	9
APRESENTAÇÃO.....	11
1 A LÍRICA MODERNA .....	19
1.1 Da lírica clássica à moderna .....	19
1.2 Os precursores da lírica moderna .....	29
1.3 Paradigma teórico da lírica moderna: a tradição da negatividade .....	52
2 A CONCEPÇÃO DA NEGATIVIDADE NA MODERNA LÍRICA BRASILEIRA.....	76
2.1 A concepção da negatividade na obra <i>Eu e outras poesias</i> , de Augusto dos Anjos .....	85
2.1.1 A composição lingüístico-formal .....	86
2.1.2 A composição temática .....	100
2.1.3 A questão da negatividade.....	109
2.2 A concepção da negatividade na obra <i>A rosa do povo</i> , de Carlos Drummond de Andrade.....	125
2.2.1 A composição lingüístico-formal .....	128

2.2.2	A composição temática .....	146
2.2.3	A questão da negatividade.....	175
2.3	A concepção da negatividade na obra <i>O engenheiro</i> , de João Cabral de Melo Neto.....	183
2.3.1	A composição lingüístico-formal .....	184
2.3.2	A composição temática .....	199
2.3.3	A questão da negatividade.....	219
	CONCLUSÃO .....	228
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	241

## RESUMO

### A TRADIÇÃO DA NEGATIVIDADE NA MODERNA LÍRICA BRASILEIRA

Autora: Carla da Silveira Mano

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Esta tese, visando à análise da tradição da negatividade na moderna lírica brasileira, propõe uma leitura de três obras significativas desse contexto: *Eu e outras poesias* de Augusto dos Anjos, *A rosa do povo* de Carlos Drummond de Andrade e *O engenheiro* de João Cabral de Melo Neto, através de uma perspectiva crítica que considera, apesar dos caracteres de composição distintos, a negação como elemento fundamental de suas estruturas. As pesquisas dos livros dos respectivos autores demandou uma visão dos paradigmas da cultura da Modernidade, mais especificamente da lírica moderna, seus precursores e suas principais características. A tradição e, especialmente, a questão da negatividade foi teoricamente examinada na sua natureza semântico-pragmática e na sua dimensão artística, a partir das reflexões de Hugo Friedrich, Alfredo Bosi e Theodor Wiesengrund-Adorno. A leitura propriamente das três obras principiou com o estudo dos poemas sob o ponto de vista lingüístico-formal e temático, e culminou com o exame do processo de negação e ruptura empreendido pelas mesmas. Interações intensas de cálculo e

fantasia, de crítica social explícita e imanente, de tradicionalismo e Modernidade, tornam tais obras exemplares dentro da poesia brasileira.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO  
GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
Tese de Doutorado em Letras – Teoria da Literatura  
Porto Alegre, julho de 2006

## **ABSTRACT**

### **NEGATIVISM TRADITION IN THE MODERN BRAZILIAN POETRY**

Author: Carla da Silveira Mano

Advisor: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brazil

This thesis, concerning the analysis of the negativism tradition in the modern Brazilian poetry, proposes a reading of the three important books in this context: *Eu e Outras Poesias* by Augusto dos Anjos, *A Rosa e o Povo* by Carlos Drummond de Andrade e *O Engenheiro* by João Cabral de Melo Neto, through a critic view which considers, despite the characters of distinct composition, the negation as the essential element of its structures. The research using the books of the mentioned authors demanded a view of the culture and modernity paradigms, more specifically of the modern poetry, its precursors and its main characteristics. The tradition and specially, the negativism issue was theoretically examined in its semantic pragmatic nature and its artistic dimension, based in the reflections of Hugo Friedrich, Alfredo Bosi and Theodor Wiesengrund-Adorno. The reading of the three books started with the study of the poems under a thematic and formal linguistic point of view, and culminated with the exam of the breaking up and negation process undertaken by them. Intense interactions of calculus

and fantasies, of explicit and immanent social criticism, of traditionalism and modernity, make such books ideal models in the brazilian poetry.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO  
GRANDE DO SUL  
ARTS POST GRADUATION PROGRAM  
Arts Doctorate Thesis – Literature Theory  
Porto Alegre, July 2006

## APRESENTAÇÃO

A presente tese tem como objetivo o estudo da tradição da negatividade na moderna lírica brasileira, tendo como base de sustentação a obra *Eu e outras poesias* de Augusto dos Anjos, *A rosa do povo* de Carlos Drummond de Andrade e *O engenheiro* de João Cabral de Melo Neto. Este trabalho será realizado a partir de uma pesquisa bibliográfica do material literário dos autores, de suas fortunas críticas e de textos de apoio teórico, bem como a partir da obra, *A modernidade em Augusto dos Anjos*,<sup>1</sup> por esta autora publicado, com apoio na dissertação de mestrado de 2001.

A aplicação da questão da negatividade, neste caso tomada no sentido de ruptura, nas respectivas obras justifica-se por elas serem não apenas obras fundamentais de expoentes da moderna poesia brasileira, mas também por elas serem portadoras de grande carga de negatividade, de ruptura com o padrão histórico-literário vigente. Desse modo, tal escolha se deve, especialmente, ao fato de cada uma das obras desenvolver o caráter negativo de forma distinta uma da outra, permitindo com isso uma melhor avaliação de tal processo, objeto de análise do trabalho, o que não exclui,

---

<sup>1</sup> MANO, Carla. *A modernidade em Augusto dos Anjos*. Santa Maria: ASL/Pallotti, 2002. 132p.

evidentemente, tal questão em outras obras dos autores privilegiados, bem como de outros poetas que os antecedem ou os sucedem na história da literatura.

*Eu e outras poesias* (1912), apesar de ter sido publicada em plena *belle époque* carioca, em meio ao clima de entusiasmo e otimismo, apresenta-se como uma poética por excelência de negação a qualquer utopia social. Abrigando mais de duzentos poemas, a obra de Augusto dos Anjos descortina um mundo em ruína, um mundo em putrefação, avesso às falsas harmonias ou a qualquer idealização.

*A rosa do povo* (1945), o mais extenso dos livros de Carlos Drummond de Andrade, cinquenta e cinco poemas, apresenta uma ampla e complexa temática, com ênfase para a do choque social e a da reflexão metalingüística. Por intermédio de uma expressão vigorosa e arrojada, tem-se predominantemente uma poesia enraizada no momento presente, de negação ao contexto político-social, de indignação e revolta, uma poética engajada e participante, aos moldes da poesia “de resistência”, marca da Modernidade. Lírica de composição complexa, com inesperada associação de palavras e imagens surpreendentes, ela tenta capar não só o presente social em suas várias faces, mas também a essência humana. Registrando as ambivalências, sua poética é como reflexo da própria diversidade da vida.

Em *O engenheiro* (1945), João Cabral de Melo Neto oferece, através de vinte e dois poemas, uma verdadeira engenharia lírica, onde se fundem precisão lingüística e fantasia, objetividade e hermetismo, rigor formal e criatividade, expansão onírica e construtivismo. Trata-se de uma tensão lírica em que se misturam forças cerebrais, intelectualidade, com liberdade de expressão. Antilírica, sua poesia “pétrea”, objetiva, racional, também se vincula à negatividade moderna, particularmente pela própria linguagem enxuta, alheia aos sentimentalismos, que revela um mundo dessacralizado. Reagindo à liberdade formal em voga na primeira fase modernista, o poeta retoma aspectos tradicionais, consagrando novamente as quadras e a estrofação regular. Oposta à poesia improvisada, subordinada à inspiração, sua obra é construída com perícia de artesão.

Dessa forma, os três poetas, Augusto dos Anjos, Carlos Drummond e João Cabral, cada um a seu modo e em suas respectivas épocas, desenvolvem uma lírica anticonvencional e dessacralizante, de oposição e ruptura às normas estabelecidas. Por intermédio da leitura de seus textos, vislumbra-se o gosto pelo experimentalismo poético, a reflexão crítica sobre o mundo e as coisas, o questionamento da própria poesia. O estudo de suas obras, assim, permitirão comprovar a tradição da negatividade na moderna poesia brasileira.

A partir dessas constatações, a orientação para a análise da tradição da negatividade na moderna lírica brasileira nas obras indicadas tem como fundamento, em especial, a *Estrutura da lírica moderna* de Hugo Friedrich, a noção de tradição a partir do estudo de Hans-Georg Gadamer, bem como a concepção negativa e de ruptura com a “poesia resistência” de Alfredo Bosi e a teoria de um expoente da Escola de Frankfurt: Theodor Wiesengrund–Adorno.

Com vistas a estabelecer relações entre as obras de Augusto dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto e a teoria da lírica da Modernidade, faz-se necessário dimensionar, na parte inicial do trabalho, capítulo 1, um embasamento teórico acerca da noção de lírica e de Modernidade, do percurso histórico da lírica clássica à moderna, dos principais precursores e dos paradigmas da lírica moderna, notadamente o da negatividade.

Primeiramente, quanto à natureza da lírica, resgata-se o estudo de Roman Jakobson, em *Lingüística e poética*, no qual assinala o desenvolvimento da lírica de acordo com o tempo histórico, destacando quatro momentos: na Antigüidade, no Renascimento, no Romantismo e na Modernidade, sendo neste último período em que o poema é tido como uma espécie de mensagem verbal resultante da relação entre o significado dos versos e a interação particular dos elementos do significante. Valorizando o arranjo das palavras no interior do texto, o que

fica evidenciado é o modo como a linguagem articula estes recursos internos – sonoros, rítmicos e imagéticos.

Para a configuração da Modernidade, recolheram-se aspectos das reflexões de Jürgen Habermas, Teixeira Coelho, Eduardo Portella, Marshall Berman. Relacionada ao surgimento histórico de uma nova cultura, marcada pelo industrialismo de massas e pelo avanço tecnológico, a Modernidade, segundo Habermas, à medida em que opera uma ruptura com o passado e uma abertura para o futuro, implica reflexão, crítica e autocrítica. Nesse sentido, Teixeira Coelho e Eduardo Portella, partindo da percepção do intenso ritmo de mudanças da sociedade dos últimos séculos, concordam com relação à necessidade de se falar em as Modernidades no plural. Assim, a Modernidade é uma ação que avança com os anos, sendo que haverá tantas noções de Modernidade quantos forem os espaços e os tempos considerados. Marshall Berman destaca ainda no processo da Modernidade o caráter ambivalente e contraditório, por associar-se ao processo científico-tecnológico e à noção de crise sócio-econômica, oposta à evolução histórica. Sob esse ponto de vista conflitante, a arte moderna expressa a ansiedade do homem quanto ao presente e futuro, e apresenta-se como uma arte por excelência de natureza crítica quanto à cultura massificada.

Em se tratando da arte, em particular da lírica moderna e de seus precursores, em que se depositam as matrizes da poética dos autores brasileiros eleitos neste trabalho, expõe-

se uma síntese do estudo de Hugo Friedrich. Para o autor, Charles Baudelaire é o grande instaurador da nova poesia, o que lança as bases de sua renovação na metade do século XIX, as quais serão desenvolvidas, no final do mesmo século, por Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé e Jean-Arthur Rimbaud. Entre as inovações desses poetas franceses, enfatiza-se a negação a toda herança literária, à realidade e à normalidade, através da dissonância e da obscuridade lingüística. A poesia torna-se, paradoxalmente, produto de matemática e fantasia, a estética do mal, do feio e do grotesco atinge seu âmago. Sobre o grotesco, Wolfgang Kayser acrescenta que se trata de um meio de representação ligado ao impuro, às forças malignas e ao estranho, referindo-se, paralelamente, à insegurança e desarmonia do mundo, ao mal-estar social.

Paradigma teórico da Modernidade lírica, a questão da tradição da negatividade encerra o primeiro capítulo. De acordo com Alfredo Bosi, sem integrar-se nos discursos correntes da sociedade, a poesia oferece resistência simbólica, seja através do hermetismo estilístico, seja pelo apelo histórico-social. Já com base na teoria de Theodor Adorno, opondo-se de maneira imanente à realidade, o poema assume sua função social quanto mais se afasta do real em direção a si mesmo, à própria linguagem, numa espécie de reação ou resistência à ideologia vigente. O filósofo alemão prega uma arte subversiva, de negação à ordem, em favor da novidade, da diferença.

No segundo capítulo, por fim, procede-se à realização da análise da concepção da negatividade na moderna lírica brasileira, através de poemas e fragmentos representativos das obras *Eu e outras poesias*, *A rosa do povo* e *O engenheiro*, o que será efetuado tendo em vista o estudo teórico precedente, bem como através de parte significativa da fortuna crítica dos respectivos poetas.<sup>2</sup>

Seguindo sempre três princípios, o estudo de cada uma das obras será norteado pela reflexão, primeiramente, da composição lingüístico-formal, depois, da composição temática e, por último, da questão da negatividade. Isso, entretanto, não impede que certos poemas ou fragmentos sejam reiterados numa etapa ou em outra, pois elas não seguem, dentro de si, uma ordem ou procedimento formal específico. De acordo com a relevância ou pertinência, optou-se pelo levantamento variado de questões que caracterizam as obras que formam o *corpus* deste trabalho e que podem contribuir para o seu objetivo maior. Do mesmo modo, não sendo estanques os três princípios, eles interagem entre si

---

<sup>2</sup> Todas as citações, que serão efetuadas, terão como base as seguintes edições: ANJOS, Augusto. *Eu e outras poesias*. 38. ed. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1985; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. v.1. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987; e MELO NETO, João Cabral. *Obra completa: volume único*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

com o intuito de ratificar o propósito da tese: a tradição da negatividade na moderna lírica brasileira.

# 1 A LÍRICA MODERNA

## 1.1 Da lírica clássica à moderna

A definição de poesia lírica é bastante problemática. O próprio ato da criação poética é em si complexo: ora tido como epifânico, ora como devaneio ou sonho, ora como resultado de inspiração ou como produto de cálculo, de um labor tecnicamente fundado, enfim, com noções que variam de acordo com autores e épocas.<sup>3</sup> De qualquer modo, a fim de poder-se apreender o caráter da lírica e, por extensão, da lírica moderna, o exame do étimo da palavra e o estudo de sua evolução são pertinentes, já que os traços da lírica de um período se relacionam à sua historicidade.

Pela origem,<sup>4</sup> o vocábulo lírica se identifica com *lyra*, instrumento de corda que os gregos usavam para acompanhar os versos poéticos. A partir do século IV a.C., o termo passou a substituir a palavra *mélica*, canto ou melodia, para nomear pequenos poemas através dos quais os poetas externavam seus sentimentos. Bem mais tarde, no século XIX, os simbolistas,

---

<sup>3</sup> A afirmação está de acordo com o pensamento de REIS, Carlos. A poesia lírica. In: \_\_\_\_\_. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995. p.303-339.

<sup>4</sup> D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995. p.56.

desenvolvendo a preocupação com a melopéia, intentaram a conciliação entre a poesia e a música, comprovando que esse consórcio<sup>5</sup> se manteve latente ou atenuado ao longo do tempo.

Compreendida, no princípio, apenas como gênero da poesia, com o enfraquecimento do grande poema narrativo e do verso dramático, lírica e poesia acabaram por confundir-se, podendo, na atualidade, um termo ser praticamente empregado pelo outro.

Roman Jakobson, em *Lingüística e comunicação*,<sup>6</sup> observa que a lírica se desenvolve consoante com o tempo histórico, o qual cria predisposições específicas em autores e leitores, destacando, nesse aspecto, quatro momentos. Na Antigüidade, seguindo os postulados aristotélicos, a lírica é vista como expressão pessoal, como uma forma de imitação, representação de situações humanas dotadas de interesse contínuo, ligada diretamente à música. No Renascimento, há uma releitura da teoria do filósofo grego, e o objetivo da lírica passa a ser a imitação em geral, e não somente das ações dos homens. No Romantismo, ocorre nova mudança. A poesia não se justifica mais como imitação e adquire prestígio inusitado. O poeta tenta assegurar seu lugar, através da valorização da emoção individual, tornando a poesia expressão de uma alma. Na Modernidade, por fim, o poeta

---

<sup>5</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1989. p.203.

<sup>6</sup> JAKOBSON, Roman. *Lingüística e poética*. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p.118-162.

desloca sua atenção para a linguagem. A lírica, assim, concretiza-se no modo como a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos. Ezra Pound,<sup>7</sup> que via a poesia como “a mais concentrada forma de expressão verbal”, destaca que sua marca está nas propriedades de som e ritmo (melopéia), aliadas às imagens (fanopéia) e às idéias (logopéia). O resultado da união desses elementos é a poeticidade da linguagem que o lingüísta Jakobson denominou função poética: nela, há a projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção (similaridade), próprio do verso, sobre o eixo da combinação (contigüidade).

Ao valorizar as próprias possibilidades internas da linguagem, abandonando regras e modelos, segundo Jakobson,<sup>8</sup> o fenômeno lírico se emancipa e se expande. O ritmo de recepção da lírica é associativo, baseado nas relações de contigüidade da linguagem, que propõe aproximações entre os elementos do texto que estão fora de uma seqüência lógica. Da mesma forma, a lírica também é determinada pelo tempo e contexto, de modo que, mesmo quando mergulhada na subjetividade, a poesia encontra seu sentido mais amplo e social.

A consciência da poeticidade da linguagem ganha relevo no século XIX, quando são lançadas as bases definitivas da poética da Modernidade.

---

<sup>7</sup> POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p.218

<sup>8</sup> JAKOBSON, Roman. *Op.cit.*, p.118-162.

A Modernidade constitui-se num tema amplo e controverso, sendo o próprio vocábulo semanticamente variável. Baudelaire, o primeiro a usar o substantivo *modernité*, em meados do século XIX, empregou-o como sinônimo da vida moderna, da realidade de avanço tecnológico, de modernização dos mais variados setores da sociedade que lhe daria sustentação. O fenômeno que o poeta percebia era a fluidez da transição do século XIX, a mudança de paradigma, o começo de um novo ciclo. Em *Modernidade: desacertos de um consenso*,<sup>9</sup> Nelson Mello e Souza ratifica que com o termo Modernidade se caracteriza o surgimento histórico de uma nova cultura, decorrente do processo de industrialização. Assim, Modernidade é algo que avança com os anos, acompanhando o ritmo frenético do tempo. Jürgen Habermas, em *O discurso filosófico da Modernidade*,<sup>10</sup> recorda que Hegel começou por utilizar o conceito de Modernidade em contextos históricos como conceito epocal: os *tempos modernos*, tempos de nascimento e de passagem para um novo período, tempos de revolução, progresso, emancipação, desenvolvimento, crise, espírito de época. Nesse quadro, a Modernidade opera uma ruptura com o passado e uma abertura para o futuro, sendo equivalente a uma espécie de tentativa de conhecimento, de consciência de si mesma. O pensador alemão completa:

---

<sup>9</sup> SOUZA, Nelson Mello e. *Modernidade: desacertos de um consenso*. Campinas: UNICAMP, 1994. p.31.

<sup>10</sup> HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da Modernidade*. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998. p.16.

A Modernidade não pode e não quer continuar a ir colher em outras épocas os critérios para a sua orientação, *ela tem de criar em si própria as normas por que se rege*. A Modernidade vê-se remetida a si própria sem que a isso possa fugir. Assim se explica a hipersensibilidade com que se vê a si própria, o dinamismo das tentativas de se “estabelecer” a si própria que se têm registrado continuamente até aos nossos dias.<sup>11</sup>

Dessa forma, o processo implica dúvida, reflexão, crítica ou autocrítica. Sobre o assunto, o pesquisador Teixeira Coelho explica que “por ser um período de descoberta, a Modernidade é uma ação”, e que “o moderno é, não raro, a consciência neurotizada da Modernidade”,<sup>12</sup> evidenciando, assim, que o moderno é o novo. Na verdade, a noção de moderno, termo de origem latina *modernus* – que significa recente, novo, original, passa por alterações com certa freqüência, deduzindo-se, portanto, que haverá tantas noções de moderno e de Modernidade quantos forem os espaços e os tempos considerados. Por isso é desaconselhável, segundo recomenda Eduardo Portella,<sup>13</sup> falar-se em Modernidade no singular. O ritmo intenso de mudanças observado nos últimos séculos e que caracteriza a sociedade atual justifica em parte o fato.

---

<sup>11</sup> HABERMAS, Jürgen. Op.cit., p.18.

<sup>12</sup> COELHO, Teixeira. *Moderno, pós moderno*. 2. ed. São Paulo: L&PM, 1990. p.13.

<sup>13</sup> PORTELLA, Eduardo. As Modernidades. In: ——— et al. *Modernidade e pós-Modernidade*. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 84, p.5-9, jan./mar. 1986.

Refletindo nesse caminho sobre o conceito de Modernidade, Eduardo Subirats<sup>14</sup> considera que, na proporção em que o moderno designa o novo, isso permite sustentar que se trata de uma ruptura com o velho, o passado, ou seja, que a caracterização do moderno consiste em não ter identidade. Já Octávio Paz, abordando o tema,<sup>15</sup> defende a idéia de que o moderno é uma tradição, dada pelas sucessivas rupturas. Desse modo, a Modernidade pode também ser entendida como uma nova tradição:

A Modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja ela; porém, desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A Modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a Modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente.<sup>16</sup>

Octávio Paz chama atenção para o fato de que o novo só se relaciona com o moderno na medida em que ele é portador de dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente. O novo seduz não pela novidade,

---

<sup>14</sup> SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1991. p.47.

<sup>15</sup> PAZ, Octávio. A tradição da ruptura. In: ———. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.15-35.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.18.

mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a ruptura.

Em consonância com outros estudiosos, Octávio Paz compreende que o final do século XVIII, equivalente ao período do Pré-Romantismo, marca o início da Modernidade. Desde então, vemos, na periodização literária, momentos que são marcados pela oposição com o passado imediato: Romantismo, Realismo, Naturalismo, Simbolismo.

A dificuldade, então, de se fixar com precisão o início do movimento moderno é evidente. No entanto, há, como foi visto, um consenso em associá-lo ao desenvolvimento industrial-tecnológico desencadeado desde o século XVIII.

Em termos estéticos, conforme Sérgio Paulo Rouanet,<sup>17</sup> a Modernidade abarca três ciclos: o primeiro em 1800, com o Romantismo, em oposição ao estilo clássico; o segundo, por volta de 1850, com os movimentos pós-românticos; e o terceiro, por volta de 1900, em que surgiram as vanguardas. Caracterizada pela reflexão crítica do próprio tempo, a Modernidade artística expressa não só o progresso, mas acima de tudo as incertezas que surgiam no novo século: a vulnerabilidade existencial, o caos, a destruição. Em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da Modernidade*,

---

<sup>17</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. Do pós-moderno ao neo-moderno. In: PORTELLA, Eduardo et al. Op.cit., p.89.

Marshall Berman<sup>18</sup> alerta que a Modernidade do século XIX, altamente desenvolvida – engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, industrialização, jornais diários, telégrafos, telefones – possuía um mercado mundial capaz de tudo exceto solidez e estabilidade. Para se ter uma idéia da complexidade e contradição da época, é representativa a visão da vida moderna por parte de Karl Marx:

De um lado, tiveram acesso à vida forças industriais e científicas de que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário. [...] As conquistas da arte parecem ter sido conseguidas com a perda do caráter. Na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infâmia. Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar se não no escuro pano de fundo da ignorância. Todas as nossas invenções e progressos parecem dotar de vida intelectual às forças materiais, estupidificando a vida humana ao nível da força material.<sup>19</sup>

A dialética da Modernidade também é explicitada por Friedrich Nietzsche, na década de 1880, de forma similar à observada por Marx. Para ambos, como destaca Berman, as correntes da história moderna eram irônicas e dialéticas: os

---

<sup>18</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1986. p.18.

<sup>19</sup> MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Obras escolhidas*. v.2. São Paulo: Martins fontes, s/d. p.67.

ideais cristãos da integridade da alma e a aspiração à verdade conduziram à falência do cristianismo, ou como proclamou Nietzsche *à morte de Deus e ao advento do niilismo*. Nos ciclos modernos, flagra-se o vazio das coisas, a ausência de valores, porém, ao mesmo tempo, descortinam-se várias possibilidades e esperanças no porvir. Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche, tal qual Marx, evidencia que em seu período tudo estava impregnado do seu inverso:

Nesses pontos limiares da história exibem-se – justapostos quando não emaranhados um no outro – uma espécie de tempo tropical de rivalidades e desenvolvimento, magnífico, multiforme, crescendo e lutando como uma floresta selvagem, e, de outro lado, um poderoso impulso de destruição e autodestruição, resultante de egoísmos violentamente opostos, (...) nenhuma fórmula comunitária; um novo conluio de incompreensão e desrespeito mútuo; decadência, vício, e os mais superiores desejos atacadados uns aos outros, de forma horrenda, o gênio da raça jorrando solto sobre a cornucópia de bem e mal (...).<sup>20</sup>

Como se pode constatar, a Modernidade parece associar-se a uma evolução histórica e, concomitantemente, à noção de crise que culminou, no final do século XIX, com uma reação contra o positivismo. Assumir tal processo é reconhecer, conseqüentemente, o seu caráter bifronte – progresso e destruição – pois, paralelamente ao desenvolvimento da

---

<sup>20</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: para uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.46.

indústria, ocorre a devastação dos meios ecológicos. Ao lado do avanço técnico-científico, encontra-se uma realidade social arcaica, contrária a toda evolução.

Devido a essa ambivalência, a Modernidade instaura o paradoxo da confiança em meio ao ceticismo. O resultado geral é um sentimento de perda e não de conquista. De acordo com Nelson Mello e Souza, a Modernidade coincide com uma cultura em crise ampla: social, política, econômica, ecológica e, sobretudo, demográfica, ética e psicológica. Citando Max Weber, considera que diante da apatia quanto aos valores, da perplexidade em relação ao sentido da vida, da convivência conflitiva das metrópoles, a civilização se depara com as angústias individuais crescentes e multiformes e com o desencanto do mundo. E referindo Rouanet, reforça que o mal-estar na Modernidade se manifesta sob a forma de um grande ressentimento contra a civilização.<sup>21</sup>

Sob a ótica conflitante que abriga a contradição entre o avanço e o retrocesso, entre o deslumbramento da civilização com os benefícios da tecnologia e a sensação de perda, de vazio cultural, é que a arte moderna, apreendida de forma genérica, opõe-se ao otimismo em prol da reflexão crítica quanto à cultura massificada. Ambivalente, a arte moderna se revela como expressão das ansiedades do homem quanto ao presente e de seu medo quanto ao futuro.

---

<sup>21</sup> SOUZA, Nelson Mello e. *Modernidade: desacertos de um consenso*. Campinas: UNICAMP, 1994. p.42.

Aceitar a concepção da crise, do conflito do desenvolvimento econômico – tecnológico e o sentimento geral de vazio dos valores vitais na cultura, suscita, em última análise, uma possibilidade de mudança, ruptura e inovação que define de maneira essencial o período. A partir dessa constatação, a Modernidade assume-se como realidade conflitiva e de ruptura, podendo-se, com isso, investigar os seus precursores, aqueles que deram os primeiros passos em direção à nova arte, mais especificamente, à lírica moderna.

## 1.2 Os precursores da lírica moderna

A poesia moderna, apesar de ser em geral relacionada à produção lírica do século XX, tem como grande fundamentação o desenvolvimento poético do século XIX. Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé e Jean-Arthur Rimbaud, e, antes desses, o grande instaurador da lírica da Modernidade, Charles Baudelaire, lançam a nova poesia, marcada pela negatividade. Com esses poetas franceses, a poesia passa a ser fruto de cálculo e fantasia, paradoxalmente. A estética do mal, do feio e do grotesco, bem como a temática do caos caracterizam seu cerne.

Hugo Friedrich em sua obra *Estrutura da lírica moderna*<sup>22</sup> propõe uma visão da poesia da Modernidade,

---

<sup>22</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

identificando sua tessitura básica e seus fundadores. Para o autor, na segunda metade do século XVIII já há na literatura européia prelúdios da *anormalidade*, da ruptura com o tradicional.

Sob o ponto de vista periodológico, o autor reconhece que o século XVIII constitui uma época extremamente complexa, pois nele confluem correntes barrocas retardatárias, correntes neoclássicas ou arcádicas, e nele irrompe o pré-Romantismo. Época de crise, de desagregação e de renovação de valores estético-literários, o século XVIII já antecipa, mesmo que de forma amena ou sutil, alguns sintomas da poesia moderna, indícios que são fornecidos, em particular, por Jean-Jacques Rousseau e Diderot.

Apesar de ser herdeiro de muitas tradições, interessa destacar em Rousseau os seus pontos de ruptura, logo, a sua contribuição no preparo da poesia futura. Nessa linha, observa-se a ruptura, o conflito existente entre a própria pessoa de Rousseau e a sociedade, conforme se pode inferir a partir de suas depreciações da História, explícitas em seus programas sobre política, sociedade e vida.

Essa incomunicabilidade ou inadaptação entre o eu e o mundo, estabelecida por Rousseau, torna-se a primeira forma radical da ruptura moderna com a tradição. Simultaneamente, rompendo com o domínio da razão e com os cânones estéticos do Classicismo, Rousseau opera a sua redescoberta do tempo

interior de forma tão intensa, vista como evasão à realidade opressora, que antecipa esta tendência da poesia vindoura: o tempo mecânico, o relógio, são símbolos repudiados da civilização técnica, como exemplifica Charles Baudelaire, entre outros poetas hodiernos.

Diderot, por sua vez, também se precipita na apresentação de alguns caracteres da poesia moderna. Como acontece com Rousseau, boa parte das concepções de Diderot estão ligadas ao passado tradicional, porém ele avança em algumas noções, como a de gênio criador, a do despreendimento da objetividade poética e a da beleza. Primeiramente, a sua idéia de genialidade, mesmo estando ligada ao conceito antigo, segundo o qual ela consiste em um poder visionário natural que pode romper com todas as regras, avança de forma inovadora. A sua novidade se deve à afirmação de que o gênio tem direito de cometer erros, de semear equívocos, de criar livremente combinações e associações nas quais a razão não necessita reinar. Assim, postula que a força que guia o gênio não é a razão mas, pelo contrário, a fantasia:

(...) movimento autônomo de forças espirituais, cuja qualidade se mede segundo a dimensão das imagens produzidas, segundo a eficácia das idéias, segundo uma dinâmica pura não mais ligada ao conteúdo, a qual deixou atrás de si as distinções entre o bem e o mal, a vaidade e o equívoco.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> FRIEDRICH, Hugo. Op.cit., p.26.

Paralelamente à compreensão da fantasia como força motriz do gênio, Diderot anuncia que a poesia não é mais a mera enunciação de objetos, mas movimento emocional obtido por intermédio da criação de metáforas e ritmos. Antagônico à pura transcrição do real, ele prega a obscuridade e o mistério. Prenuncia-se, aqui, portanto, uma decisiva predominância da magia lingüística sobre o significado das palavras, isto é, um avanço no desprendimento da objetividade, que Baudelaire reivindicará com maior decisão no futuro. E, finalmente, começa com Diderot uma ampliação do conceito de beleza. Embora com alguma prudência, ele admite a possibilidade de a desordem, o grotesco e o caos serem esteticamente representáveis.

Apesar de todos esses estímulos e novas concepções promovidas por Rousseau e por Diderot serem consolidados posteriormente, Hugo Friedrich reconhece que até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a lírica encontrava-se predominantemente no âmbito da ressonância da sociedade, refletindo, então, a ideologia vigente. Em seguida, porém, ela veio a se colocar contra a preocupação excessiva com a ciência, com a segurança econômica e contra a despoetização da vida. Derivou daí uma aguda ruptura com a tradição, com os modelos clássicos, através, principalmente, da busca da liberdade e da *fantasia imperiosa*.

A corrente de pensamento neoclássica, que enfatiza as qualidades de conteúdo descritas com categorias positivas, é

substituída, assim, pelo movimento romântico com o qual surgem outras categorias, predominantemente negativas: ao invés do *olhar feliz para o real*, emerge a *linguagem do sofrimento*.

Considerado um momento básico na evolução dos valores estéticos do ocidente, o Romantismo instaura uma nova ordem cujas conseqüências ainda perduram. O Romantismo inicia um modo novo de entender a atividade criadora: o poeta passa a ser visto como um criador e não como um imitador; passa a ser comparado como um organismo vivo. No tocante à linguagem poética, o Romantismo defendeu o uso de uma língua liberta dos artifícios expressivos de origem mitológica, próprios da tradição dos séculos anteriores e já desprovidos de qualquer efeito poético, em prol de uma linguagem simples e coloquial.

De natureza contraditória, o Romantismo sente-se atraído pelo passado em geral e, ao mesmo tempo, pelo presente, pretendendo expor através da arte os novos tempos. Consumando a sua reação contra o dogmatismo exercido pela antigüidade greco-latina, contra a arte clássica apreendida como uma arte que exclui as antinomias, visando a um mundo harmonioso e ideal, a poesia romântica se compraz na simbiose dos elementos heterogêneos: natureza e arte, poesia e prosa, idéias abstratas e concretas, pregando a aparente desordem que, no entanto, aproxima-se do verdadeiro mistério do universo. Em adversão ao arcadismo, ao mundo iluminista,

a nova estética está radicalmente aberta ao mistério e, sincronicamente, ao interior, à alma humana. No dizer do poeta Novalis: “É para o interior que se dirige o caminho misterioso. Em nós, (...) estão a eternidade e os seus mundos, o futuro e o passado”.<sup>24</sup>

A paridade da poesia com a magia, oriunda da tradição, ganha nova compreensão com Novalis, que adiciona a essa relação o intelectualismo, quer dizer, a álgebra, o dado da construção matemática presente na criação da obra. A magia poética é rigorosa na medida em que funde a fantasia com a força do pensamento.

A linguagem chega, às vezes, a ser obscura até mesmo para o próprio poeta, porque o que lhe interessa é, acima de tudo, as *relações musicais da alma*, a eufonia, e não mais a mera significação dos vocábulos. Sem se preocupar com uma ordem compreensível, à magia lingüística é permitido fragmentar o mundo a serviço do encantamento das palavras. Trata-se do triunfo da fantasia em vez da realidade, fragmentos do mundo em lugar da unidade, caos, sedução por meio da obscuridade e da magia lingüística.

Há igualmente no período a difusão da idéia de ser decadente, da noção do destrutivo e do mórbido. Invertendo os conceitos clássicos de que a alegria relacionava-se à

---

<sup>24</sup> NOVALIS, Friedrich von H. *Fragmentos de Novalis*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992. p.89.

perfeição, os românticos passam a defender a melancolia, a angústia e a dor cósmica como os grandes valores da criação. Neste clima em que melancolia, sofrimento e lamento se tornam palavras-chaves da poética romântica, a literatura, na concepção de Friedrich, passa a ser de oposição, retomando o esquema de Rousseau, da singularidade baseada na anormalidade. Com o intuito de enfatizar a questão, o estudioso alemão destaca que, no caso especial do Romantismo francês, fixa-se uma teoria importante para a lírica que viria a seguir: a teoria do grotesco.

Na acepção de Wolfgang Kayser,<sup>25</sup> o grotesco, na origem italiana – *grottesco* como derivação de *grotta* (gruta) – foi palavra cunhada para designar determinada espécie de ornamentação da pintura do final do século XV. Entretanto, desde o século XVII, seu significado estendeu-se a todos os campos, incluindo o da literatura.

Tido como subclasse do cômico, o grotesco associava-se inicialmente apenas ao baixo, ao burlesco, ao elemento distorcido e bizarro. Avançando, com Victor Hugo, no século XIX, o termo se converte em princípio fundamental que diferencia a literatura romântica da literatura clássica e, o principal, à noção básica de grotesco, o poeta inclui o elemento feio.

---

<sup>25</sup> KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.17.

No prefácio que redigiu para seu drama intitulado *Cromwell*, em 1827, Victor Hugo escreve:

(...) a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.<sup>26</sup>

Victor Hugo acreditava que, sob a influência do espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica da época, emergiu o grotesco como traço característico da nova arte, tão complexa e variada, em oposição à uniformidade da antiga.

Para ele, o grotesco era a fonte mais rica que a natureza podia oferecer à arte. Enquanto o sublime representava a alma em toda a sua pureza cristã, o grotesco referia-se ao homem – besta humana – abrangendo todas as feiúras, ridículos, enfermidades, paixões, vícios e crimes.

Justificando seu importante passo em direção ao nivelamento entre o belo e o feio, Victor Hugo parte da noção de que o mundo está, por natureza, cindido em opostos. Dessa forma, o grotesco viria ao encontro da própria natureza e de sua dissonância nata. Completando suas concepções, Victor

---

<sup>26</sup> HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* (Trad. do Prefácio de Cromwell). São Paulo: Perspectiva, 1988. p.25.

Hugo reduz os fenômenos a fragmentos, na medida em que acredita não se poder mais apreendê-los em sua totalidade e harmonia.

Diante disso, Wolfgang Kayser aponta para a importância do grotesco na Modernidade, no século XX mais precisamente. O autor destaca a imagem do mundo sob o ângulo do grotesco, recordando a frase de Goethe: “Vista da altura da razão, toda a vida parece uma doença maligna e o mundo um manicômio”.<sup>27</sup> E acrescenta que diversos setores da lírica moderna sugerem, para sua interpretação, o conceito de grotesco, sendo necessário por isso evidenciar seus principais traços: fragmentar a realidade, lidar com o inverossímil, com o fantástico, reunir à força coisas distintas e alhear o existente.

Nessa tentativa de determinação da natureza do grotesco, Kayser reconhece que seja no âmbito da literatura ou de qualquer outra forma artística, alguns motivos são relevantes, como tudo o que é *monstruoso*. Há, por exemplo, animais preferidos pelo grotesco: serpentes, corujas, sapos, aranhas, animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem. Tudo o que é impuro, que pertence às forças malignas, todas as sevandijas são do gosto do grotesco. Mas, nas palavras do autor, o animal grotesco puro e simplesmente é o morcego, ente sinistro, crepuscular, de vôo silencioso e com inquietante

---

<sup>27</sup> KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.133.

agudeza perspectiva. Também pertence ao universo do grotesco tudo o que, como utensílio, é perigoso, como os objetos pontiagudos, os veículos motorizados e, da mesma forma, a mistura do mecânico com o orgânico e a demência em si, a loucura: “o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)”.<sup>28</sup>

O caráter da estranheza, o repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. Uma situação repleta de tensões ameaçadoras, o pânico, o horror, a angústia de viver, tudo isso faz parte da estrutura do grotesco. Logo, a perda da identidade, a distorção das proporções naturais, o abismo e o absurdo, a falta de segurança e desarmonia do mundo, relacionam-se com o grotesco.

Por fim, Wolfgang Kayser ressalta que, mesmo constituindo um terreno fértil para a lírica moderna, só raras vezes o conceito de grotesco aparece como uma determinação adequada da arte, pois trata-se de meio de representação, e não de substância propriamente dita da poesia. Citando Baudelaire, Kayser defende que apesar de o poeta francês incorporar à sua poética o grotesco, a genialidade de sua obra parece repousar na essência da poesia lírica como tal, dotada de uma originalidade e particularidade sem precedentes.

De fato, com Charles Baudelaire, considerado unanimemente o primeiro grande lírico moderno, e sua obra

---

<sup>28</sup> KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.159.

*As flores do mal*, lançada em 1857, o legado romântico sofre profundas transformações.

A publicação de seus poemas representa “o marco divisório entre a poesia romântica e a poesia moderna”, nos termos de Teixeira Coelho.<sup>29</sup> Embora de origem romântica, Baudelaire difere-se do sistema já em processo de decomposição tanto pelo aspecto temático quanto pelo aspecto formal. Paul Valéry, em seu ensaio *Situação de Baudelaire*,<sup>30</sup> exalta a ressonância mundial e a originalidade de *As flores do mal*, justificando que:

(...) tudo é encanto, música, sensualidade abstrata e poderosa ... Luxo, forma e volúpia. Nos melhores versos de Baudelaire há uma combinação de carne e espírito, uma mistura de solenidade, de calor e de amargura, de eternidade e de intimidade, uma aliança raríssima da vontade com a harmonia que as distinguem nitidamente dos versos românticos, como distinguem nitidamente dos versos parnasianos.<sup>31</sup>

Sem se filiar a nenhuma escola literária, as idéias de Baudelaire assumem um caráter revolucionário. Avesso aos excessos da retórica romântica e à flexibilidade estilística, ele emprega um estilo conciso, uma linguagem sóbria, cristalina e

---

<sup>29</sup> COELHO, Teixeira. *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.11.

<sup>30</sup> VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: ———. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.25.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.25.

racional. Em seu estudo *A arte de Baudelaire*,<sup>32</sup> Ivan Junqueira define que o seu poema é fruto da desconcertante comunhão entre emoção e rigor formal. Paradoxalmente, por meio do cálculo, da “precisão de uma arte de joalheiro”,<sup>33</sup> Baudelaire manifesta a angústia e o tormento humano.

Entre seus temas, os quais são enumerados por Junqueira, destaca-se o da queda ou do abismo da existência, que se associa à temática da ânsia do infinito e do desconhecido. O amor, ou melhor, a incapacidade para o amor, é outro núcleo importante de sua obra. Porém, a morte, intimamente associada à problemática do tempo, é um de seus motivos capitais. Percorrendo toda a sua poética, a morte não se resume a um fim, mas a um acidente da queda. Como defende o ensaísta, o tempo inimigo leva ao abismo da queda, pois a sua ação corrosiva degrada o eterno, trazendo consigo uma outra espécie de aniquilação: a da matéria e, por efeito, os aspectos macabros da putrefação. Há ainda a questão do exílio e do tédio, sendo este expresso pelo *spleen*, quer dizer, por uma angústia sem causa ou, na explicação de Walter Benjamin: “O spleen é o sentimento que corresponde à permanência da catástrofe”.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> JUNQUEIRA, Ivan. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

<sup>33</sup> JUNQUEIRA, Ivan. Op.cit., p.76.

<sup>34</sup> Essa citação pode ser conferida no estudo feito sobre a vida e obra de Walter Benjamin por Leandro Konder. In: KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988. p.88.

Na poesia baudelairiana, ressaltam-se os temas urbanos, a multidão, a qual, no dizer de Benjamin, é a tal ponto intrínseca nos versos que nunca aparece em forma de descrição: “Baudelaire não descreve a população, nem a cidade. E é justamente esta renúncia que lhe permite evocar uma na imagem da outra”.<sup>35</sup> No antológico soneto *A uma passante*, percebe-se a multidão oculta através do primeiro verso: “A rua em torno era um frenético alarido”. Nenhum termo designa a multidão, todavia é ela que atua como pano de fundo do poema, que trata da atração e, simultaneamente, do choque do eu poético com relação à desconhecida, cujo olhar se cruza com o dele. A fonte de inspiração é uma transeunte que surge justamente do aglomerado de pessoas e, de certo modo, que inquieta, que provoca uma instantânea consciência da própria solidão do eu poético, da fugacidade das coisas, do efêmero e do caos da nova era.

Benjamin esclarece que “o êxtase do cidadão é um amor não tanto à primeira quanto à última vista”,<sup>36</sup> e informa sobre a íntima relação existente entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas. Consoante com o pensador alemão, Charles Baudelaire vê na Modernidade a chance de extrair o eterno do transitório. No ensaio publicado em 1869 – *O pintor da vida moderna* – Baudelaire define a Modernidade afirmando que ela “é o transitório, o efêmero, o contingente, é

---

<sup>35</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *A Modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p.48.

<sup>36</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *A Modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p.49.

a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”.<sup>37</sup> Neste caso, o poeta apresenta-se como um observador, um *flâneur* que vaga pelas ruas, pelas galerias anonimamente, sem rumo certo, ocioso, contudo atento ao espetáculo das massas, atraído pelo fascínio da multidão.

Capaz de perceber a *beleza particular* dos novos tempos, o artista transforma o negativo em algo fascinador. Contrário à arte artificial, Baudelaire defendia que a Modernidade do seu tempo, nutrindo um processo de competição e violência, deveria ser assumida em toda a sua força traumática, devendo a literatura ser fiel à realidade. Com isso, a arte deveria ser *chocante*, no sentido daquilo que impressiona, choca ou ofende, sem dissimular ou suavizar as durezas do cotidiano.

Nesse sentido, o poeta fala da heroicidade da multidão que tem que viver a selvageria do novo tempo: “é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, [...] e lança um olhar demorado e carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras dos grandes parques”.<sup>38</sup>

Mais precisamente, Charles Baudelaire opõe-se à temática oficial das vitórias, do desejo de poder, e defende que a população pobre, o proletariado, os despossuídos, as

---

<sup>37</sup> Baudelaire apud COELHO, Teixeira. *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.174.

<sup>38</sup> Baudelaire apud BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.73.

prostitutas e os perseguidos devem ser objetos da Modernidade. Nas suas palavras:

(...) há temas da vida privada bem mais heróicos. O espetáculo da vida mundana e das milhares de existências desregradas que habitam os subterrâneos de uma grande cidade – dos criminosos e das mulheres manteúdas –, *La Gazette des Tribunaux e le Moniteur* provam que precisamos apenas abrir os olhos para reconhecer nosso heroísmo.<sup>39</sup>

Perscrutando um mistério e uma sedução no grotesco, no mal, no decadente, no soturno, o poeta caracteriza sua lírica pela dissonância, conduzindo a poesia a novos rumos. Unindo a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor do alcatrão, a alegria e a dor, ele reage contra a banalidade poética e, concomitantemente, provoca a estranheza e a surpresa.

Recursos paradoxais são adotados por Baudelaire para tratar da beleza que era, para ele, sempre extravagante, enquanto que o gosto pelo *verdadeiro* era limitado e reprimível. Oposto ao conceito de beleza antiga, ele vê na feiúra a possibilidade de um novo mistério. Indo mais além que antecessores como Diderot e Victor Hugo, o patrono da Modernidade defende a *lei do absurdo* como meio de escapar às opressões do real. Suas imagens são originais, os efeitos

---

<sup>39</sup> Ibid., p.77.

calculados passo a passo, sua linguagem assume um efeito desconcertante onde abundam as alegorias, que estão relacionadas justamente à inquietação da vida metropolitana, à ruína, ao seu lado grotesco.

Sobre a linguagem do poeta francês, Benjamin declara que “*As flores do mal* é o primeiro livro a usar na lírica palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana”.<sup>40</sup> Usa termos como candeeiro, ônibus, lampião, lixeira. O material sonoro da língua também ganha novas dimensões, assumindo um poder sugestivo, sendo Baudelaire o primeiro poeta moderno a sistematizar o poema como relação entre sons, ritmos e imagens.

Retomando Novalis, com Charles Baudelaire o poema é produto de razão e cálculo sem que, com isso, perca-se a noção de originalidade. Mais do que cuidado ou ornamento, o trabalho com a estrutura do texto representa a catarse do sofrimento mediante a sua mutação em linguagem formal elevada. Inimiga da cópia fácil, a lírica baudelairiana aspira à *desrealização do real* que se dá por intermédio do sonho, da fantasia e do labor lingüístico.

Nesses parâmetros, Charles Baudelaire anuncia a lírica da Modernidade cujos principais caracteres são enumerados

---

<sup>40</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.96.

por Hugo Friedrich:<sup>41</sup> concentração e consciência da forma, relação entre lírica e matemática; estética do feio; anormalidade ou *prazer aristocrático de desagradar*; dissonância permitida pelo oxímoro, ou seja, pela aproximação de elementos normalmente incompatíveis; despersonalização da lírica pela eliminação de traços biográficos, pela substituição do eu empírico pela fantasia guiada pelo intelecto. Assim sendo, o sujeito lírico fica condicionado aos elementos estruturais do texto, logo, ao metro, ao ritmo, à melodia e à sua sintaxe.

Charles Baudelaire, nesse aspecto, é tido como o maior de todos os precursores da Modernidade, e sua influência torna-se mais evidente na segunda metade do século XIX, quando a poesia moderna lança suas raízes definitivas, especialmente através de Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, os três grandes poetas desse período.

Em *Fundadores da Modernidade*,<sup>42</sup> Irleamar Chiampi ressalta que, não obstante as diferenças e divergências entre os mentores da estética moderna, pode-se capturar, nos textos dos fundadores – cartas, ensaios, prefácios, comentários – um repertório de temas e tópicos comuns:

- negação da tradição artística e literária com seu ideal de beleza transcendente, universalmente inteligível;

---

<sup>41</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991. p.35-58.

<sup>42</sup> CHIAMPI, Irleamar (coord.). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p.14.

- busca do transitório e imanente, cujos valores são a novidade e a mutabilidade, a inversão e a subversão do sentido;
- negação da Modernidade burguesa, com os seus valores de progresso, evolução e tecnificação da vida;
- busca do tempo original diante da desagregação do tempo presente.

Sucintamente, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé destacam-se, entre outros caracteres, pela relação da poesia com a música e pelo ideal de sugestão que tingem o texto de obscuridade e mistério. Jean-Arthur Rimbaud, por sua vez, intensifica a subjetividade poética na proporção que parte do inconsciente, das zonas desconhecidas e íntimas do ser. Os três poetas franceses, junto de Charles Baudelaire são fundamentos para o espírito decadentista da época, para a escola do Simbolismo e, finalmente, para as vanguardas européias do início do século XX.

Paul Verlaine, como Baudelaire, foi um esteta de salão e, segundo Anna Balakian,<sup>43</sup> foi um poeta prolífico que exerceu grande influência na poesia da Europa ocidental no final do século XIX e no início do XX, sendo que esta influência ainda não cessou em alguns países europeus. Apesar de sua importância, salienta a pesquisadora que o

---

<sup>43</sup> BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.47-60.

legado de Verlaine ainda não foi devidamente reconhecido. Mais do que teórico e precursor, Balakian o considera um legítimo praticante da poesia simbolista, em particular pelo uso da arte da escrita sugestiva e pela defesa da poesia como música: “a música antes de tudo”, escreve Verlaine no poema *Arte poética*.<sup>44</sup> Verlaine também expressou a vibração o efêmero, o odor da deterioração, o gosto pela morte com tal enlevo que ajudou a solidificar a idéia da decadência.

Igualmente seguidor de Baudelaire, Jean-Arthur Rimbaud considerava o mestre *o rei dos poetas, um verdadeiro Deus*,<sup>45</sup> e a seu exemplo acreditava que o poeta deveria ser um profeta e um visionário:

O poeta torna-se visionário por um longo, imenso e ponderado *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura, busca a si mesmo, esgota nele próprio todos os venenos, para guardar-lhes somente as quintessências.<sup>46</sup>

Remontando a Platão, Rimbaud via o poeta como ser inspirado, como um louco, no entanto, com domínio dessa loucura. Para ele o *desregramento de todos os sentidos*, a

---

<sup>44</sup> Este poema e seu respectivo comentário pode ser visto em GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1994. p.63.

<sup>45</sup> Essas citações podem ser conferidas em Carta a Paul Demeny, que Rimbaud escreveu em 1871. In: CHIAMPI, Irlemar. Op.cit., p.124.

<sup>46</sup> Ibid., p.122.

própria atividade poética, era conduzida pela razão. Ademais, a potência ou inspiração que domina o poeta é o inconsciente, as profundezas do ser que promovem a dissonância, uma ruptura no conceito de beleza, intensificando o feio e o grotesco.

Sua obra poética, reunida nos livros *Uma estação no inferno*, de 1873, e *Iluminações*, de 1886, constitui, para Hugo Friedrich,<sup>47</sup> paradigma de uma lírica alógica, desumanizada, entregue à fantasia ditatorial. Executor de uma poesia obscura, ligada ao inconsciente, Rimbaud se afasta da realidade objetiva para se lançar ao desconhecido, para se deter no íntimo do ser, nas zonas do mistério e do brumoso, por meio de uma *linguagem universal*, musical, com seqüências sonoras insólitas. Não por acaso, Rimbaud é considerado pelos surrealistas do século XX um de seus ascendentes.

Somando-se aos avanços de Verlaine e Rimbaud, Stéphane Mallarmé intensifica a idéia do poema obscuro e enigmático, pois crê que o estado de alma revela-se como o mistério que deve permanecer como tal, sob pena de perder o sentido. Em *Poesia e sugestão*, parte de uma enquete de que participou em 1891, o poeta francês critica a objetividade dos parnasianos e propaga sua lei: “nomear um objeto é suprimir

---

<sup>47</sup> FRIEDRICH, Hugo. Op.cit., p.59-94.

três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho”.<sup>48</sup>

Para Mallarmé, a sugestão é o oposto da designação, sendo o designado tido como algo finito, ao passo que o sugerido é órfico no sentido de poder conter múltiplos significados. “Deve sempre haver enigma na poesia”,<sup>49</sup> registrava o poeta à medida que aspirava à poesia órfica, isto é, à poesia cuja forma e conteúdo envolvem múltiplos fatores que resultam na obscuridade, no significado velado do texto poético. Ao reivindicar a questão órfica, Mallarmé está ratificando o relacionamento original da poesia com a música. Tal qual o mito de Orfeu,<sup>50</sup> complexo e controvertido, *obsuro* por natureza, a poesia deveria ser aquela que alcança o caráter musical, aguça a imaginação, em direção ao obscuro e ao universal. A partir da conferência de Mallarmé, de 1891, *A música e as letras*, compreende-se que:

---

<sup>48</sup> GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1994. p.102.

<sup>49</sup> Ibid., p.102.

<sup>50</sup> BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p.765-771.

De acordo com os registros de Pierre Brunel, a imagem convencional de Orfeu é sobre um rochedo, de perfil, segurando uma lira, sendo ele tanto um poeta quanto um músico. Seu próprio nome é misterioso, Salomon Reinach, no início do século XX, associou-o a *orphnos*, adjetivo grego que significa obscuro. Igualmente, o mito é obscuro e contraditório. O primeiro texto conhecido, a *Quarta Pítica* de Píndaro, uma ode excepcional pela construção e tamanho, do século VI a.C., apresenta-o como filho de Apolo, aparecendo ele entre os Argonautas. Neste caso, é destacado o poder de seu canto, poder mágico de atração. Orfeu é tido como aquele que representa a perfeição da música em geral ou da música pura. Na mitologia o canto de Orfeu sobrevive à sua morte, constituindo a sua mais importante vitória. Assim, a morte de Orfeu não enfraquece o poder da música que, ao contrário, torna-se ainda mais contundente, afinal, nos *Sonetos a Orfeu*, Rainer Maria Rilke, poeta simbolista alemão, exulta: “Somente aquele que já ergueu a lira / até mesmo em meio às sombras / pode pressentir e proclamar / o louvor infinito”.

a unidade entre a música e as letras é atingida quando o autor consegue superar o analitismo da linguagem, através, exatamente, de impulso da musicalidade, que atenua os nexos sistemáticos entre as palavras. [...] a linguagem acaba, como a música, por nada dizer, o que faz o poeta reivindicar *ao silêncio imparcial*.<sup>51</sup>

No pensamento de Mallarmé, o poema deveria emanar de um referente, e suas palavras, harmonizadas matematicamente como as notas numa composição musical, deveriam ser transmitidas de maneira multissignificativa. Portanto, a linguagem é governada pelo uso subjetivo, enquanto que a música é notação matemática, fruto de cálculo, da geometria e do trabalho do engenheiro. Em contraste com os conteúdos oscilatórios, a lírica mallarmeana observa as convenções das leis métricas, da técnica da rima e da estrofe.

Valendo-se da fantasia guiada pelo intelecto, de um jogo cuidadoso com tensões abstratas alheias ao sentimento e à experiência, Mallarmé afirma a supremacia de um princípio estrutural de organização do poema que põe em relevo o jogo de associação de idéias.

A Modernidade de sua poética é extrema. Contrário à decifração científica do mistério do universo, Mallarmé prega o espírito alheio à natureza e busca a palavra que, despojada

---

<sup>51</sup> Essa conclusão parte dos estudos e análise realizados por Álvaro Cardoso Gomes em torno do texto de Mallarmé. In: GOMES, Álvaro Cardoso. Op.cit., p.107.

de todo o real, torne presente o absoluto, ou a essência do ser, mesmo que essa se revele, afinal, como o nada. Junto disso, entre seus recursos estilísticos, é relevante notar a valorização do aspecto tipográfico, inclusive dos espaços em branco, os vazios da página. A esse respeito, Gilberto Mendonça Teles, em *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*,<sup>52</sup> diz que o poema de Mallarmé *Un coup de dés*, justamente devido ao seu estilo experimentalista e ao aproveitamento dos espaços da página em branco, é considerado um dos precursores da poesia concreta difundida no Brasil, oficialmente, a partir de 1956.

Estabelecidos os principais marcos da poesia do século XIX, especialmente o estilo lírico que nasceu na França na segunda metade do século XIX a partir de Baudelaire, verifica-se que esses caracteres se mantêm durante boa parte do século XX. No entender de Hugo Friedrich, essa permanência facilita o reconhecimento da unidade estilística entre os modernistas e os seus predecessores, ou, em outros termos, facilita a cognição da unidade de estilo da lírica moderna.

Entre outros aspectos, o traço primordial que se propagou da lírica novecentista à do século XX foi o da desromantização, entendida como a prevalência da lucidez

---

<sup>52</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. p.69.

sobre o sentimento. Daí a desumanização, a despersonalização do sujeito poético, do mesmo modo que houve a valorização do intelecto, do trabalho técnico-formal sobre a inspiração ou a supervalorização da forma em detrimento do conteúdo.

Do amalgamento de caracteres comuns que a moderna lírica européia mantém, confirma-se o seu negativismo à herança literária, à realidade e à normalidade. Através da *magia da linguagem*, exemplar no aspecto da dissonância e obscuridade, o poeta vê a salvação diante do mal-estar gerado pela Modernidade.

### **1.3 Paradigma teórico da lírica moderna: a tradição da negatividade**

O formalismo russo,<sup>53</sup> que tem como um de seus integrantes Roman Jakobson, orientou a investigação literária para as características internas da obra. Entretanto, Jan Mukarovski do Círculo Lingüístico de Praga repensou a questão, defendendo o entendimento e o valor da obra de arte através da interação entre seus elementos internos e sociais. Ele defende que a autonomia da obra e o domínio da função e do valor estético no seu interior “não aparecem como atenuantes do contato entre a obra de arte e a realidade

---

<sup>53</sup> EIKHENBAUM, et al. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

natural e social, mas pelo contrário, como seus animadores permanentes”.<sup>54</sup>

Nessa perspectiva, pode-se observar duas tradições: a de orientação sobretudo imanentista, e a da relação da literatura com o plano histórico-social, que têm determinado as pesquisas literárias por diferentes caminhos, inclusive no que diz respeito à tradição da negatividade, caráter essencial da lírica moderna.

Em se tratando da noção de tradição é relevante o estudo de Hans-Georg Gadamer. O filósofo alemão, na construção da filosofia hermenêutica,<sup>55</sup> parte da relação da arte e da história, observando que ambas estão diretamente relacionadas à noção humana da existência. A ele não importa a absolutização da história, do autor, do leitor ou da obra, antes ele aspira a um fio condutor que estabeleça um elo entre todos esses elementos. Para isso, o filósofo alemão prega a historicidade do diálogo com a tradição, a “consciência da história dos efeitos” que parte do pressuposto de que a compreensão, “forma de efeito”, abarca a interpretação e a aplicação, que é o entendimento de generalidade que cada texto vem a ser para o receptor.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> MUKAROVSKI, Jan. Função, norma e valor estético como factos sociais. In: ——. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988. p.84-85.

<sup>55</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1996.

<sup>56</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Op.cit.*, p.414.

À “consciência da história dos efeitos” está relacionada outra noção, a da “lógica da pergunta e da resposta”, em que o receptor realiza perguntas com intuito de compreender a obra, e esta, por seu turno, traz a resposta latente: “A latência de uma resposta implica por sua vez que o que pergunta é alcançado pela mesma tradição. Esta é a verdade da história dos efeitos.”<sup>57</sup> Gadamer indica que, dessa forma, a consciência como experiência histórica realiza-se como “fusão de horizontes do compreender, que media entre o texto e seu intérprete”.<sup>58</sup>

O problema hermenêutico, segundo Gadamer,<sup>59</sup> não advém da imitação de uma tradição do passado, mas da tradição como estranheza. Revendo seu pensamento expresso em *Verdade e método I*, no volume II de sua obra reconhece que a distância no tempo que permite a expressão completa do verdadeiro sentido que há nas coisas, simultaneamente, obscurece a “relevância fundamental da alteridade do outro e o papel fundamental que compete à linguagem como conversação”.<sup>60</sup>

Nesse sentido se desenvolve a historicidade do diálogo com a tradição e é sob esse mesmo ponto de vista que se pode entender a concepção de Jean-François Lyotard acerca da Pós-Modernidade como continuidade do Modernismo, “forma

---

<sup>57</sup> Ibid., p.456.

<sup>58</sup> Ibid., p.456.

<sup>59</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, 1994.

<sup>60</sup> Id. Ibid., p.16.

parte do moderno”,<sup>61</sup> ou seja, o pós-moderno como um estado recorrente no interior do Modernismo. Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição, e esse paradoxo é marca da Modernidade estética. Convertida em hábito, a ruptura estabelece uma tradição da negação.

Gadamer, ao perceber que a tradição não podia mais se apoiar filosoficamente nas interpretações metafísicas da razão, defende a perspectiva de os próprios participantes se empenharem na apropriação, nesse caso hermenêutica, viva das tradições que os determinam. Contra a teoria estética que se deixa limitar pelo conceito da verdade da ciência, o filósofo alemão diz que a experiência da tradição histórica não é apenas verdadeira e não-verdadeira, ela ultrapassa aquilo que nela é pesquisável. Assim, Gadamer aborda um acontecer de verdade o qual está sempre mediado pela tradição, não podendo jamais o que é ser compreendido em sua totalidade, pois “em tudo o que uma linguagem desencadeia consigo mesma, ela remete sempre para além do enunciado como tal”.<sup>62</sup>

A noção de tradição pressupõe movimento, transmissão contínua, havendo diante disso duas posturas extremas: a primeira seria a submissão ingênua, a aprovação da

---

<sup>61</sup> LYOTARD, Jean-François. Que era la posmodernidad. In: CASULLO, Nicolás. *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur, 1989. p.164.

<sup>62</sup> GADAMER, Hans-Georg. In: *Mais*, Caderno Especial de Domingo da folha de São Paulo, 24/03/2002.

autoridade, ignorando-se a si mesmo; e a segunda seria a da crítica radical que exalta o ceticismo, descurando o contexto. No entanto, nem a tradição é critério de verdade, nem a dúvida se exerce no vazio, na exclusão. Daí a necessidade de equilíbrio, do pressuposto reconhecimento da abertura.

É mediante a tradição, portanto, que o indivíduo pode eleger trajetos percorridos ou apontar o que deve percorrer, estabelecendo sua própria hierarquia de valores. Hans-Georg Gadamer defende essa participação: esse “horizonte”. A razão não se choca com a tradição, ela desenvolve-se no seu interior. A tradição permite o diálogo e a liberdade de ação e de intenção de recusar, aderir ou apenas perceber, trata-se, pois, de um processo inerente à linguagem.

A linguagem, na visão de Michael Hamburger, “não pode fazer justiça a toda verdade humana, assim como a lei não pode satisfazer todos os desejos humanos”,<sup>63</sup> ela é em si insuficiente ante a verdade. No seu entender, “a verdade da poesia, e da poesia moderna em especial, há de encontrar-se não só em suas afirmações diretas, mas em suas peculiares diferenças, atalhos, silêncios, hiatos e fusões”,<sup>64</sup> ou seja, em suas tensões, em suas próprias contradições.

---

<sup>63</sup> HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. Tradução de Miguel Ángel Flores e Mercedes Córdoba Magro. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p.42.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.48.

Sempre que se fala em tradição e ruptura, como diz Ivan Junqueira,<sup>65</sup> é comum ocorrer o radicalismo entre aquilo que pertence ao passado, à tradição e o que alimenta o novo, a Modernidade em nome da qual se opera tal ruptura. Para Junqueira, a noção, além de falsa, só pode ser aplicada àquela ruptura que se pratica em nome do nada. Ruptura não é simples demolição, e sim ponte entre o antigo e o novo, reavaliação dos caracteres gastos ou já mortos da tradição. A par dessa tradição plural e contraditória da ruptura, vislumbra-se com especificidade a concepção da negatividade na arte moderna.

Na filosofia em geral, o conceito de negatividade (do latim *Negativitat*) tem numerosos usos. Aplica-se primordialmente ao juízo ou proposição negativa no sentido de ser contrária ao corrente. Implica, em outros termos, recusa, contestação de algo existente. Na tradição Leibniz-Wolff,<sup>66</sup> qualquer entidade finita envolve negação, isto é, nenhuma de suas qualidades é real ao ponto de não suscitar negação de espécie nenhuma. Endossando a questão, para Georg W. Friedrich Hegel<sup>67</sup> toda a determinação é negação,

---

<sup>65</sup> JUNQUEIRA, Ivan. Modernismo: tradição e ruptura. In: *Poesia sempre*. Rio de Janeiro, v.1, n.1, 1993, p.153.

<sup>66</sup> Pensadores alemães do século XVII, Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) destacou-se pela defesa das virtudes e do desenvolvimento da língua alemã, enquanto que Christian Wolff (1679-1754), tido como o principal filósofo do Iluminismo alemão, defendeu a apresentação da filosofia com clareza e rigor matemáticos. In: INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p.20-22.

<sup>67</sup> Hegel apud INWOOD, Michael. Op.cit., p.237.

por mais completa e irrestrita que uma coisa seja, ela ainda envolve negação.

Paradigma da Modernidade, o pensamento negativo deve integrar a essência criadora do homem, conforme defende Theodor Wiesengrund-Adorno, expoente da Escola de Frankfurt. Vinculado aos ideais de esquerda alemã, ao marxismo e à ciência social anticapitalista, o pensador frankfurtiano, durante os rigores do nazismo, do estalinismo e da guerra fria, desenvolveu em paralelo à crítica social a crítica da cultura. Averso ao sistema de massificação e de irracionalidade da era industrial, Theodor Adorno destaca-se no plano da estética, da crítica e da teoria de arte. Através de seus postulados, a arte, reflexo natural da sociedade e da cultura, focaliza com nitidez a crise da civilização moderna.<sup>68</sup>

A obra artística, por seguir sua própria lei, negando o caráter mercantil da sociedade, é associada a uma autonomia relativa. Diferentemente da relação de consumo imediato dos demais produtos da indústria cultural, a relação estabelecida com a arte requer níveis de apropriação de sua lógica interna, da lei formal que a produziu. Nesse aspecto, “a falta de finalidade da grande obra de arte moderna vive no anonimato

---

<sup>68</sup> Theodor Adorno analisa a arte moderna a partir da perspectiva da crise da civilização intensificada com a disputa entre as grandes potências mundiais na I e II Guerra Mundial. Nesse contexto, o estudioso visa restituir à arte não apenas um espaço no mundo atual, mas também seu direito de existência. Suas preocupações se originam na possibilidade da obra de arte perder sua autonomia diante da sujeição ao circuito das mercadorias e, inclusive, diante do perigo de vir a exercer o papel de porta-voz da ideologia dominante. In: ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.16.

do mercado”,<sup>69</sup> e é isso que, segundo Adorno, resgata a condição de ambigüidade da arte entre mercado e autonomia. Privilégio de poucos, a ascensão das massas a uma cultura dita mais elevada no sentido de emancipação é inviabilizada pela indústria cultural<sup>70</sup> sem, entretanto, jamais inibir a verdade histórico-social que na obra de arte está mediada. Espécie de ultrapassagem da imposição histórica, ainda que essa engendre sua forma interna, a arte, por não ser a realidade mesma, exercita a liberdade.

Nesse contexto, a Modernidade artística é caracterizada pela negação: a arte é delimitada pela ação contrária ao processo de desumanização em vigor durante o imperialismo da razão tecnológica. Para Adorno,<sup>71</sup> o estilo da arte autêntica é de ruptura com a falsa harmonia, com a unidade de forma e conteúdo e de indivíduo e sociedade, pois a obra deve ser coerente com as contradições do mundo real. Inverso à homogeneidade suspeita e à tirania do idêntico, o filósofo alemão prega que o pensamento negativo abomina o mesmo, em favor da discrepância e do fragmento rebelde. A negatividade é dirigida para a novidade, animada pela diferença. A ruptura, assim, é identificada como uma

---

<sup>69</sup> HORKHEIMER, Marx e ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p.147.

<sup>70</sup> A divisão entre alta cultura e a cultura popular (sendo esta incentivada ao consumo pela liquidação ou barateamento das obras não introduz as massas nas áreas de que são excluídas, ao contrário, serve para a decadência da cultura) é no entender de Andreas Huyssen uma grande marca da Modernidade e tem em Adorno seu teórico por excelência. In: HUYSSSEN, Andréas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

estratégia de subversão estática, como reflexo do repúdio da ordem aparente. A arte adorniana, em contraposição à estética radiosa e otimista, é “encarnação do desespero, da revolta e da dilaceração”.<sup>72</sup>

O aspecto negativo da arte moderna fundamenta a sua autenticidade, sendo que a obra exprime exatamente aquilo que a realidade empírica rejeita: o recalcado. Adorno considera nesse caso o “choque” como uma saída para a explicação do novo, para a ruptura com a tradição. A estética da negatividade, dessa forma, justifica o espírito prospectivo da vanguarda.

Paradoxal por natureza em sua teorização artística, Adorno reconhece que:

A imaginação do artista não é nenhuma *creatio ex nihilo*; apenas diletantes e sutis imaginam-na assim. Ao oporem-se à empiria, as obras de arte estão a obedecer às forças dessa empiria, que ao mesmo tempo renegam o espiritual da obra, deixam-no ao dispor de si mesmo.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Essa afirmativa é de José Guilherme Merquior. In: MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p.53-56.

<sup>72</sup> MERQUIOR, José Guilherme. Op.cit., p.56.

<sup>73</sup> ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p.66.

Não há categoria formal da poesia, nem conteúdo objetivo, por mais irreconhecivelmente transformado ou obscuro, que não proceda da realidade empírica a que se furta. Para o próprio pensador alemão, mesmo a abstração vanguardista é reflexo sobre a abstração da lei, que impera na sociedade.

Refletindo sobre a crítica cultural, Adorno ratifica essa relação dizendo que o espírito o qual, no delírio de seu caráter absoluto, afasta-se por inteiro do mero existente o determina em sua negatividade: “mesmo que apenas um mínimo de espírito permaneça ligado à reprodução da vida, ele também há de ficar comprometido com ela”.<sup>74</sup>

Fato social por excelência, tudo na arte denuncia a sociedade na qual se insere, sendo crítica pela própria natureza, pela sua simples existência. Embora o momento histórico seja parte constituinte do trabalho artístico, esse deve ser visto como um agente de transformação social, e não como uma espécie de mero refletor da desordem e do caos. Na ótica de Theodor Adorno,<sup>75</sup> o que é social na arte não é sua tomada de posição manifesta; paradoxalmente, é sua ausência de função. Opondo-se de maneira imanente à realidade, a obra exprime negativamente um estado outro daquele que é, dizendo o que esse deveria ser em uma sociedade ideal.

---

<sup>74</sup> ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998. p.16.

<sup>75</sup> A observação é desenvolvida por Marc Jimenez. In: JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. p.137.

Ocorre, então, a defesa de que a sociedade emerge com mais intensidade no texto à medida em que menos representada nele estiver. Não há necessidade de explicar, coerente com o pensador, o que já está contido nas obras. Em sua conferência sobre *lírca e sociedade*, Adorno defende que “um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais”,<sup>76</sup> pelo contrário, estas só adquirem valor artístico quando relacionadas ao universal. Nesse caso, o universal vive da individuação lírica, pois o mergulho no individuado eleva o poema porque põe em cena algo ainda não desfigurado ou corrompido. A universalidade lírica, portanto, é essencialmente social, sendo que só compreende a mensagem da obra quem percebe em “sua solidão a voz da humanidade”.<sup>77</sup>

Para o pensador, as obras de arte têm sua grandeza em deixar emergir aquilo que a ideologia<sup>78</sup> esconde, o que implica o protesto contra a sociedade e contra a classificação do mundo. Livre da prática dominante, o poema enuncia o sonho de um mundo melhor. Assim, há uma ligação estreita entre a lírica e a noção de ruptura: o eu-lírico é um eu que se exprime de modo avesso à objetividade e ao coletivo. Em outros termos, a própria humanização, a subjetividade, o que sugere

---

<sup>76</sup> ADORNO, Theodor W. *Lírca e sociedade*. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.193-208.

<sup>77</sup> ADORNO, Theodor W. *Lírca e sociedade*. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.194.

<sup>78</sup> Conforme Adorno, “ideologia é inverdade, consciência falsa, mentira”. *Ibid.*, p.194.

no texto ausência de ruptura, atesta o contrário, a dor com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a ela.

Caracterizando o não-social justamente como o aspecto social da obra, Theodor Adorno vê grandeza no poema que trata do seu desassossego e não daquilo que o desencadeia. O texto deve tematizar o mínimo possível a relação entre eu e sociedade, a objetividade, ou, como diz o autor: “tudo o que vem de fora silencia no eco da alma”.<sup>79</sup> Ao invés de deduzir a lírica da sociedade, há a primazia do espontâneo e da linguagem. Essa é o meio através do qual a subjetividade torna-se objetividade. Tida como algo duplo, pelas suas configurações a linguagem se molda internamente às emoções subjetivas e, por outro lado, restabelece a referência irrenunciável ao universal e à sociedade.

A relevância da obra lírica encontra-se na submersão do sujeito na linguagem que, em última instância, revela-se não só como voz do eu mas como mediadora entre a lírica e a sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso mesmo a poesia se mostra mais profundamente social no momento em que não aborda a sociedade ou quando não cede ao processo de coisificação. Apesar disso, é válida a ressalva de que o conceito da lírica não se restringe à expressão da subjetividade, à qual a linguagem empresta objetividade. A subjetividade lírica deve sua existência ao captar o universal no mergulho do ser, do indivíduo.

---

<sup>79</sup> Ibid., p.196-197.

Instala-se, dessa forma, com Adorno, o paradoxo básico da lírica: “ser subjetividade objetivada”.<sup>80</sup> A constituição do poema por leis internas próprias é vista como hermetismo e como protesto contra a mecanização do mundo. O pensador oscila entre a incorporação poemática da negatividade social e a proposta do sonho de algo diverso do existente.

O aspecto negativo da arte moderna relaciona-se com a noção de um possível realizável. Nega-se o presente social. Apesar de sua descrença no homem, de sua visão satânica do mundo, Theodor Adorno concorda que a insistência no negativo existente é, de certo modo, uma tentativa de superação do caos.

Segundo Flávio René Kothe,<sup>81</sup> por trás da descrença haja talvez uma crença demasiado intensa no homem. Entretanto, a mera insistência verbal não basta para superar a realidade, o que ameaçaria as palavras do filósofo frankfurtiano de se tornarem vazias.

Nessa direção, Adorno postula que a expressão da dor, da catástrofe, da infelicidade, representa a não-resignação mais pura. Em seu ensaio *Dialética negativa*,<sup>82</sup> tem-se que o

---

<sup>80</sup> A conclusão é de Flávio René Kothe. In: KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno*. São Paulo: Ática, 1978. p.166.

<sup>81</sup> KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno*. São Paulo: Ática, 1978. p.185.

<sup>82</sup> Este ensaio publicado em 1966 por Theodor Adorno é comentado por Flávio René Kothe. *Op.cit.*, p.202.

próprio pensar já é por natureza uma resistência ao imposto. Ademais, na concepção do estudioso alemão, o antilírico, a negatividade da produção artística é justamente o que a torna moderna.

Refletindo sobre o mesmo tema, poesia e sociedade de consumo, Alfredo Bosi<sup>83</sup> denuncia que, às custas do “progresso e do desenvolvimento”, os tempos tornaram-se egoístas, e furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear e compreender a natureza e os homens, em favor dos interesses do sistema e da produtividade. No contexto, a poesia parece condenada à marginalização e fadada a revelar apenas “aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular ou vender”.<sup>84</sup> Sem integrar-se nos discursos correntes da sociedade, a poesia, então, oferece resistência, entre outros caminhos, através do símbolo fechado (hermetismo), da palavra-esgar, do brado ou sussurro, da autodesarticulação e do silêncio. Essas são algumas das formas pelas quais o poético consegue existir no meio hostil do processo capitalista. O canto deve ser “um grito de alarme”, ou como os expressionistas alemães proclamavam, o “urro primitivo”.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: ———. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983. p.139-192.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>85</sup> Expressões citadas por Alfredo Bosi. *Op.cit.*, p.143.

Diante da ideologia vigente, a poesia se apresenta como uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes, seja direcionando-se para a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica e da natureza), seja para a melodia dos afetos (lirismo de confissão, da infância), ou ainda para o social, especificamente, para a crítica da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, da utopia). Inversa à falsa ordem, a poesia moderna, crítica ou utópica, vai abrindo caminho e tomando seu espaço pela recusa, pela oposição.

Dos caminhos de resistência mais trilhados, há o da poesia-metalingüística, destacado por Alfredo Bosi não como o domínio ostensivo de um código, de uma norma, mas o contrário: o momento vivo da consciência que alerta contra a frase feita ou o trocadilho compulsivo. Aqui, a consciência e a lucidez agem em combate à ideologia que se chama “gosto”, travam uma luta contra o hábito mecanizador de pensar e dizer, dando à palavra maior liberdade. Trata-se da defesa da invenção e da recusa do estabelecido.

Outro caminho que conduz a fontes não contaminadas pela ordem em vigor do sistema é o da memória, do sonho e dos labirintos do inconsciente. Trilhas redescobertas pelos simbolistas, dadaístas, expressionistas e surrealistas, que por intermédio da percepção surpreendem liames e novas analogias que formam o cerne dos seus procedimentos simbólicos. Em resposta ao presente caótico, a poesia

desenvolve a linguagem da infância recalçada, a metáfora do desejo, o texto do inconsciente, a grafia do sonho, ou seja, o universo mágico que a Modernidade renega. Fazendo do imaginário uma saída possível para o desencanto com o mundo, a poesia mítica e do sonho resiste à dor das contradições da realidade. Reinventar imagens da unidade perdida, habitar um tempo sem rupturas nem contrastes, anterior ao domínio da máquina, é o modo de resistir à práxis reacionária.

A sátira e a paródia, por sua vez, são modos de resistir dos que preferem à defesa o ataque. A primeira recusa o presente tenso e volta-se para o futuro aberto, feito de imagem e desejo. A sátira move, pois, no terreno da negatividade: contraria os costumes, a linguagem e o pensamento corrente. A segunda, a paródia, espécie de “traição consciente”,<sup>86</sup> desenvolve a mimese farsesca, a mistura de linguagens e o gosto pelo pastiche, sendo o seu caráter negativo advindo da oposição à ideologia da tradição cultural. Tanto a paródia como a sátira comungam do espírito do contraste e da consciência da falsa ordem presente. A negação é, nesse sentido, uma forma de resistência que, por sua vez, corre do passado para o presente instável e se abre para o futuro. O trabalho poético revela-se como uma suspensão aparente da práxis, afinal, sob as espécies da figura e do som, a poesia projeta na consciência do leitor o desejo de uma outra existência, de negação àquela que impera.

Com relação à teoria da poesia como entidade marcada pelo signo da negação, Julia Kristeva em seu ensaio *poesia e negatividade*<sup>87</sup> destaca que a linguagem poética nega a corrente. De natureza ambivalente, a linguagem poética remete simultaneamente a referentes precisos e não-existentes, a exemplo do uso de qualitativos animados para objetos inanimados. Com efeito, a afirmação da existência de uma não-existência, do possível com o impossível, do real e do fictício, é justamente o que caracteriza a linguagem poética. Não se considera o significado poético como simplesmente afirmativo, pois esta afirmação sobrevém ao mesmo tempo que uma negação da lógica do discurso nos prescreve.

Logo, a negatividade do significado poético distingue-se da negação enquanto operação interna ao julgamento, a que seria uma negação da negação possível na lógica do juízo. Ao efetuar-se a leitura do poema, tem-se consciência de que ocorre a enunciação de um “não-ser” que todavia é tomado como “ser”. Conforme Kristeva, as infinitas possibilidades da linguagem poética só se deixam ler com relação à normalidade estabelecida pela lógica do discurso (falso-

---

<sup>86</sup> A expressão é empregada por Alfredo Bosi. Op.cit., p.169.

<sup>87</sup> KRISTEVA, Julia. Poesia e negatividade. In: ———. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.165-196.

verdadeiro), o que resulta na categorização da poesia como discurso-desvio, como anomalia.<sup>88</sup>

O espaço “outro” que a linguagem poética descortina através da lógica do discurso e que um racionalismo é incapaz de conceber, espaço significativo denominado por Kristeva como paragramático, é revelado, consoante com a autora, pela prática textual de nosso século, pela poesia moderna. O espaço paragramático, espaço da poesia avessa à vertente do sujeito falante, ou o próprio estatuto particular da negação na linguagem poética, equivale, desse modo, ao ponto nevrálgico da Modernidade.

A lírica moderna, conforme se constata, é em sua essência crítica, uma poesia de negação seja à sociedade capitalista, seja ao discurso corrente. Na verdade, há unanimidade a este respeito da Modernidade relacionar-se à crítica, à negatividade, sendo que a poesia é a negação de si mesma à medida que nega não só a sociedade, mas também nega a linguagem e seus significados. Ao negar-se, a poesia por fim acaba consolidando a sua Modernidade.

O gosto pelo sacrilégio e pela blasfêmia, a atração diante do estranho e do grotesco, é uma das correntes mais poderosas e persistentes da literatura moderna. Esta tem sido e é uma paixão revolucionária na tentativa de aniquilar o

---

<sup>88</sup> Ibid., p.173.

tempo da história, da história das desigualdades a fim de instalar outro tempo: “o tempo sem datas”.<sup>89</sup> Outra marca da nova poesia é a da ambigüidade: afinidade e ruptura, gosto e negação da religião. Cada poeta, diz Octávio Paz,<sup>90</sup> inventa a sua própria mitologia e religião, especialmente após a idéia da morte de Deus – tema em sua essência romântico. Nesse caso, a falta de religião ou consciência de que a religião está vazia gera a ironia, que revela dualidade daquilo que parecia uno, e gera também a angústia, que nos mostra a existência vã, a vida que é morte, o universo como caos porque não tem criador. Desde os românticos, o tema da orfandade universal, tal como o encarna a figura de Cristo, resulta no sentimento de abandono em um mundo hostil. Diante da angústia e da ironia do tempo futuro, a poesia acaba por afirmar o tempo sem datas da sensibilidade e da imaginação.

Apesar de toda a diversidade de sistemas poéticos, existe uma crença comum do Romantismo ao Surrealismo, verdadeira religião da poesia moderna – a analogia.<sup>91</sup> Anterior ao cristianismo, a crença na correspondência entre todos os seres e os mundos é o ponto de união das diferentes poesias. Ela em si, a poesia, é exemplo de analogia, pois as rimas, metáforas e metonímias são operações do pensamento analógico. A analogia no texto poético só é rompida através

---

<sup>89</sup> Esse pensamento bem como a expressão destacada é de Octávio Paz. In: PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.67.

<sup>90</sup> Ibid., p.68.

<sup>91</sup> A afirmativa é de Octávio Paz. Op.cit., p.79.

da ironia ou pela consciência da história, que é a consciência da morte. Em outras palavras, enquanto que há uma dissonância no poema chamada ironia, há a mortalidade na vida. A poesia moderna é a consciência dessa dissonância dentro da analogia.

No âmbito da dissonância analógica, da negatividade, da oposição ao contexto social e ao discurso vigente, pode-se situar ainda a questão do mal como outro índice da Modernidade lírica. Se no mundo há maldade, se na vida há dor, há procedência na representação do mal pelo mal. Este, na visão de Artur Schopenhauer,<sup>92</sup> está diretamente relacionado ao mundo como vontade, à eterna insatisfação do homem que desencadeia todo o sofrimento.

O filósofo prega que a vida é má porque a dor é a sua realidade e estímulo básico, ao passo que o prazer é mera cessação da dor. O mal vincula-se à natureza onde *há o império da luta e da competição*, sendo a espécie humana a mais maléfica por subjugar todas as outras e ainda considerar a natureza uma organização para o seu próprio uso.

O mal na acepção filosófica trata da experiência limite do homem, a qual reflete a noção da humanidade ou de razão, isto é, trata da análise do irracional e desumano na história,

---

<sup>92</sup> A observação é desenvolvida por Will Durant. In: DURANT, Will. *A filosofia de Schopenhauer*. Rio de Janeiro: Tecnoprint., [s.d.] p.59-73.

as formas de transgressão da criatura.<sup>93</sup> Engendrado pela ação individual ou coletiva do ser, o mal é uma espécie de perversão que toca nos princípios da razão humana, bem como nos domínios obscuros da subjetividade do eu.

Paul Ricoeur<sup>94</sup> reitera que o mal é um problema a ser abordado nos planos da ação e também do pensamento e do sentimento. Sinônimo de violência, do que não deve ser no plano da ação, o mal diz respeito a uma problemática da liberdade. Sem definir a sua origem, Ricoeur o compreende como uma falha, uma ruptura que acontece perante a liberdade do ser. Nesse sentido, o filósofo dá à questão uma dimensão moral. Objeto de repreensão e condenação, o mal moral interfere no sofrimento, puro contrário do prazer, isto é, agente inibidor de nossa integridade física, psíquica e espiritual, que desencadeia por si o lamento. Em síntese, o erro faz “o homem culpado, o sofrimento o faz vítima: o que reclama a lamentação”.<sup>95</sup>

O pensamento filosófico exclui o fantasma do mal substancial, no entanto, promove a emergência de uma nova idéia de nada. Dotadas de livre arbítrio, as criaturas podem “declinar-se”, afastando-se do criador, de Deus. Sob este ponto de vista, todo mal é punição da história, não existindo,

---

<sup>93</sup> Acepção coerente com os estudos de Denis L. Rosenfield. In: ROSENFELD, Denis L. *Do mal: para introduzir em filosofia o conceito de mal*. Porto Alegre: L&PM, 1988. p.126.

<sup>94</sup> RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Campinas: Papirus, 1988. p.47.

por conseguinte, alma injustamente precipitada na infelicidade. De qualquer forma, Ricoeur não apresenta solução eficaz para o sofrimento injusto, para a noção da compensação do mal pelo bem: doenças e epidemias, catástrofes naturais, envelhecimento e morte, resultam na aporia do mal.

Diante da impotência do homem face à dor, particularmente a injusta, possibilita-se o estágio do questionamento da teodicéia – justiça divina.<sup>96</sup> O mal como fruto apenas da liberdade da criatura ou a bondade de Deus e concomitantemente a própria existência do mal resultam em uma contradição. A dúvida sobre as concepções de Deus como onipotente e absolutamente bom é pertinente e, com isso, vislumbra-se a concepção satânica da vida. Sob o signo do mal, encontra-se conseqüentemente essa vertente da lírica moderna que expressa a revolta, o mal-estar diante da vida. Conforme Georges Bataille, Charles Baudelaire inaugura, nesse sentido, uma “poesia maldita”,<sup>97</sup> a qual se afasta das exigências feitas a ela do exterior, das exigências da vontade, para responder a uma única exigência íntima, que a liga ao que fascina, oposto à vontade.

Fonte de atração e prazer, com o mal pactuaram vários poetas, entre os quais, Emily Brontë, Baudelaire, Jules

---

<sup>95</sup> RICOEUR, Paul. *O mal. um desafio à filosofia e a teologia*. Campinas: Papirus, 1988. p.24.

<sup>96</sup> Ibid., p.35.

<sup>97</sup> BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989. p.53.

Michelet, William Blake, Sade, Marcel Proust, Franz Kafka, Jean Genet.<sup>98</sup> A estética do mal assume papel relevante na Modernidade, “valor soberano” no dizer de Bataille,<sup>99</sup> fazendo com que o grotesco, o feio, o horroroso, os cadáveres, os vermes, a podridão e tudo o que é nefasto adquira encanto especial, um tipo de beleza moderna ou mesmo mórbida.

Há ainda outros poetas que também podem ser considerados “dignos estetas do mal”, como Lautréamont, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Edgar Allan Poe, havendo destaque para Baudelaire e para o brasileiro Augusto dos Anjos cuja obra é caracterizada por “uma reiterada tentativa de explicação do mal”.<sup>100</sup> Ao abordarem o mal, pode-se inferir que esses poetas rebelam-se contra o sistema que os oprime e os renega, fadando-os ao infortúnio e à angústia. A lírica do mal converte-se em certos casos na expressão do desejo de mudança, paradoxalmente para o bem, para um mundo melhor. Dessa maneira, a questão da negatividade e a do mal, de naturezas contestatórias, delineiam a nova poesia. Impondo resistência ao sistema que vigora, a lírica nega num só tempo

---

<sup>98</sup> A enumeração dos poetas que desenvolveram a estética do mal é dada por Georges Bataille. Op.cit., p.56.

<sup>99</sup> Ibid., p.10.

<sup>100</sup> GAI, Eunice T. Piazza. Poesia e Modernidade: a opção pelo mal. In: *Letras*. Universidade Federal de Santa Maria, Curso de Letras, Santa Maria: UFSM/CAL, v.1, n.1, p.30, 1991. (Semestral).

a linguagem corrente e a realidade social, voltando-se para o indivíduo, para a própria linguagem poética, num mergulho na subjetividade. O vínculo com o maléfico, com o feio, com a negação, anunciam, assim, a Modernidade poética.

## 2 A CONCEPÇÃO DA NEGATIVIDADE NA MODERNA LÍRICA BRASILEIRA

Genericamente, costuma-se relacionar a Modernidade da literatura brasileira com a estética do modernismo, instaurada no país a partir de 1922, com a famosa Semana de Arte Moderna realizada no teatro municipal de São Paulo, desprezando-se com isso algumas contribuições valiosas que a antecedem e que preparam o caminho para a sua eclosão. Na tentativa de abarcar a ebulição e a inquietação artística dos dois decênios inaugurais do século XX, encontram-se designativos como período de transição, período eclético, pré-modernista, sincrético ou sincretista, *art nouveau* ou *belle-époque*.<sup>101</sup>

No contexto histórico de crise mundial que desencadeou a Grande Guerra, vivia-se contraditoriamente a euforia que dominava o mundo ocidental, notadamente a França. Seguindo os modelos europeus, o Brasil procurava modernizar-se, investindo largamente na urbanização e na indústria. Surgem os primeiros automóveis, inaugura-se o serviço de bondes e a luz elétrica (“Light” – em 1901), são lançados os primeiros

---

<sup>101</sup> Todas as designações arroladas são apresentadas por MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1984. p.165. V. IV.

discos e criados os primeiros cinemas. Sob a coordenação de Oswaldo Cruz, dá-se ênfase aos projetos de saneamento no Rio de Janeiro, então capital do País, e aos projetos de diversas vacinas. É criado no Rio o Instituto Soroterápico, o “Manguinhos”, em 1900, destinado a realizar pesquisas biológicas e científicas. No ano seguinte, em São Paulo, funda-se o Instituto Butantã.<sup>102</sup>

Com base na economia agrária exportadora, fundada na cafeicultura, a sociedade se apresentava dividida, com acentuado desequilíbrio social: por um lado, na classe dominante, havia os ricos proprietários rurais, os “barões do café” e uma incipiente burguesia industrial; por outro lado, a classe trabalhadora, os operários e os ex-escravos. Entre os dois lados, oprimida pelo sistema, a classe média. Como conseqüência dos contrastes, intensificam-se os gritos e ações de revolta. O movimento operário paulista, em 1906, ativa-se e radicaliza com manifestações e passeatas contra a carestia e com greves violentamente reprimidas pelo governo de Afonso Pena. Em 1910, há a Revolta da Armada, realizada pelos marinheiros contra os castigos corporais, principalmente contra a chibata. A esse respeito, Augusto dos Anjos noticia em uma de suas cartas, espécie de documentos ou crônicas daquela atualidade:

---

<sup>104</sup> Essas informações são enumeradas por RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. 3 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985.

Escrevo-lhe hoje logo após a sublevação de nossa marinagem, cujos dreadnoughts – verdadeiras máquinas de destruição radical – estiveram, durante longo tempo, assentados sobre todos os pontos desta cidade ameaçando bombardeá-la a cada instante! Imagine Vm<sup>cê</sup> o terror imensurável que apertou a alma pacífica da população, gerando-lhe, na excitabilidade anormal da vida nervosa, a mais desoladora de todas as expectativas. Entretanto, as causas geratrizes da sublevação foram, consoante o meu entender, as mais justas possíveis. Os marinheiros revoltosos desejavam a abolição dos castigos corporais que degredam a personalidade, reduzindo-a a uma trama biológica passiva, equiparável à das bestas acorrentadas.<sup>103</sup>

No plano jornalístico, acompanhando os melhoramentos urbanos, avança-se com a prática das entrevistas, reportagens e crítica literária mais freqüente. Além de órgãos de grupos literários, várias revistas começam a circular: a “Revista da Semana” (RJ-1900); “A Lanterna” (RJ-1901) – fiel ao ideário libertário e anarquista; a famosa revista infantil em quadrinhos – “Tico-Tico” (RJ-1905); “Kósmos” (RJ-1904); a “Fon-Fon” (RJ-1905); a revista humorística “A Careta” (RJ-1908), “O Pirralho” (SP-1911) – panfleto de grande êxito, lançado por Oswald de Andrade; enfim, era a cultura que retratava o “sorriso da sociedade”, que registrava a irrupção do moderno em meio a produções parnasianas, simbolistas e narrativas realistas.

---

<sup>103</sup> O fragmento transcrito de Augusto dos Anjos é de uma carta dirigida à sua mãe Sinhá-Mocinha, de 27 de novembro de 1910, citada por MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.236.

Em 1916, funda-se em São Paulo a “Revista do Brasil”,<sup>104</sup> sob a direção de L.P.Barreto, Júlio Mesquita e Alfredo Pujol; em 1922, expressão imediata da Semana de Arte Moderna, aparece “Klaxon, mensário de arte moderna”<sup>105</sup> que alcançou nove números; em 1924, surge no Rio de Janeiro “Estética”, lançada por Prudente de Moraes, neto, e Sérgio Buarque de Holanda, tendo apenas três números, no entanto, todos com rico material teórico.

Em 1925, surge “A Revista”, publicação responsável pela divulgação do movimento modernista em Minas Gerais, com apenas três números, tendo como um de seus redatores Carlos Drummond de Andrade. Na sua trilha, entre 1927 e 1928, com apenas cinco edições, foi lançada também em Minas Gerais, a “Revista Verde e Cataguazes”. Em 1926, em São Paulo, há a revista “Terra Roxa e Outras Terras”, que contou com a colaboração de Mário de Andrade.

Em 1927, há a revista “Festa”, em que se agrupam artistas hesitantes entre as novas liberdades formais e a tradição simbolista; e, em 1928, em São Paulo, há a “Revista de Antropofagia”, de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp.

---

<sup>104</sup> MARTINS, Wilson. *A idéia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002. p.18.

<sup>105</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, s/d. p.385-388.

Apesar dessa pluralidade artístico-literária, o parnasianismo atravessa o século XX mantendo-se como escola dominante ao longo das duas primeiras décadas. No Rio de Janeiro, de acordo com Jeffrey D. Needell<sup>106</sup>, o maior defensor de *Le Parnasse* era Olavo Bilac, coroado o príncipe dos poetas por seus companheiros. Progressista e patriota, desejoso de um Brasil civilizado aos moldes franceses, Bilac era reconhecido como o mais eminente poeta do período. Afinal, os seus ideais, da mesma maneira que os da própria estética parnasiana, eram favoráveis, convenientes à ideologia em vigor. As imagens compreensíveis, o teor descritivista dos parnasianos, contrário à obscuridade dos simbolistas, a arte-pela-arte, a destreza verbal, o rigor da forma, a adesão às imagens e formas clássicas, o culto à mitologia grega, e a filosofia aristocrática da existência, tudo ia ao encontro do contexto da *belle époque* carioca.

Já o advento do Modernismo é marcado pela ruptura violenta, pela busca de uma linguagem mais próxima da fala brasileira. Como dizia Oswald de Andrade, no manifesto da poesia Pau-Brasil: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”.<sup>107</sup> Outro aspecto

---

<sup>106</sup> NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.233.

<sup>107</sup> In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. p.327.

importante da ruptura modernista, salienta Ivan Junqueira,<sup>108</sup> é na ordem temática, é na exploração da questão tipicamente nacional, conforme já denunciavam as próprias designações dos grupos Verde-Amarelo, Anta e Pau-Brasil, além da facção da Antropofagia. O movimento modernista entreviu também uma outra vertente, a do comportamento psicológico e social do homem brasileiro, onde reside outra face fundamental da ruptura.

Da visão aristocrática e cidadina de um Machado de Assis – que, não obstante, é também brasileiríssima – chega-se ao gaúcho, ao nordestino, ao homem do planalto, ao negro e ao mulato. E até mesmo o índio passa a ser visto de outro ângulo, para além daquela celebração grandiloqüente de um romantismo (...). O modernismo rompe assim com as máscaras do bom comportamento e de um falso heroísmo sob os quais era sempre apresentado o homem brasileiro. Esse homem surge agora com suas fraquezas e seus vícios, com toda a carga humana, demasiado humana, que é a mesma em todas as latitudes do planeta.<sup>109</sup>

A ruptura modernista reage, por conseguinte, não tanto contra uma tradição envelhecida, mas antes contra uma situação de marasmo e acomodação. Sem ser retilíneo, o percurso do modernismo foi complexo e dialético, sendo o principal traço de união entre os representantes da independência formal e da liberdade na escolha dos temas,

---

<sup>108</sup> JUNQUEIRA, Ivan. Op.cit., p.157.

<sup>109</sup> JUNQUEIRA, Ivan. Op.cit., p.158.

que não precisavam ser necessariamente “poéticos”: “aos poetas de 1922 e seus herdeiros não mais importa aquela hierática noção do Belo, mas sim a sinceridade, o direito a dizer tudo e não recuar diante da crueza (...) desse ou daquele tema”.<sup>110</sup>

Inserido entre as duas Guerras Mundiais – 1917 e 1945 – o Modernismo acompanha a crise no Brasil, com seu capitalismo em lento crescimento de início, e a crise de 1929. É uma fase tormentosa em escala mundial, não apenas pelas guerras, revoluções, mas pelas contradições em todos os níveis.<sup>111</sup> No Brasil, compreende o Tenentismo, os movimentos da massa operária e o crescimento do Partido Comunista, a derrocada da República Velha, marcada pela dominação oligárquica, a crise de 1929, com a quebra da Bolsa de Nova York, resultando em um considerável abalo em toda a estrutura nacional, inclusive no campo da cultura.

Com a Revolução de 1930 e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, há implantação do Estado Novo mais adiante, entre 1937 e 1945, ano do término da Segunda Guerra Mundial. Em 1951, Vargas assume novamente o poder, desta vez eleito pelo povo e, em meio à crise de seu governo, em 1954 se suicida. Em 1955 inicia o governo de Juscelino Kubitschek e, com ele, grandes mudanças na economia

---

<sup>110</sup> JUNQUEIRA, Ivan. Op.cit., p.165.

<sup>111</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p.535.

brasileira, que resultaram no progresso industrial e no agudo processo inflacionário gerado pela dependência de investimentos de capital estrangeiro.

Nesse contexto, o movimento modernista se desenvolveu, abrangendo, genericamente, três momentos:<sup>112</sup> o primeiro, mais dinâmico e agressivo, que buscava a superação da literatura vigente em prol da renovação, teve como marco a Semana de 1922, coincidindo com o Centenário da Independência; o segundo, a partir de 1930, é caracterizado por uma nova etapa de maturação, de conscientização da problemática social, fase de reconhecimento da arte e da literatura como expressão legítima da sensibilidade e da mentalidade brasileira; e o terceiro, a partir de 1945, período marcado pela renovação lingüística, pela imaginação aliada ao rigor construtivo. Seja como for, o modernismo revela, no seu ritmo histórico, uma profunda adesão aos problemas do Brasil do século XX, reflete com liberdade criadora uma espécie de “alma nacional”.<sup>113</sup>

Sobre o modernismo artístico, dizem Malcolm Bradbury e James MacFarlane:

O modernismo é a nossa arte: é a única que responde à trama do nosso caos. É a arte decorrente do “princípio de incerteza” de

---

<sup>112</sup> CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. 9. ed. São Paulo: Difel, 1983. p.7-9.

<sup>113</sup> Id. *Ibid.*, p.9.

Heisenberg, da destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra Mundial, do mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin, do capitalismo e da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo. (...) É a arte derivada da desmontagem da realidade coletiva (...), da destruição das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, do caos lingüístico que sobrevém quando as noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam ficções subjetivas.<sup>114</sup>

A lírica moderna brasileira, dessa forma, insere-se nesse panorama histórico-sócio-político-cultural, como a própria Modernidade, estigmatizada pela pluralidade, pela ruptura, pela negação estilística ou histórico-social. Nesse contexto é que surge Augusto dos Anjos e sua poética negativa. Mais tarde, na década de quarenta, opondo-se à crise gerada especialmente pela segunda grande guerra mundial, é lançada *A rosa do povo* de Carlos Drummond de Andrade e, rompendo contra o sistema através de sua poética, por vezes, obscura, por um processo imanentista, há, por fim, *O engenheiro*, de João Cabral de Melo Neto, ratificando, conforme se poderá observar a tradição da negatividade na moderna poesia brasileira.

---

<sup>114</sup> BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.19.

## **2.1 A concepção da negatividade na obra *Eu e outras poesias*, de Augusto dos Anjos**

Poeta do mal e do hediondo, *sui-generis* na literatura brasileira, Augusto dos Anjos (1884-1914) expõe em sua poética uma espécie de súpula de estilos e tendências que se entrecruzam no último quartel do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, preconizando ainda em especial alguns dos caracteres que fundamentam a lírica da Modernidade nacional. Seja no âmbito formal, seja no do conteúdo, a poesia de Augusto apresenta rupturas com os padrões de vigor.

Sua única obra literária, *Eu*, lançada em junho de 1912, apresenta uma confluência de estilos que revela não apenas a sua complexidade, mas também a sua liberdade de criação, o que já delimita um sintoma de sua Modernidade. O título *Eu* pode justamente ser relacionado com o individualismo do autor no que tange à sua independência poética, à sua autoconsciência quanto ao exotismo e estranheza diante do convencional.<sup>115</sup> Ao estreitar com seu livro na segunda década do século XX, Augusto estava na verdade rompendo com uma série de modismos já desgastados, ao mesmo tempo que anunciava o movimento modernista de 1922.

### 2.1.1 A composição lingüístico-formal

Verificando-se suas edições mais recentes, a obra *Eu e outras poesias*<sup>116</sup> abriga mais de duzentos poemas. Em sua primeira edição, em 1912, *Eu* era composto por 58 poemas; com a segunda edição, em 1920, acrescentaram-se “Outras poesias”, 48 poemas coletados por Órris Soares; posteriormente, juntaram-se a esses os poemas esquecidos, 39, recolhidos por De Castro e Silva, divulgados em 1944 e 1954; e, por fim, acrescentaram-se mais 65: “Outros poemas esquecidos”.

Com relação à forma poemática, avultam os sonetos, que somam um total de 177, e poemas mais longos, nos quais se evidencia a preferência pelos quartetos e pelas sextilhas. O gosto pelo soneto, que etimologicamente significa “pequeno som”,<sup>117</sup> pode ser entendido não só como manifestação do poder de concentração e de economia de meios que uma obra exemplar exige, mas também como meio de aliar o desejo de equilíbrio, sob o ponto de vista temático, comum à era moderna, a uma forma fixa poemática. O soneto, de modo geral, exige contenção, cálculo, pois o poeta deve expor seus sentimentos com um limite de palavras. Coincidindo com um

---

<sup>115</sup> A observação é desenvolvida por Alexei Bueno no ensaio Augusto dos Anjos: origem de uma poética. In: ANJOS, Augusto. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.21.

<sup>116</sup> ANJOS, Augusto. *Eu e outras poesias*. 38 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

<sup>117</sup> A palavra soneto, do provençal *sonet*, equivalente a diminutivo de *son*, diz respeito à composição poética de catorze versos, dispostos em dois quartetos e

universo fechado e completo, sem termos supérfluos ou em falta, o soneto revela-se como instrumento através do qual o poeta tenta traduzir o mundo de imagem e idéias que lhe povoam o espírito.<sup>118</sup> Nesse caso, de acordo com a aspiração de equilíbrio e de completeza, o soneto se apresenta como forma ideal para o poeta melhor expressar seus pensamentos e anseios. Trata-se, em outras palavras, da expressão de sua visão do mundo ideal, completo e acabado, encerrado com “chave de ouro”.

Quanto à métrica dos poemas em geral da obra de Augusto dos Anjos, observa-se uma isometria, sendo quase todos os versos decassílabos e rimados, registrando-se alguns alexandrinos entre outros mais raros. De acentuada força rítmica, apresentam-se com freqüência os versos sáficos, aqueles com apoio rítmico na quarta, oitava e décima sílabas; e heróicos, com apoio na sexta e décima sílabas. Sendo um dos traços mais vivos da poesia de Augusto dos Anjos, seu ritmo é personalizado pelo uso de átonas sucessivas, com a capacidade de estruturar decassílabos com dois substantivos simplesmente, como em “Do cosmopolitismo das moneras...” (p.75), “A desarrumação dos intestinos” (p.77), “Ultrafaneidade de ossatura” (p.105), “Susceptibilidade de menina” (p.125), “Às decomposições da natureza” (p.137), ou com duas palavras, como “Misericordiosíssimo carneiro”

---

dois tercetos. In: MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 1989. p.273.

<sup>118</sup> Observação desenvolvida por MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 1984. p.278.

(p.104), “Hereditariedades politípicas” (p.112), “Anunciando desmornamentos” (p.144). Ao refletir sobre a peculiaridade formal do poeta, Cavalcanti Proença diz:

... não é a estrofação, nem mesmo a rima. Talvez seja, um pouco, a predileção pelo decassílabo, mas, principalmente, o ritmo e os recursos de que se valeu para obter musicalidade. Poeta auditivo, muito auditivo, utilizou de modo virtuosístico as combinações, as sucessões de consonâncias iguais ou homorgânicas, uniformes ou variadamente opostas em simetria.<sup>119</sup>

Apesar do aparente rigor formal, de lembrar o verso parnasiano repleto de ditongos, que estava em exposição e valorização no momento, Augusto dos Anjos desprezou a precisão da arte-pela-arte em favor do ritmo e da sonoridade criativos. Opondo-se à inflexibilidade da escola bilaquiana, manifestou despreocupação com a escolha das rimas, o que fornece mais naturalidade e Modernidade ao caráter fônico dos versos. No geral, destacam-se as rimas ricas e a distribuição ao longo das estrofes normalmente sob o esquema de interpolação ou oposição (abba).

Adicionando-se às rimas, as aliterações também constituem importante material sonoro. Entre os diversos exemplos, sobressai-se “A sucessividade dos segundos / Ouço

---

<sup>119</sup> PROENÇA, Manuel Cavalcanti. O artesanato em Augusto dos Anjos. In: \_\_\_\_\_. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p.86-87.

em sons subterrâneos do Orbe oriundos” (p.171), cuja aliteração do |s| mimetiza o próprio som, do mesmo modo que a assonância, presente no segundo verso, reforça sonoramente a idéia de aprofundamento de subterraneidade. Há ainda “Branças bacantes bêbedas o beijam” (p.77); “A destra descarnada de um duende” (p.78); “Voando ao vento o vastíssimo vapor” (p.124) e “conquanto em flâmeo jogo efêmero andar” (p.172), como exemplos de aliterações.

Ignorando o preconceito parnasiano na linha simbolista, ocorre a repetição de vocábulos dentro de uma mesma estrofe: “Não sou capaz de amar mulher alguma / Nem há mulher talvez capaz de amar-me” (p.154). Às vezes, a repetição de palavras acontece no interior do verso combinando-se ainda a aliterações: “Fazia frio e o frio que fazia” (p.101). Paralelamente, pode ser percebido outro tipo de aliteração, desencadeado por freqüentes pluralizações: “Os fantasmas hamléticos dispersos” (p.111), “Nas quietudes nirvânicas mais doces” (p.115).

A herança do Simbolismo se faz sentir de igual forma no uso de iniciais maiúsculas em certos termos abstratos e no emprego de algumas palavras, entre as quais estão claustro, silente, monjas, funéreas, misteriosas, todas podendo ser vistas no soneto “No claustro” (p.243). De reconhecida influência simbolista também há os temas de exílio, isolamento na Torre de Marfim, senso de azar ou de maldição,

satanismo, desagregação da matéria e emparedamento.<sup>120</sup> Sem, entretanto, fixar-se à escola de Cruz e Sousa ou à de Bilac, a poesia de Augusto é contaminada por outras vertentes, como a do cientificismo de Haeckel e de Herbert Spencer e a do pessimismo de Schopenhauer, ultrapassando-as até atingir um caráter próprio, pluralista sem dúvida, mas simultaneamente pessoal.

A cultura cientificista foi adquirida pelo autor quando ele cursava a Faculdade de Direito do Recife que, sob orientação de Tobias Barreto, propagava uma nova era fundada no transformismo, no monismo e no determinismo. O monismo materialista de Haeckel buscava dar solução para os “enigmas do universo”, defendendo o axioma de que a força e a matéria são formas inseparáveis duma mesma essência cósmica, a substância. Nesta se concentraria tudo quanto existe no universo, inclusive a alma, tida como atividade psíquica.<sup>121</sup>

Seduzido pelas teorias científicas, o poeta as adapta de modo criativo à sua poética, revestindo-as de lirismo e subjetividade, o que “possibilitou a cultura científica chegar a uma metafísica lírica de integração entre o eu e o Cosmo”.<sup>122</sup> De Herbert Spencer, o poeta paraibano recolheu a base de sua teoria evolucionista que paradoxalmente se configura numa

---

<sup>120</sup> Observações realizadas por MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.35.

<sup>121</sup> Aspectos considerados por PAES, José Paulo. Augusto dos Anjos ou o evolucionismo às avessas. In: ANJOS, Augusto dos. *Os melhores poemas de Augusto dos Anjos*. Seleção de José Paulo Paes. São Paulo: Global, 1994. p.11-35.

<sup>122</sup> PAES, José Paulo. Op.cit., p.14.

regressão do que está vivo a um estado inorgânico. Trata-se de um “evolucionismo às avessas”<sup>123</sup> o qual deixa transparecer o instinto de autodestruição, como se comprova nos versos de “Os doentes”:

Não me incomoda esse último abandono.  
Se a carne individual hoje apodrece,  
Amanhã, com Cristo, reaparece  
Na universalidade do carbono!  
.....

Eu voltarei, cansado da árdua liça  
À substância inorgânica primeva  
De onde, por epigênese, veio Eva  
E a stirpe radiolar chamada Actissa! (p.113)

Nesse “roteiro involutivo”, José Paulo Paes salienta que a passagem pela morte é inevitável, sendo ela reconhecida como parte integrante do perene ciclo evolutivo, que conduz ao nirvana búdico pregado por Schopenhauer. Núcleo temático da obra de Augusto dos Anjos, a morte é vista não apenas como antípoda da vida, mas como instrumento de transcendentalização, de acesso ao nirvana, à paz e à plenitude, com total isenção de dor ou sofrimento, como atesta o soneto “O meu nirvana”. Nesse, o eu-poético aparece desencarcerado pelo prazer proporcionado pelas idéias, realizando com isso o desejo de ascensão espiritual:

---

<sup>123</sup> Expressão de PAES, José Paulo. Op.cit., p.26.

## O MEU NIRVANA

No alheamento da obscura forma humana,  
De que, pensando, me desencarcerou,  
Foi que eu, num grito de emoção, sincero  
Encontrei, afinal, o meu Nirvana!

Nessa manumissão shopenhauereana,  
Onde a Vida do humano aspecto fero  
Se desarraiga, eu, feito força, impero  
Na imanência da Idéia Soberana!

Destruída a sensação que oriunda fora  
Do tato – ínfima antena aferidora  
Destas tegumentárias mãos plebéias –

Gozo o prazer, que os anos não carcomem,  
De haver trocado a minha forma de homem  
Pela imortalidade das idéias! (p.171)

Seguindo a trilha de Shopenhauer, nesses versos de Augusto dos Anjos se depreende que a dor está relacionada ao mundo físico, à vida, à vontade e impulsão de viver, devendo, por conseguinte, o homem abdicar de toda forma orgânica e instintiva, renunciar aos desejos em prol da prática da contemplação desinteressada do mundo. Via contemplação, cabe ao homem livrar-se da individualidade que lhe causa sofrimento e mesmo buscar o ideal do “não-ser”, pela passagem da morte, até alcançar a dimensão cósmica, universal. A rejeição ao plano material, terreno, a negação do próprio ser, é indicada já no primeiro verso do soneto decassilábico, “No alheamento da obscura forma humana”, através do adjetivo depreciativo “obscura”, que remete semanticamente para algo incompreensível, vago, enigmático e tenebroso. Do mesmo modo, ocorrem adjetivações no

segundo quarteto, “humano aspecto fero”, e no primeiro terceto, “Do tato ínfima antena aferidora”, “tegumentárias mãos plebéias”, que ratificam a oposição do sujeito lírico à vida material. Por outro lado, há a exaltação do plano intelectual e espiritual. A supervalorização da “Idéia”, símbolo da intelectualidade, é dada pelo seu emprego com letra inicial maiúscula, por sua qualificação: “Soberana”, e também, no último terceto, pelo seu caráter de permanência no tempo, que se traduz no vocábulo “imortalidade”, e que se sobressai no jogo antitético com a “forma de homem”: “Gozo o prazer, que os anos não carcomem, / De haver trocado a minha forma de homem / Pela imortalidade das idéias!”. No primeiro quarteto do poema, a conjugação cadenciada do ritmo com a sonoridade alternada de fonemas fechados e abertos, no interior dos versos e nas rimas, sugere o movimento, a emoção, que o pensamento é capaz de gerar quando posto a serviço da busca de uma saída face à contingência da morte. As pausas, marcadas pela intensa pontuação a partir do segundo verso, dão a dimensão do regozijo do sujeito diante da alma desencarcerada e da paz, lentamente conquistada. No segundo quarteto, a pontuação no terceiro verso é quase tão agressiva quanto o sentido dos versos da estrofe, que proclamam a desejada libertação do sujeito por intermédio do pensamento ou das idéias. Nas últimas estrofes, dentro do processo de intensificação temática, o eu-lírico, após confirmar o abandono material, parte para a consumação do prazer – “Pela imortalidade das

idéias” –, verso final que se caracteriza como verdadeiro “fecho de ouro”, chave ou sùmula do texto em si.

A possibilidade de fuga ou de superaçaõ do conflito do plano material pelo plano transcendente do exercìcio intelectual, da arte, pode também ser visto em “Monólogo de uma sombra”:

Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa,  
 Abranda as rochas rígidas, torna água  
 Todo o fogo telúrico profundo  
 E reduz, sem que, entanto, a desintegre,  
 À condiçaõ de uma planície alegre,  
 A aspereza orográfica do mundo! (p.79)

Nesse fragmento, sextilha com versos decassílabos, percebe-se o cuidado na elaboração formal, através da pontuação que determina pausas incisivas para o estabelecimento do sentido. Através de uma linguagem metafórica e hiperbólica, o eu-poético associa mágoa humana e arte, demonstrando o papel da arte como agente de abrandamento da negatividade de tudo. Elementos de força na poética de Augusto dos Anjos são justamente os jogos antitéticos, como o embate entre o espírito e a matéria, a contemplação e a ação, a morte e a vida. No antológico “Psicologia de um vencido”, o eu-poético aponta a contradição de sua própria origem: “Eu, filho do carbono e do amoníaco, / Monstro de escuridão e rutilância” (p.82). Ratificando que é elementar ao ser as antinomias, o eu-

poético demonstra sua consciência dos contrastes na própria existência.

### CONTRASTES

A antítese do novo e do obsoleto,  
O Amor e a Paz, o Ódio e a Carnificina,  
O que o homem ama e o que o homem abomina,  
Tudo convém para o homem ser completo!

O ângulo obtuso, pois, e o ângulo reto,  
Uma feição humana e outra divina  
São como a eximenina e a endimenina  
Que servem ambas para o mesmo feto!

Eu sei tudo isto mais do que o Eclesiastes!  
Por justaposição destes contrastes,  
Junta-se um hemisfério a outro hemisfério,

Às alegorias juntam-se as tristezas,  
E o carpinteiro que fabrica as mesas  
Faz também os caixões do cemitério!... (p.126)

Apesar da estrutura rígida do soneto com versos decassílabos, coerente com o tema “contrastos” o ritmo é variado. O primeiro verso tem acento na 2ª, 6ª e 10ª sílaba; o segundo, na 4ª, 6ª e 10ª; o penúltimo verso do poema, na 4ª, 8ª e 10ª; e o último verso tem acento na 3ª, 6ª e 10ª sílaba. Da mesma maneira que o ritmo, as rimas intercaladas e graves intensificam o sentido, contrastando com a forma tradicional do poema, na medida em que criam relações entre “reto” e “feto”, “hemisfério” e “cemitério”, “tristezas” e “mesas”. Essa certa despreocupação com as rimas, somando-se ao caráter grotesco, delimitado por vocábulos como

“carnificina”, “feto”, “caixões do cemitério”, vincula o texto ao âmbito da lírica moderna.

Das antíteses presentes no poema anterior passa-se aos oxímoros que imprimem obscuridade a seus versos, convertendo-se também em índices de Modernidade: “cuspo afrodisíaco”, “fotosferas mortas”, “sangue podre”, “energia abandonada”. Essas aproximações nominais, devido à oposição que realizam, rompem com o tradicional e a normalidade, conforme teoriza Hugo Friedrich no tocante à lírica moderna. No universo lingüístico do poeta, soma-se às antíteses e oxímoros o vocábulo hiperbólico que agiganta a “Eterna mágoa” e o sofrimento – “Chorei bilhões de vezes com a canseira / De inexorabilíssimos trabalhos”. De igual forma, existem os símiles e metáforas em forma de aposto: “verme – este operário das ruínas” (p.82), “Cão! – Alma de inferior rapsodo errante! (p.84), “Poeta, feto malsão” (p.96), “Morte – a costureira funerária” (p.121). Como símiles anticonvencionais, de um modernismo precoce, salientam-se “Como as cadelas que as dentuças trincam” (p.77); “Como quem esmigalha protozoários” (p.83); “cérebros enormes / Como bolhas febris de água, fervendo!” (p.91); “Como soldado que rasgou a farda” (p.123).

A linguagem de Augusto dos Anjos, caracterizada pela obscuridade, afasta-se do padrão de clareza parnasiano. Com acentuada predominância de termos de origem biológica, em especial de zoologia, anatomia, embriologia e microbiologia,

destacam-se palavras, como ontogênese, moneras, filogênese, estames, microzina, cinocéfalos e zooplasma.<sup>124</sup> Nesse aspecto, a afirmação é esclarecedora:

em Augusto dos Anjos, a palavra científica e o termo técnico, tradicionalmente prosaicos, não devem ser abstraídos de um contexto que os exigem e os justificam. Ao poeta do cosmo em dissolução, ao artista do mundo podre, fazia-se mister uma simbiose de termos que definissem toda a estrutura da vida (vocabulário físico, químico e biológico) e termos que exprimissem o asco e o horror ante essa mesma existência no Mal.<sup>125</sup>

Junto das palavras cuja cientificidade legada por Haeckel se converte em lirismo, observam-se outras características: o emprego de advérbios terminados em “mente” - “somentemente”, “tragicamente”, “eternamente”; o uso dos superlativos aplicados tanto a adjetivos - “acérrimo asco”, quanto a advérbios - “Profundissimamente hipocondríaco”, e até mesmo a substantivos - “Na hiperculminação definitiva”. Com bastante freqüência existem vocábulos com o sufixo “idade”, no singular ou no plural: incestuosidades, universalidade, muscularidades, fenomenalidade, cancerosidades.

---

<sup>124</sup> Ontogênese – desenvolvimento do indivíduo desde a fecundação até a maturidade; moneras – organismo unicelular que para Haeckel implica o tipo mais primitivo do ser vivo; filogênese – história da evolução das espécies; estames – órgão masculino da flor, fio da existência; microzina – fermento celular; cinocéfalo – macacos de cabeça semelhante à do cão; zooplasma – plasma animal.

<sup>125</sup> BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira: o pré-modernismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. p.49.

Sem esgotar-se a análise sobre seus versos personalíssimos e intensamente sonoros, nota-se a reação à linguagem corrente da literatura pela adesão ao grotesco e ao feio, bem como pelo prosaísmo, elementos natos da lírica moderna. Avesso ao ideal de “ordem e progresso”, de otimismo e glória, o poeta do hediondo desnuda um denso negativismo diante do homem, da matéria, do orgânico em geral, através de uma linguagem dessacralizante. Ele lança de modo revolucionário seu olhar pessimista, vislumbrando a cidade noturna e, em meio a cemitérios, becos e prostíbulos, vai escancarando o lado obscuro, as sujeiras e podridões. Daí ser comum a circulação de vermes, larvas, cadáveres, urubus, morcegos, peçonhas, fetos, vísceras, escarros, sarcófagos, túmulos, lamas, caveiras, moscas, sapos, corujas, lobos, bicharias. Indubitavelmente, a estética do feio faz morada na poética de Augusto dos Anjos e, tal qual ocorre com a questão científicista, o feio e o grotesco não são meros indícios do exotismo do autor, antes se convertem em instrumentos de sua negação da realidade.

O poeta capta a Modernidade do século XX sem idealização, sob a ótica desmitificadora. A consciência do avanço tecnológico, do progresso, tão propalados por alguns modernistas de 1922, são reconhecidos e instituídos pelo poeta, conforme o registro em seu livro de alguns caracteres da nova era, no entanto sem nenhuma euforia: telefone, aeronave, asfalto, edifícios, raios X, lâmpada, eletricidade. A própria linguagem prosaica já serve de instituição do

Modernismo, como se verifica em termos da espécie: “Por exemplo” (p.138 e 157), nos versos em que anuncia o custo de uma mercadoria ou a medida de algo: “o madapolão para a mortalha / custa 1 \$ 200 ao logista” (p.117), “ingeriu 30 gramas de noz-vômica” (p.112).

O poeta é moderno da mesma maneira, quando mistura prosa com poesia ao introduzir os diálogos em seu texto, tal qual acontece no soneto cujo título ironicamente já anuncia seu caráter inovador – “Budismo moderno”: “Tome, Dr., esta tesoura, e... corte / Minha singularíssima pessoa” (p.100). Nota-se nesse verso o prosaísmo surpreendente da abreviatura “Dr.”. O gosto experimental é reconhecido também no fragmentarismo, nas frases curtas, objetivas, bem ao gosto da vanguarda futurista de Marinetti.<sup>126</sup> “Pego de um pau. Esforços faço. Chego / A tocá-lo. Minh’alma se concentra.” (p.81); “consulto o Phtah-Hotep.Leio o obsoleto / Rig-Veda.” (p.81); “Toma um fósforo. Acende teu cigarro!” (p.143). Lembrando flashes coordenados, num “enfoque caleidoscópico da paisagem”,<sup>127</sup> apreende-se o cenário dessa mesma forma fragmentada: “Noite no Egito (...) Fulgura. A

---

<sup>126</sup> Marinetti, líder do movimento estético futurista, fundado em 1905, pregava a adaptação da velocidade da era moderna ao plano lingüístico. Para tanto, sugeria a abolição dos nexos, das palavras acessórias (adjetivos e advérbios) em prol de substantivos e verbos. Contra a frase “fastidiosa” e os conetivos, e em favor das analogias, das “palavras em liberdade”, Marinetti defendia a síntese e, de certo ponto de vista, a fragmentação. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. p.84-103.

<sup>127</sup> Observação de HELENA, Lúcia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. [s.d.]. p.24.

rua é triste. A Lua cheia”, “Número cento e três. Rua Direita”.

### 2.1.2 A composição temática

Como a forma e a linguagem de modo geral, a temática do *Eu* é complexa, passando do cotidiano à irrealização do ser, à morte, ao vazio. O dia-a-dia é presentificado pela descrição de atos simples e rotineiros, como atestam os versos: “Meia-noite. Ao meu quarto me recolho.” (p.81), “Recife, Ponte Buarque de Macedo. / Eu, indo em direção à casa do Agra” (p.86), “não saio / Desde que, 6ª feira, 3 de maio, / Eu escrevi os meus Gemidos de Arte?!” (p.161). Já o tema da irrealização ou da impossibilidade de chegar a ser no mundo é predominante e explicitado pelas próprias imagens do incompleto: larva, crianças, moças, bezerro, cordeiro, orfandade. O estágio rudimentar, em fase de evolução, é denotado por tudo aquilo que é promessa: infância, frutos verdes, embriões, óvulos, fetos, que, ao mesmo tempo, sugerem fragilidade, fraqueza, impotência e imperfeição.

No longo poema que inaugura seu livro, “Monólogo de uma sombra”, composto por trinta e uma sextilhas, com versos decassílabos e rimas interpoladas, o eu-poético apresenta-se como uma “Sombra”, como uma “larva” (no latim: máscara do ser), logo, como um indivíduo que não atingiu a plenitude, a maturidade, que não conseguiu ainda se realizar:

Sou uma Sombra! Venho de outras eras,  
Do cosmopolitismo das moneras...  
Pólipo de recônditas reentrâncias,  
Larva do caos telúrico, procedo  
Da escuridão do cósmico segredo,  
Da substância de todas as substâncias!

(In: “Monólogo de uma sombra”, p.75)

Contrariando a primeira sensação que o próprio título do livro sugere – *Eu* – monossílabo que fala, soando como provocação e sintoma de egocentrismo, vê-se, na verdade, um eu indissociável do mundo. Daí a dimensão cósmica elaborada a partir dessa imanência entre o eu e as coisas do mundo. O eu-poético parece querer apreender o mundo todo, o sentido de todas as eras e de todos os espaços, fazendo com que sujeito e mundo tornem-se irreduzíveis. Trata-se de uma relação que ultrapassa a superfície e se estabelece na visceralidade, na substancialidade orgânica do eu com o mundo. Todas as energias do universo que se encaminham para a construção do mistério que é o ser são concentradas no homem,<sup>128</sup> e esse, ao invés de força, apresenta fragilidade e até impotência diante do destino atroz. Na seqüência do poema, dentro dum processo metalingüístico, o eu-poético faz um inventário lírico onde delimita algumas características basilares de sua obra:

Na existência social, possuo uma arma  
 - O metafisicismo de Abidarma -  
 E trago, sem bramânicas tesouras,  
 Como um dorso de azêmola passiva,  
 A solidariedade subjetiva  
 De todas as espécies sofredoras.

Como um pouco de saliva quotidiana  
 Mostro meu nojo à Natureza Humana  
 A podridão me serve de Evangelho...  
 Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques  
 E o animal inferior que urra nos bosques  
 É com certeza meu irmão mais velho!

Tal qual quem para o próprio túmulo olha,  
 Amarguradamente se me antolha,  
 À luz do americano plenilúnio,  
 Na alma crepuscular de minha raça  
 Como uma vocação para a Desgraça  
 E um tropismo ancestral para o Infortúnio.

(“In: Monólogo de uma sombra”, p.75-76)

Pelo texto, elucidam-se o caráter metafísico baseado na filosofia budista<sup>129</sup> e o caráter social. Solidário, pela dor que sente, com todos os sofredores, o eu-poético demonstra o seu desconforto no mundo e manifesta seu “nojo à Natureza Humana” através de uma linguagem agressiva e, concomitantemente, dramática. Rebelde, anuncia que seu preceito é fundado na “podridão”, no “esterco” e nos “resíduos ruins”, mostrando consciência de que sua lira é inspirada no mal e no grotesco do mundo. Tem-se aí a anunciação da sua Modernidade, do seu vínculo com a

---

<sup>128</sup> Conforme BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix. [s.d.]. p.324.

<sup>129</sup> A filosofia budista é sugerida pela alusão a Abidarma, seguidor dos ensinamentos de Buda. In: REIS, Zenir Campos. *Augusto dos Anjos*. São Paulo: Abril, 1982. p.13. (Coleção Literatura Comentada).

estética do feio, provocada pela “vocação para a desgraça” e o “infortúnio de todo o homem”, cujo fim inevitável é a morte: “Tal qual quem para o próprio túmulo olha,/Amarguradamente se me antolha”. Junto da rea o emerge um ser dominado pela melancolia que o leva a familiarizar-se com o ‘animal inferior que urra nos bosques’. Exatamente aqui se pode observar alguns dos pontos de contato entre Augusto dos Anjos e o instaurador francês da lírica moderna – Charles Baudelaire: ambos tematizam o mal e a vontade de reagir que se faz acompanhar de irremediável melancolia, do *spleen*!

Na concep o de Walter Benjamin,<sup>130</sup> o *spleen* ou sentimento de melancolia é provocado pela permanência da catástrofe, da insolubilidade do conflito existencial. Assim, na poética do *Eu*, diante do fracasso da “força vencida nesse mundo!” (p.175), das “ambi es que se fizeram troncos, / Por que nunca puderam realizar-se!” (p.175), o *spleen* vem à tona: “Melancolia! Estende-me a tu’asa! / às a árvore em que devo reclinar-me...” (p.155). Convertida em lamento, a melancolia se faz sentir sempre que há ciência na “Força desaproveitada”:

#### O LAMENTO DAS COISAS

Triste, a escutar, pancada por pancada,  
A sucessividade dos segundos,  
Ouço, em sons subterrâneos, do Orbe oriundos

---

<sup>130</sup> Walter Benjamin apud KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988. p.88.

O choro da Energia abandonada!

É a dor da força desaproveitada  
 - O cantochão dos dínamos profundos  
 Que, podendo mover milhões de mundos,  
 Jazem ainda na estática do Nada!

É o soluço da forma ainda imprecisa...  
 Da transcendência que não se realiza...  
 Da luz que não chegou a ser lampejo...

E é em suma, o subconsciente aí formidando  
 Da Natureza que parou, chorando,  
 No rudimentarismo do Desejo! (p.171)

Nesse soneto, o ritmo, a pontuação, as aliterações, as assonâncias, a construção sonora mostra-se a serviço do conteúdo. Logo no primeiro verso, os sinais gráficos – as vírgulas – imprimem um tom de cautela, cuidado ou atenção, pausa, a fim de facilitar a percepção e a audição das coisas que se sucedem. A aliteração do “s”, no segundo verso, mimetiza a velocidade do tempo que passa, bem como a assonância do “o”, no terceiro verso, contribui para fixar a imagem do som subterrâneo, profundo. Igualmente, há no sétimo verso uma nova aliteração, agora do fonema /m/, representando o movimento, a extensão e continuidade de “mundos”: “podendo mover milhões de mundos”. Assim como as vírgulas da primeira estrofe, as reticências da terceira estrofe consolidam a noção do incompleto, do impreciso: “forma ainda imprecisa... / Da transcendência que não se realiza... / Da luz que não chegou a ser lampejo...”. O desespero frente à frustração do desejo, da conversão da força “na estática do Nada”, produz o “choro”, a “dor”, o “soluço”

e a filosofia do vazio das coisas. Essa noção é intensificada pelo conhecimento do tempo que passa – “Triste, a escutar, pancada por pancada, / A sucessividade dos segundos”, ou seja, pelo conhecimento da transitoriedade e efemeridade da vida, a qual é ratificada nos versos de “Poema negro”: “A passagem dos séculos me assombra. / Para onde irá correndo a minha sombra (...)?!” (p.148).

Impotente, aprisionado dentro de si mesmo – “somente eu, hei de ficar trancado / Na noite aterradora de mim mesmo” –, o eu-poético angustia-se entre a vida irrealizada e a morte inevitável que se aproxima. Em muitas passagens se confere a melancolia frente à sensação do vazio, do “pó em que todos os seres se resolvem”:

Em vão! Contra o poder criador do Sonho  
O Fim das Coisas mostra-se medonho  
Como o desaguadouro atro de um rio...

E quando, ao cabo do último milênio,  
A humanidade vai pesar seu gênio  
Encontra o mundo, que ela encheu, vazio!

(In: “O fim das coisas”, p.199)

Mas o que meus sentidos apreendiam  
Dentro da treva lúgubre, era só  
O acaso sistemático de pó,  
Em que as formas humanas se sumiam!

(In: “Viagem de um vencido”, p.200)

Por intermédio de uma linguagem corrosiva, ocorre a comunicação explícita do grande destino – a morte avassaladora:

E o ar fugindo e a Morte a arca da tumba  
A erguer, como um cronômetro gigante,  
Marcando a transição emocionante  
Do lar materno para a catacumba!

(In: “Os doentes”, p.109)

No fragmento acima, vislumbra-se a Modernidade da lírica augustiana dada pelo símile inusitado com um elemento prosaico, “a Morte (...) como um cronômetro” e ainda pela ironia da expressão “transição emocionante”. A morte, base temática da obra *Eu*, é tratada de modo dessacralizante, relacionada geralmente ao baixo e vulgar: “tumba”, “catacumba”. Desmitificando a morte e a própria linguagem poética através do grotesco, da abreviatura “Dr.” e do discurso direto (pretensão diálogo inicial), em “Budismo moderno” é assumida a inutilidade da matéria à medida em que o eu-poético despreza o corpo, ironizado em “singularíssima pessoa”, e entrega-se sem piedade ao doutor para uma espécie de autópsia masoquista:

#### BUDISMO MODERNO

Tome, Dr., esta tesoura, e... corte  
Minha singularíssima pessoa.  
Que importa a mim que a bicharia roa

Todo o meu coração, depois da morte?!

Ah! Um urubu pousou na minha sorte!  
Também, das diatomáceas da lagoa  
A criptógama cápsula se esbroa  
Ao contato de bronca destra forte!

Dissolva-se, portanto, minha vida  
Igualmente a uma célula caída  
Na aberração de um óvulo infecundo;  
Mas o agregado abstrato das saudades  
Fique batendo nas perpétuas grades  
Do último verso que eu fizer no mundo! (p.100)

Fruto do intenso pessimismo, representado pela metáfora do “urubu”, segue-se uma série de imagens do não-realizado, do incompleto, entre as quais se destaca “célula caída” e “óvulo infecundo”. Em contrapartida, no mesmo soneto, ocorre a crença na alma, no espírito – “o agregado abstrato das saudades” – que sobrevive: “Fique batendo nas perpétuas grades / Do último verso que eu fizer no mundo!”. Depreende-se que o eu-poético encontra conforto no espírito, na essência do seu ser que é transferido para os versos. Assim como o corpo é o “cárcere da alma”, os versos constituem a prisão das idéias, onde o poeta concentra a sua força heróica.

Em outro célebre soneto, “A idéia”, além de se presenciar a volúpia do eu-poético ante o jogo intelectual do pensamento, o prazer pela elaboração inteligente, ratifica-se a temática do irrealizado:

De onde ela vem?! De que matéria bruta  
 Vem essa luz que sobre as nebulosas  
 Cai de incógnitas criptas misteriosas  
 Como as estalactites numa gruta?!

Vem da psicogenética e alta luta  
 Do feixe de moléculas nervosas,  
 Que, em desintegrações maravilhosas,  
 Delibera, e depois, quer e executa!

Vem do encéfalo absconso que a constringe,  
 Chega em seguida às cordas da laringe,  
 Tísica, tênue, mínima, raquítica...

Quebra a força centrípeta que a amarra  
 Mas, de repente, e quase morta, esbarra  
 No molambo da língua paralítica! (p.82)

No texto se desenvolve uma reflexão sobre a origem misteriosa da “idéia” metaforizada pela “luz”. Em seguida, principia a descrição de sua procedência cerebral, de sua formação a partir da “alta luta / Do feixe de moléculas nervosas”, e sua dificuldade de realização sugerida pelos adjetivos “Tísica, tênue, mínima, raquítica”. Pela constituição fraca, o rudimento de idéia, ainda incompleto, acaba sofrendo o impedimento da concretização: “esbarra / No molambo da língua paralítica!”.

Reitera-se no soneto a imagem do cárcere que contém a idéia aprisionada, no sentido de que nem sempre a idéia encontra correspondente na palavra, ou de que nem sempre as palavras conseguem traduzir todo o sentimento que se quer transmitir. Trata-se de um metapoema em que se denuncia o problema da criação pela palavra, a angústia do poeta que não

consegue traduzir as suas idéias. No dizer de Ivan Cavalcanti Proença, a idéia, como o homem, é ser increado, inefável, pois “as palavras jamais conseguem reproduzir toda sua pureza, isto é, a primeira idéia que nasceu no cérebro.”<sup>131</sup>

Ademais, existe a possibilidade da irrealização da idéia como expressão lingüística sugerida pela expressão “língua parálitica”, portanto, incapaz de articulação dos vocábulos. Por fim, aos moldes da teoria de Theodor Adorno de que a obra quanto mais se afasta do social mais social ela é, infere-se que o soneto “A idéia” propicia uma análise imanente pela qual, de dentro para fora, surge a denúncia de irrealização social. Equivalente à subjetividade objetivada, apreende-se a negação da vida e do ser já que o fim é exatamente o contrário: morte e, por conseqüência o não ser.

### 2.1.3 A questão da negatividade

Inserido no contrafluxo do academicismo literário e das formas reinantes da poesia do início do século XX, o *Eu* do poeta paraibano situa-se à margem, em oposição à história oficial, apresentada sob a visão dos vencedores e detentores do poder. Pela concepção negativa da vida, sua lira vincula-se à morte, à ruína e à decadência de tudo que é orgânico, resultando em uma resistência ao imposto. Longe de ser um

---

<sup>131</sup> PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *Imagens obsessivas em Augusto dos Anjos*. *Revista Cultura*, Rio de Janeiro, n.7, p.111-117, jul./set. 1972.

acidente, a poesia necrofílica, o gosto cemiterial e o léxico científicista são consubstanciais ao projeto do *Eu* enquanto empresa de ruptura com o fluente nas letras da *belle époque* brasileira:

As alucinações tácteis pululam.  
Sente que magatérios o estrangulam...  
A asa negra das moscas o horroriza;  
E autopsiando a amaríssima existência  
Encontra um cancro assíduo na consciência  
.....

Continua o martírio das criaturas:  
- O homicídio nas velas mais escuras,  
- O ferido que a hostil gleba atra escarva,  
- O último solilóquio dos suicidas -  
E eu sinto a dor de todas essas vidas  
Em minha vida anônima de larva!  
(In: “Monólogo de uma sombra”, p.78-79)

A negatividade do fragmento transcrito é sentida pelo clima de tensão e opressão (“alucinações”, “estrangulam”, “horroriza”) revelado pela compreensão da “amaríssima existência”. Numa crítica e denúncia social, revela-se na última sextilha o martírio das criaturas que sofrem “homicídio nas velas mais escuras”, que sofrem ferimentos ou que se suicidam numa reação radical à tortura reinante. Solidário a “todas essas vidas”, o eu-poético com elas se familiariza através da dor e do senso de irrealização representado pela imagem da larva. A linguagem negativa contrária às edificações é igualmente exemplificada pelo “cancro”, mal que aos poucos vai liquidando um organismo e que remete à problemática em geral.

Oposto ao sistema que mascara a realidade, que contribui para a cristalização das divisões da sociedade como algo natural e justificável pela propaganda da ordem e do progresso,<sup>132</sup> Augusto dos Anjos opta por uma poética de negação. Inverso ao pensamento utópico, ele realiza a dessacralização da nova era, da cidade e dos seus habitantes. Internalizando os problemas irremediáveis da humanidade sofredora, anuncia: “uma população doente do peito / Tossia sem remédio na minh’alma” (p.88), e produz satanicamente seu poema-escarro:

Escarrar de um abismo noutro abismo  
Mandando ao Céu o fumo de um cigarro,  
Há mais filosofia neste escarro  
Do que em toda a moral do Cristianismo!

(In: “As cismas do destino”, p.89)

Relacionando elementos distantes e paradoxais, no fragmento, o “escarro” expressa algo diverso do que representa, a fim de desmitificar o ideal e desnudar as falsas aparências. Concomitante ao desejo do sujeito de se livrar de todo o mal que o atormenta, a imagem do “escarro” recolhe e manifesta a carga do negativismo imperante. Vale observar, nesse caso, que a extensão ou domínio do negativo, dada pelo “ato de escarrar”, é representada formalmente pela reiteração

---

<sup>132</sup> Lema coerente com a visão positivista que se destaca na segunda metade do século XIX.

do termo “abismo”, que significa o incomensurável, o insondável, isto é, que não tem fim. No quarteto, há ainda a ironia e, automaticamente, a crítica às contradições ou problemas da filosofia cristã: “Há mais filosofia neste escarro / Do que em toda a moral do Cristianismo!”. Infere-se, por conseguinte, que a ironia e o negativo são espécies de estratégias através das quais o poeta realiza a sua denúncia, ao mesmo tempo que comprova seu vínculo com a Modernidade artística.

Sabedor do trabalho poético, o artífice da ruína confessa ser inútil a fuga diante do mal existente. A negatividade, assim, é inerente à sua poética; tudo o que é feio, grotesco ou horroroso lhe serve de motivo:

Ah! Por mais que, com o espírito trabalhes  
A perfeição dos seres existentes,  
Hás de mostrar a cárie dos teus dentes  
Na anatomia horrenda dos detalhes!

(In: “As cismas do destino”, p.97)

Nesse quarteto com versos decassílabos, rimas intercaladas, graves e ricas, ritmo marcado na 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sílaba, o cuidado formal pode ser relacionado com o desejo de controle da vida material, conforme é indicado nos primeiros versos citados. Entretanto, pela inserção do vocábulo “cárie” (representação da imperfeição humana e social) e do vocábulo “dentes”, há uma ruptura com a estrutura tradicional do texto

em prol de certa liberdade na escolha das palavras, no caso, de um coloquialismo vulgar, que manifesta a presença da sua Modernidade.

No mesmo poema “As cismas do destino”, confirmando o seu caráter de ruptura e, por assim dizer, de negatividade, propaga-se uma contundente denúncia de povos marginalizados, a exemplo dos “hotentotes”, escravos da África Meridional:

Os sanguinolentíssimos chicotes  
Da hemorragia; as nódoas mais espessas,  
O achatamento ignóbil das cabeças,  
Que ainda degrada os povos hotentotes (p.95)

Por fim, nos versos que encerram esse texto, flagram-se o desequilíbrio terreno, a perplexidade e o conseqüente desejo de fuga do eu-poético perante a desordem estabelecida. Em outros termos, acontece a vivência do choque com a realidade, com um mundo invertido, sem moral, nem princípios:

O mundo resignava-se invertido  
Nas forças principais do seu trabalho...  
A gravidade era um princípio falho,  
A análise espectral tinha mentido!

O Estado, a Associação, os Municípios  
Eram mortos. De todo aquele mundo  
Restava um mecanismo moribundo  
E uma teleologia sem princípios.

Eu queria correr, ir para o inferno,  
 Para que, da psique no oculto jogo,  
 Morressem sufocadas pelo fogo  
 Todas as impressões do mundo externo!

Mas a Terra negava-me o equilíbrio...

(In: “As cismas do destino”, p.98-99)

Em outro longo poema, “Os doentes”, como um exilado na própria terra, o eu-poético faz um mapeamento desmoralizador da história e do presente. Revitalizando a receita do poema-escarro, ou melhor, de uma literatura-esgar, moderna e chocante, o eu “na urbe natal do Desconsolo” vai expondo com uma “angústia feroz” o “gemido dos homens bexigosos”, o “desespero das pessoas tísicas”, as “cancerosidades do organismo”, apesar de toda a dificuldade da linguagem, da luta com as palavras:

Falar somente uma linguagem rouca,  
 Um português cansado e incompreensível,  
 Vomitar o pulmão na noite horrível  
 Em que se deita sangue pela boca!

Expulsar, aos bocados, a existência  
 Numa bacia autônoma de barro,  
 Alucinado, vendo em cada escarro  
 O retrato da própria consciência!

Querer dizer a angústia de que é pábulo,  
 E com a respiração já muito fraca  
 Sentir como que a ponta de uma faca,  
 Cortando as raízes do último vocábulo!

(In: “Os doentes”, p.108-109)

Nas estrofes acima, sob a ótica metalingüística, presentifica-se a consciência do sujeito-lírico ante a sua dificuldade de expressão, como indicam os fragmentos: “linguagem rouca”, “português cansado e incompreensível”, “querer dizer (...) com a respiração muito fraca”. Nesse último exemplo, o verbo auxiliar “querer” sugere apenas o desejo, sem a garantia, portanto, da consumação do ato. Antes, o sujeito insinua a possibilidade maior da irrealização da vontade, devido à “respiração muito fraca” e à sensação do “corte” das “raízes do último vocábulo”. Aos moldes da lírica moderna, o sujeito expõe a angústia e os empecilhos do próprio fazer poético, dessacralizando o mito da criação, desnudando o duro processo de produção artística. Intensificando a Modernidade poética, o sujeito revela que a temática da obra é sobre a sua mesma existência, vista, no caso, sobre a égide da negatividade, do feio e do grotesco, pois relaciona a elucidação da vida com o vômito de um doente: “vomitar o pulmão na noite horrível / Em que se deita sangue pela boca!” ou, na segunda estrofe, com a expulsão de um escarro: “Expulsar, aos bocados, a existência (...) vendo em cada escarro / O retrato da própria consciência!”. A existência, então, é negativa, causadora de dor, de martírio, e falar ou compor versos sobre ela implica reviver toda a angústia e sofrimento, segundo ocorre no texto.

Ainda em “Os doentes”, o poeta incorpora as sujeiras do mundo e realiza a sua crítica, a denúncia dos seres oprimidos não apenas do presente, mas também do passado: o índio, o

negro, a prostituta, o mendigo, o doente. No fragmento que segue, ocorre o deslocamento temporal, do descobrimento da América no século XV ao presente do progresso:

A civilização entrou na taba  
Em que ele estava. O gênio de Colombo  
Manchou de opróbrios a alma do *mazombo*,  
Cuspiu na cova do *morubixaba*!

E o índio, por fim, adstrito à étnica escória,  
Recebeu, tendo o horror no rosto impresso,  
Esse achincalhamento do progresso  
Que o anulava na crítica da História!

Como quem analisa um apostema,  
De repente, acordando na desgraça,  
Viu toda a podridão de sua raça  
Na tumba de Iracema!...

Ah! Tudo, como um lúgubre ciclone,  
Exercia sobre ela ação funesta  
Desde o desbravamento da floresta  
À ultrajante invenção do telefone.

E sentia-se pior que um vagabundo  
Microcéfalo vil que a espécie encerra,  
Desterrado na sua própria terra,  
Diminuído na crônica do mundo!

.....

Em vez da prisca tribo e indiana tropa  
A gente deste século, espantada,  
Vê somente a caveira abandonada  
De uma raça esmagada pela Europa!

(In: “Os doentes”, p.110-111)

Como Charles Baudelaire, Augusto dos Anjos – o poeta do mau gosto – não aderiu às “forças progressistas” da sociedade, procurou, isto sim, enfatizar sua insatisfação com a dominação exercida pelo poder, refugiando-se na negatividade. Contrário à civilização que escraviza e aniquila, em “Os doentes” representada pela figura de “Colombo”, o

sujeito-lírico realiza sua denúncia da raça indígena anulada “na crítica da História” pelo vil progresso. Sem nenhuma idealização, numa alusão intertextual à personagem sacralizada de José de Alencar,<sup>133</sup> vislumbra-se na “tumba de Iracema” toda a “podridão de sua raça”. Desenvolve-se, assim, a denúncia do índio “desterrado na sua própria terra”, “diminuído” pelos colonizadores europeus. Da mesma forma que na poética baudelairiana, pela alegoria se revê a história da miséria humana, cujo ícone é a “caveira”: “a gente deste século, espantada, / Vê somente a caveira abandonada / de uma raça esmagada pela Europa!”.

Sob o caráter da negatividade, o poeta apresenta sua lírica blasfematória e satânica, questionando e inquirindo a figura de Deus sobre o destino dos homens: a ruína e a morte. Crítico de Deus, o eu-poético postula: “Almas pigméias! Deus subjuga-as, cinge-as / À imperfeição!” (p.91). Blasfemador, reclama: “Ninguém compreendia o meu soluço, / Nem mesmo Deus!” (p.87); mais adiante, acusa: “Ah! Com certeza, Deus me castigava!” (p.87). Confessando sua perda da fé religiosa e de sua crença na vida, o eu invoca Satã das trevas:

Gênio das trevas lúgubres, acolhe-me,  
 Leva-me o espírito dessa luz que mata,  
 E a alma me ofusca e o peito me maltrata,  
 E o viver calmo e sossegado tolhe-me!

Leva-me, obumbra-me em teu seio, acolhe-me

---

<sup>133</sup> ALENCAR, José. *Iracema*: lenda do Ceará. 18. ed. São Paulo: Ática, 1987.

N'asa da Morte redentora, e à ingrata  
Luz deste mundo em breve me arrebatá  
E num *pallium* de tenebras recolhe-me!

(In: “Soneto”, p.215)

Traduzindo suas amarguras em versos demoníacos, o sujeito deseja a morte redentora, porém pelas próprias mãos de Satã, adversário de Deus. Ao interpelar o Demônio, Diabo, ou simplesmente a figura maligna, o ser revela sua oposição ao sistema da vida e da sociedade, instaurando, portanto, uma crítica implícita ao meio circundante. É lícito, nesse caso, recordar que o termo “Satã” equivale etimologicamente a “acusar, opor-se”, o que é ratificado pelo texto bíblico, em “Zacarias” e no “Livro de Jó”, em que Satã representa o anjo servidor de Deus, que assume a postura de acusador do homem. Sua função é a de informar-se e pesquisar, percorrer a terra e passear.<sup>134</sup>

A neurose com relação à corrosão do tempo, as avarias deixadas por ele e o inevitável fim de todos os seres, dirige a poesia para a exposição da ruína, do caos, do vazio a que tudo se reduz:

#### PSICOLOGIA DE UM VENCIDO

Eu, filho do carbono e do amoníaco,  
Monstro de escuridão e rutilância,

---

<sup>134</sup> Observação realizada por TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Cruz e Souza e Baudelaire: satanismo poético*. Florianópolis: UFSC, 1998. p.35-36.

Sofro, desde a epigênese da infância,  
A influência má dos signos do zodíaco.

Profundissimamente hipocondríaco,  
Este ambiente me causa repugnância...  
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia  
Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme – este operário das ruínas –  
Que o sangue podre das carnificinas  
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,  
E há de deixar-me apenas os cabelos,  
Na frialdade inorgânica da terra! (p.82)

Fruto da substância orgânica e inorgânica, o sujeito lírico mostra nos dois quartetos sua complexidade e contradição, ao mesmo tempo em que, pela linguagem cientificista, reduz a si mesmo à insignificância de elementos químicos. Hipocondríaco e aziago, revela hiperbolicamente o eterno sofrimento, assim como o desconforto no mundo pela comparação grotesca: “ânsia / Que se escapa da boca do cardíaco”. Já nos tercetos, prevê a própria morte e ruína, cujo símbolo é o verme que, na evolução biológica, marca a etapa primordial da decomposição, da dissolução, da putrefação da carne. Nesse processo de degenerescência antecipado, pode-se inferir não só a negação do plano material ou da vida, mas ainda a ascensão espiritual do eu-lírico. Símbolo da vida que renasce da podridão, o verme representa a transição da terra à luz, da morte à vida.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Simbologia registrada por CHEVALIER, Jean et al. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p.943-944.

Na trilha de Charles Baudelaire, suma de todas as rebeldias e um dos principais intérpretes da Modernidade, Augusto dos Anjos rebela-se contra o conceito de arte como ritual secularizado, que reveste o artista de uma função sacerdotal, limitado ao exercício da preservação do belo e do sublime. No âmago dessa questão, concluiu-se que o poeta da morte desejava explorar o belo em tudo o que o termo abriga, incluindo o feio e o grotesco.

Pela linguagem negativa, apresenta a cidade “que exalava um podre báfio”, descreve os edifícios sobre os quais “caía um ar danado de doença”. Critica o comércio e repele os vícios: “saracoteamentos da lascívia...”, “ambiência microbiana da baixeza!”, “promiscuidade das adegas”. Do mesmo modo, aborda o martírio do cotidiano, destacando nele a miséria:

E por trezentos e sessenta dias  
Trabalhar e comer! Martírios juntos!  
Alimentar-se dos irmãos defuntos,  
Chupar os ossos das alimárias!

(In: “Gemidos de arte”, p.128)

Da maneira que lhe é peculiar, retrata a multidão, revelando seu ceticismo com relação aos homens que “a herança de ímpetos impuros / tornara etnicamente irracionais!”:

Meti todos os dedos mercenários  
Na consciência daquela multidão...

E, em vez de achar a luz que os Céus inflama,  
Somente achei moléculas de lama  
E a mosca alegre da putrefação!

(In: “Idealização da humanidade futura”, p.83)

No lugar de apontar a magnitude do ser, a construção da nova sociedade, o eu-poético centraliza a sua visão na decadência, cujo sentido simbólico é óbvio e literal: significa destruição, vida morta. A imagem da ruína relaciona-se com os sentimentos, as idéias e os laços vividos que já não possuem calor vital, mas que ainda existem, desprovidos de utilidade e função na ordem da existência.

Tal qual um profeta-agoureiro, o eu-poético anuncia, em um de seus sonetos mais festejados, a continuidade do mal pela competição, individualismo, falsidade e aviltamento do ser:

#### VERSOS ÍNTIMOS

Vês! Ninguém assistiu ao formidável  
Enterro de tua última quimera.  
Somente a Ingratidão – esta pantera –  
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!  
O homem, que, nesta terra miserável,  
Mora, entre feras, sente inevitável  
Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!  
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,  
A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se alguém causa inda pena a tua chaga,  
Apedreja essa mão vil que te afaga,  
Escarra nessa boca que te beija! (p.143)

Constituído por decassílabos heróicos e rimas intercaladas, graves e soantes, o poema oferece uma visão amarga de total descrença no altruísmo e na solidariedade humana. A ironia e o sarcasmo, dessacralizadores de toda utopia, são introduzidos na primeira estrofe pelo oxímoro “formidável enterro”, relativo à perda da última esperança. Misturando ironia com amargura e melancolia, o eu-poético que, apesar de usar a segunda pessoa, dirige-se a si mesmo, conforme a sugestão do título – “Versos íntimos” –, confessa a sua solidão e a ingratidão alheia. Alegoricamente, aproxima um elemento abstrato, a ingratidão, de um concreto, a pantera, pela relação de ambos com a violência, a ferocidade e o trauma gerado. Ainda no primeiro quarteto, salienta-se a ironia da ingratidão como “companhia inseparável”. Na segunda estrofe, há o aviso da lama futura, que marca segundo a simbologia a degradação, a escória da sociedade, a corrupção.<sup>136</sup> Do mesmo modo, denunciando a competitividade bestialógica, tem-se um mundo habitado por feras e, por força e determinismo no meio-ambiente, “terra miserável”, o homem acaba também se transformando em ser irracional, em fera. No primeiro terceto, o emprego dos verbos no imperativo, “Toma (...) Acende”, em versos breves e curtos, intensifica a agressividade lingüística, a linguagem corrosiva.

---

<sup>136</sup> CHEVALIER, Jean et al. Op.cit., p.534.

Esta, de certa forma, prepara o caminho da intriga e da perfídia, delimitada pelas antíteses entre “beijo” e “escarro”, e “afaga” e “apedreja”, tudo partindo da mesma origem que se revela falsa e traidora. No quarto e último terceto, ratifica-se o caráter da amargura e do ressentimento devido ao senso de abandono em meio à tristeza e caos pessoal. Revoltado, numa concepção negativa e satânica, apela em direção oposta ao perdão das ofensas e dos pecados e ao oferecimento da outra face a quem o tenha agredido: “Apedreja essa mão vil que te afaga, / Escarra nessa boca que te beija!”.

Consolidando o projeto de uma poesia de negação, observa-se na poesia de Augusto dos Anjos, de forma ímpar e inusitada, a rejeição do amor, dos prazeres corpóreos, tidos, em geral, como vícios: “Se algum dia o Prazer vier procurar-me / Dize a este monstro que eu fugi de casa!” (p.155), ou “Sobre histórias de amor o interrogar-me / É vão, é inútil, é improfícuo, em suma; / Não sou capaz de amar mulher alguma” (p.154). O sujeito lírico denuncia sua descrença no amor – “O amor da Humanidade é uma mentira” (p.102) –, e confessa:

Porque o amor, tal como eu estou amando,  
É Espírito, é éter, é substância fluida,  
É assim como o ar que a gente pega e cuida,  
Cuida, entretanto, não o estar pegando!

É a transubstanciação de instintos rudes,  
Imponderabilíssima e impalpável,  
Que anda acima da carne miserável  
Como anda a garça acima dos açudes! (p.133)

Em “Versos de amor”, explicita-se a supremacia do amor espiritual sobre o carnal, do ideal sobre o material. Acontece a transcendentalização, “transubstanciação de instintos rudes”, localizada num plano superior e “acima da carne miserável”. Neste caso, receita em “Idealismo” que “para o amor sagrado, / O mundo fique imaterializado / – Alavanca desviada do seu fulcro” (p.102).

Angustiado não apenas com as próprias frustrações e sofrimentos, o sujeito lírico se compadece da dor universal, de todos os homens, abarcando-os dentro de si: “Dentro de mim, (...) / Choravam, (...) / As formas microscópicas do mundo!” (p.200). É assim que o sujeito se coloca por vezes como intérprete do mundo – “Trago (...) / A solidariedade subjetiva / De todas as espécies sofredoras” – e, num ímpeto de herói, exclama: “E vem-me com um desprezo por tudo isto / Uma vontade absurda de ser Cristo / Para sacrificar-me pelos homens!”.

Pelas palavras, pela única arma que é a sua poesia, ocorre a exorcização de toda dor, a denúncia e crítica contra a miséria daqueles que vivem à margem do sistema, convertendo-se, assim, o poeta em herói da Modernidade, um herói órfico que, por meio de seu canto-esgar, lança seu grito: “Grito, e se grito é para que meu grito / Seja a revelação desse Infinito / Que eu trago encarcerado na minh’alma!” (p.132)

Desse modo, conclui-se que a poética de Augusto dos Anjos é marcada pelo grito de revolta contra a miséria material e espiritual da raça humana, pelo grito de alerta com relação às falsas aparências, à morte iminente e à efemeridade da vida. Nesses parâmetros há a elaboração de uma lírica em que a negatividade apresenta-se como paradigma de sua ruptura com a poesia-padrão triunfante no início do século XX.

## **2.2 A concepção da negatividade na obra *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade**

Nascido em Itabira, interior de Minas Gerais, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) recebeu o primeiro prêmio aos vinte anos de idade pelo conto “Joaquim no telhado”, publicado na revista “Novella Mineira”, de Belo Horizonte. Nesse conto, revela o desejo de mudança artístico-literária: “Nós não estávamos satisfeitos com o que havia lá. Não só em Minas como no Brasil, a literatura tinha sofrido um certo declínio”.<sup>137</sup> Tal desejo de rompimento, aliado à proposta de recuperação crítica da tradição literária, já exemplifica um índice de Modernidade.

---

<sup>137</sup> CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernos: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p.87.

O poeta itabirano, o “urso polar”, em sua última entrevista, feita ao “Jornal do Brasil”, gravada em agosto de 1987, pouco antes de sua morte, diz que foi motivado a escrever poesia para “tentar resolver, através de versos, problemas existenciais internos (...) de angústia, incompreensão e inadaptação ao mundo”<sup>138</sup> e, refletindo sobre a poesia moderna, revela: “Nós estávamos tentando afirmar uma nova forma literária. Isso colidia com os preconceitos existentes”.<sup>139</sup> Consciente do próprio fazer poético, revela:

a maior parte dos poemas é em verso livre. Não são metrificados nem rimados. (...) ao passo que, antigamente, todo poema era obrigatoriamente metrificado e rimado, a não ser um ou outro caso. (...) Mas a maioria dos meus versos obedece muito ao ritmo e, em grande parte, às leis de metrificação e de versificação da língua portuguesa (...). Fiz um verso mais ou menos solto, mas dentro de uma certa tradição literária brasileira.<sup>140</sup>

Na mesma entrevista, Drummond confessa sua admiração por Augusto dos Anjos, em suas palavras, “que, realmente, era um poeta notável”,<sup>141</sup> e sua oposição ao “afilhado de casamento” – João Cabral de Melo Neto – quanto à concepção poética:

---

<sup>138</sup> MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. São Paulo: Globo, 1994. p.37.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.45-47

Não estou de acordo com a concepção de João Cabral de uma poesia formal. Para mim, poesia é sentimento, expressão de uma emoção. Acrescente-se a isso que o itinerário ideológico de João Cabral é totalmente inverso ao meu: ele era individualista quando eu era comunista; depois, ele ficou pró-comunista e eu, individualista.<sup>142</sup>

A esse respeito, João Cabral, seu admirador confesso, sentencia: “Tenho aversão à subjetividade (...) nesse sentido: o de usar a minha emoção para fazer, com ela, uma obra”.<sup>143</sup> Explicando a questão, ele diz:

Uma palavra concreta, portanto, tem mais força poética do que a abstrata. As palavras *pedra* ou *faca* ou *maçã*, palavras concretas, são bem mais fortes poeticamente do que tristeza, melancolia ou saudade. Mas é impossível não expressar a subjetividade. Então, a obrigação do poeta é expressar a subjetividade – mas não diretamente.<sup>144</sup>

Dessa forma, observam-se as divergências quanto à concepção poética por parte dos dois autores e, simultaneamente, a abertura ou pluralidade da própria lírica moderna, sendo comum, no entanto, a tradição da negatividade seja histórica ou sob o âmbito formal, lingüístico. No tocante às diferenças, já advertia Drummond:

---

<sup>141</sup> Ibid., p.53.

<sup>142</sup> Ibid., p.99.

<sup>143</sup> Ibid., p.100.

<sup>144</sup> Ibid., p.100.

não há maiores poetas. Há poetas. E cada poeta é diferente dos outros. Se não for diferente e se não transmitir uma forma particular e uma maneira especial de sentir, ver e manifestar poesia, ele não é poeta.<sup>145</sup>

### 2.2.1 A composição lingüístico-formal

Produzindo durante praticamente todo o século XX, Carlito, para os familiares, exerceu cinqüenta e seis anos de atividade poética, sendo os trinta primeiros considerados pela crítica geral os melhores e onde se insere *A rosa do povo* que, coerente com Wilson Martins,<sup>146</sup> reflete as duas orientações divergentes da poesia moderna: a política e a estetizante.

Nesse sentido, Antonio Candido<sup>147</sup> sentencia que o “bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provêm umas das outras”: de um lado, a preocupação com os problemas sociais; de outro, com os problemas individuais, o que em última instância intensifica o caráter múltiplo e amplo de sua obra.

O próprio título – *A rosa do povo* – aponta para uma simbologia revolucionária e rebelde, na medida em que o elemento “povo” associa-se ao caráter sociológico, à inspiração na problemática do momento, caótica e fragmentária, fruto especialmente das tensões oriundas da

---

<sup>145</sup> Ibid., p.25.

<sup>146</sup> MARTINS, Wilson. *A idéia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002. p.24.

<sup>147</sup> CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: ———. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.96.

Segunda Guerra Mundial; enquanto que “a rosa” “é, essencialmente, um símbolo de finalidade, de sucesso absoluto e de perfeição”.<sup>148</sup> Ela designa uma perfeição acabada, a vida, a alma, o coração, o amor e também se refere, freqüentemente, a um renascimento.<sup>149</sup>

“Preso ao seu tempo”, o poeta revela ímpetos de crença na possibilidade de regeneração do homem, lançando-se a um salto participante. Essa adesão a uma espécie de luta de resistência aos totalitarismos e o sentimento de solidariedade acarretam textos diversos, conforme Antonio Candido:

A consciência social, e dela uma espécie de militância através da poesia, surgem para o poeta como possibilidade de resgatar a consciência do estado de emparedamento e a existência da situação de pavor. No importante poema “A flor e a náusea” – RP, a condição individual e a condição social pesam sobre a personalidade e fazem-na sentir-se responsável pelo mundo mal feito, enquanto ligada a uma classe opressora. O ideal surge como força de redenção e, sob a forma tradicional de uma flor, rompe as camadas que aprisionam. Apesar da distorção do ser, dos obstáculos do mundo, da incomunicabilidade, a poesia se arremessa para a frente numa conquista, confundida na mesma metáfora que a revolução.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. São Paulo: Moraes, 1984. p.504.

<sup>149</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alaim. *Dicionário de símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p.788-789.

<sup>150</sup> CANDIDO, Antonio. Op. cit., p.105.

A flor em si simboliza a alma, a virtude, o centro espiritual, a aurora.<sup>151</sup> Decorrente das inquietudes que assaltam o poeta, em “A flor e a náusea”, há essa função redentora, a que alude o crítico literário, da poesia associada a uma concepção socialista, como participação e empenho político:

#### A FLOR E A NÁUSEA

Preso à minha classe e a algumas roupas,  
vou de branco pela rua cinzenta.  
Melancolias, mercadorias espreitam-me.  
Devo seguir até o enjôo?  
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:  
Não, o tempo não chegou de completa justiça.  
O tempo é ainda de fezes, maus poemas,  
[alucinações e espera.  
O tempo pobre, o poeta pobre  
fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.  
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.  
O sol consola os doentes e não os renova.  
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas  
[sem ênfase.

Vomitam esse tédio sobre a cidade.  
Quarenta anos e nenhum problema  
resolvido, sequer colocado.  
Nenhuma carta escrita nem recebida.  
Todos os homens voltam para casa.  
Estão menos livres mas levam jornais  
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?  
Tomei parte em muitos, outros escondi.  
Alguns achei belos, foram publicados.  
Crimes suaves, que ajudam a viver.  
Ração diária de erro, distribuída em casa.

---

<sup>151</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alaim. Op.cit., p.437-439.

Os ferozes padeiros do mal.  
Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.  
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.  
Porém meu ódio é o melhor de mim.  
Com ele me salvo  
e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!  
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do  
[tráfego.

Uma flor ainda desbotada  
ilude a polícia, rompe o asfalto.  
Façam completo silêncio, paralise os negócios,  
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.  
Suas pétalas não se abrem.  
Seu nome não está nos livros.  
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas  
[da tarde  
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.  
Do lado das montanhas, nuvens maciças  
[avolumam-se.  
Pequenos pontos brancos movem-se no mar,  
[galinhas em pânico.  
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o  
[nojo e o ódio.  
(p.112-114)

A liberdade de construção do poema com estrofação e métrica irregular pode associar-se à necessidade de representação na escrita das transformações sociais. Marcado pela negatividade, pela oposição ao sistema político-social, aos moldes da lírica moderna, no poema se apresenta a inadaptação do ser no mundo, daí a melancolia, o “enjôo”, o repúdio ao tempo – “Olhos sujos no relógio da torre”, “ainda de fezes”, de injustiça.

Consoante com as acepções de Hugo Friedrich, a lírica moderna é marcada pelo grotesco, que abrange as enfermidades e vícios, a fragmentação, o inverossímil, a reunião de coisas distintas e dissonantes, como a associação entre o concreto e o abstrato – “preso à minha classe e a algumas roupas”; a antítese cromática entre o ser e o meio – “vou de branco pela rua cinzenta”; e na paronomásia e surpreendente prosopopéia – “Melancolias, mercadorias espreitam-me”.

Percorrendo como que sem rumo certo a cidade inóspita, num clima angustiante e opressor, o eu-lírico reflete sobre sua limitação e impotência: “Posso, sem armas, revoltar-me?”. No entanto, estando o poeta e o tempo fundidos no mesmo impasse, há ao menos essa visão interna do próprio caos urbano, pois ele vivencia os problemas coletivos, os dramas sociais, de modo que a redenção do mundo representa a sua redenção também.

Emparedado, avesso aos sistemas capitalista e desumanizado, o eu-lírico opõe-se severamente ao mundo da comunicação de massa, da divisão de trabalho. Diferentemente do eu-clássico, dominado pela força superior, do dom, tem-se um eu voltado para o plano terreno, real, das coisas; porém, tudo parece resultar inútil: “Em vão me tento explicar, os muros são surdos”, “tristes”, “O sol (...) não os renova”. Os homens parecem alienados ao contexto negativo,

em oposição ao eu-lírico que “vomita” seu tédio sobre a cidade, denuncia o “mal” cotidiano representado pelas figuras dos “padeiros” e dos “leiteiros”. Tudo resulta em erro, vazio, (“Pôr fogo em tudo, inclusive em mim”), a não ser seu ódio, com o qual se salva e lança a esperança simbolizada na “flor”.

Como na poética de *As flores do mal*, são adotados recursos paradoxais que provocam estranheza e surpresa: em meio à desordem urbana há o nascimento de uma flor na rua, “desbotada”, “feia”, “insegura”, mas única, “Seu nome não está nos livros”, uma “flor” que representa naturalmente a emergência do novo. Intensificando a noção de mudança, “Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se” prenunciando que uma tempestade se aproxima, “Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico”: a natureza, a “flor”, rompe com a realidade, anunciando o amanhã, o desabrochar de um novo mundo.

“A flor e a náusea”, assim, acaba por justificar ou explicar o título da obra de Carlos Drummond, o despertar de uma nova realidade pelo choque social, pela “resistência”,<sup>152</sup> pela crítica da desordem estabelecida. Trata-se igualmente de uma tensão entre a participação político-social e a adesão às utopias esquerdistas e a visão cética e niilista, uma obra ambivalente, polissêmica na sua essência.

---

<sup>152</sup> BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: ———. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

Essa pluralidade poética é vista sobremaneira no âmbito lingüístico formal que, como na produção em geral do autor, apresenta com freqüência versos livres e brancos, e estrofação irregular, em paralelo com versos de métrica tradicional, dispostos em estrofes regulares: “Carrego comigo” é constituído por vinte e três quartetos, com versos em redondilha maior; “Áporo” é um soneto em redondilha menor; “Epísódio” é dado por quatro quartetos em redondilha menor; “O mito” apresenta quarenta e cinco quartetos em redondilha maior, seguido de um dístico entre parênteses; “O caso do vestido”, com setenta e cinco dísticos também em redondilha maior. Os versos isométricos são igualmente observados em “Passagem da noite”, constituído por duas estrofes em redondilha maior; “Uma hora e mais outra”, é formado por uma longa estrofe, cento e vinte e sete versos, em redondilha menor; “Nos áureos tempos”, “Rola mundo” e “Ontem” são, do mesmo modo, dados em redondilha menor.

Na linguagem, o poeta vale-se tanto do padrão elevado, culto, quanto do coloquial: “Me perco em Apollinaire” (p.109), “Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração” (p.196), “estropiaram-se” (p.202), “cada troço” (p.223). E, por vezes, há o uso do grotesco e do vulgar: “tempos sujos” (p.110), “tua gota de bile” (p.111), “vossos esqueletos de família” (p.111), “fezes” (p.113), “Vomitar esse tédio” (p.113), “velhas paralíticas” (p.122), “velho aleijado” (p.122), “verme” (p.126), “gosma e (...) vômito” (p.156), “a barata andando” (p.163).

Apesar da lírica voltada para a realidade “férrea” e “pétrea”, constituída pela matéria histórica dos conflitos político-sociais, há nela, constante invasão de “elementos subjetivos”,<sup>153</sup> em parte como resultado da oscilação entre o eu, o mundo e a arte. O próprio eu aparece de forma incerta, não importando até que ponto possa ser autobiográfico, a exemplo da presença do pré-nome do poeta em “Carrego comigo” ou do nome completo em “Os últimos dias”:

Tirânica e patética, pois cada grão de egocentrismo é comprado pelo poeta com uma taxa de remorso e incerteza que o leva a querer escapar do eu, sentir e conhecer o outro, situar-se no mundo, a fim de aplacar as vertigens interiores. A poesia da família e a poesia social, muito importantes na sua obra, decorreriam de um mecanismo tão individual quanto a poesia de confissão e auto-análise, enrolando-se tanto quanto elas num eu absorvente.<sup>154</sup>

Para Antonio Candido aí reside um pouco da força poética drummondiana, dessa falta de naturalidade ou de constrangimento de exposição em primeira pessoa do singular, o que só é vencido pela necessidade de tentar a expressão libertadora. Esse eu é geralmente definido pela capacidade de aderir à vida com todas as barreiras impostas, porém um eu “retorcido”, em geral, insatisfeito consigo

---

<sup>153</sup> CANDIDO, Antonio. Op.cit., p.96.

<sup>154</sup> Ibid., p.96.

mesmo, de existência falhada, que pela memória reconstrói os fragmentos do passado em “Versos à boca da noite”, ou pelo senso do presente denuncia os “homens partidos” em “Nosso tempo”, ou o ser deficiente, mutilado em “Movimento da espada”, “O mito”, “O medo”.

A subjetividade também é fruto da originalidade da imagística, em que ocorrem associações inusitadas, rompendo com o tradicional, com as relações pré-estabelecidas ou condicionadas pelo tempo. Coerente com a lírica moderna postulada por Hugo Friedrich, há a aproximação de elementos normalmente incompatíveis, a dissonância acarretada pelos oxímoros, exemplificados em versos de “Nos áureos tempos”: “os jardins da gripe / os bondes do tédio, / as lojas do pranto” (p.133).

As imagens insólitas presentificam-se ainda nos versos: “Estão paralisados ... sós e mudos, em estado de dicionário” (p.112); “uma flor ainda desbotada / ilude a polícia, rompe o asfalto”, “Seu nome não está nos livros. / É feia. Mas é realmente uma flor” (p.113-114); “Cheiramos flores de medo” (p.118); ou através do deslocamento de um objeto do seu eixo habitual: “Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.” (p.114); “deslizar de lancha entre camélias” (p.109); “aranhas, seres de asa e pus” (p.213).

Avessa ao código da poesia condoreira, à tradição romântica que fixou a imagem das “asas” como símbolo de liberdade ou audácia, em “O medo” se lê: “E com asas de

prudência, com resplendores covardes, atingiremos o cimo” (p.119).

A negatividade é intensificada na lírica drumondiana também pela presença da sua imagem da noite, do tom escuro, com conotações de medo, morte, angústia, sofrimento, opressão: “Tua careta de gozo ou de dor no escuro / são indiferentes.” (p.111), “Sinto que é noite (...) fez-me desânimo.” (p.127).

És condenado ao negro. Tuas calças  
confundem-se com a treva. Teus sapatos  
inchados, no escuro do beco,  
são cogumelos noturnos. A quase cartola,  
sol negro, cobre tudo isto, sem raios.  
Assim, noturno cidadão de uma república  
enlutada, surge aos nossos olhos  
pessimistas, que te inspecionam e meditam:  
Eis o tenebroso, o viúvo, o inconsolado,  
o corvo, o nunca mais, o chegado muito tarde  
a um mundo muito velho. (In: “Canto ao homem do  
povo Charlie Chaplin”, p.223-224)

No simbolismo tradicional,<sup>155</sup> as trevas expressam o estado das potências não desenvolvidas que dão lugar ao caos, daí a relação com o mal. Do mesmo modo, a noite representa o momento das gestações, quando o inconsciente se libera. Há, como em todo símbolo, um duplo aspecto: “o das trevas

---

<sup>155</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. Op.cit., p.232.

onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida”.<sup>156</sup>

Trata-se justamente da expressão do desejo de luta e de resistência pela denúncia da desordem, da revolta: “e vamos contigo arrebentar vidraças, e vamos jogar o guarda no chão (...) sentenças de uma justiça não oficial” (p.224). No poema “Notícias”, lê-se: “no escuro nos visitamos. / Escuto vocês todos, irmãos sombrios” (p.195); e ratificando, portanto, a noite ou o escuro como instante de reflexão e busca de conhecimento do mundo, há “ficou apenas o tom escuro no mundo escuro (...). Ainda bem que a noite baixou: é mais simples conversar à noite” (p.196). Prenunciando a mudança, após a noite, surge o dia quando “Os corpos saltam do sono, o mundo se recompõe” (p.128).

A intertextualidade, lei fundamental para os textos poéticos da Modernidade, no dizer de Julia Kristeva,<sup>157</sup> é outro recurso da obra drummondiana. Para a autora, “o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos.”<sup>158</sup>. Já em “Consideração do poema”, que inaugura *A rosa do povo*, há a alusão ao antológico texto “No meio do caminho”, publicado em *Alguma poesia*, através do verso “Uma pedra no meio do caminho/ ou apenas um rastro, não

---

<sup>156</sup> CHEVALIER, Jean. Op.cit., p.640.

<sup>157</sup> KRISTEVA, Julia. Poesia e negatividade. In: \_\_\_\_ *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.165-196.

<sup>158</sup> Op.cit., p.174.

importa” (p.109). Nesse caso, presentifica-se uma permutação de textos, nos quais os espaços se cruzam. No poema original, a pedra revela-se como um problema que mesmo tendo ocorrido num passado distante, conforme sugere o verbo no pretérito imperfeito, “No meio do caminho tinha uma pedra”, acaba se presentificando pela memória, dando, assim, importância a tal caso, diferentemente do que ocorre em “Consideração do poema”: um problema que é relativizado no tempo. Isso exemplifica o caráter próprio da intertextualidade que é o de revestir a palavra do outro de novas significações, ou seja, de absorver e transformar o outro texto.

Igualmente, “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” e “Morte do leiteiro” são exemplares quanto ao recurso da intertextualidade, cada um ao seu modo. No primeiro caso, Drummond retoma o mito de Charlie Chaplin, conferindo-lhe o caráter de símbolo do homem – representante do povo resistente à desumanização da era capitalista. Acontecem no poema referências a situações ou cenas vividas pelo artista em filmes ao longo de sua carreira: a *Luzes da Cidade* – “Uma cega te ama. Os olhos abrem-se. / Não, não te ama. Um rico, em álcool, / é teu amigo e lúcido repele / tua riqueza”,<sup>159</sup> (p.226); a *Tempos modernos* – “maquinismos, / telegrama em série, e fábricas e fábricas / e fábricas de lâmpadas, proibições, auroras. / Ficaste apenas um operário / comandando pela voz colérica do megafone” (p.227); ao

---

<sup>159</sup> Esses versos aludem ao envolvimento de Chaplin com uma jovem florista cega e com um milionário, que só o reconhece quando está alcoolizado.

*Grande ditador* – “Meditavas na sombra das chaves, / das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame, / (...) crispação do ser humano, árvore irritada, contra a miséria e a fúria dos ditadores” (p.228-229). Diversas profissões encenadas por Chaplin são enumeradas, uma abaixo da outra: “aprendiz / bombeiro / caixeiro / doceiro / emigrante / forçado / maquinista / noivo / patinador / soldado / músico / peregrino / artista de circo / marquês / marinheiro / carregador de piano” (p.227).

No segundo caso, em “A morte do leiteiro”, de forma diversa, observa-se o cruzamento entre tipos de textos – narrativa e poesia - formando um todo indissociável, um poema narrativo, em que o narrador, em terceira pessoa, relata o assassinato do protagonista, quando confundido com um ladrão. O caráter cotidiano, anti-idealista e anti-sentimental marca não só esse texto, mas outros de Drummond, como “Caso do vestido” e “Os dois vigários”, estabelecendo, pois, uma interrelação entre os mesmos.

Registra-se ainda o caso ímpar de intertextualidade de “Nova canção do exílio”, paráfrase moderna da célebre “Canção do exílio” de Gonçalves Dias:

Um sabiá  
na palmeira, longe.

Estas aves cantam  
um outro canto.

O céu cintila  
sobre flores úmidas.  
Vozes na mata,  
e o maior amor.

Só, na noite,  
seria feliz:  
um sabiá,  
na palmeira, longe.

Onde é tudo belo  
e fantástico,  
só, na noite,  
seria feliz.  
(Um sabiá,  
na palmeira, longe)

Ainda um grito de vida e  
Voltar  
para onde é tudo belo  
e fantástico:  
a palmeira, o sabiá,  
o longe. (p.141-142)

Nesse texto, tal qual no original romântico, há a idealização de um lugar distante onde tudo é positivo, “belo e fantástico”, onde o sujeito lírico “seria feliz”, o que sugere que, evidentemente, o espaço atual, do presente imediato, é marcado pela negatividade.

Além da intertextualidade, Carlos Drummond opera uma ruptura com o padrão clássico da linguagem, caracterizado pelos valores de clareza e coerência, estabelecendo o fragmento como uma tendência, consoante muitas vezes com o contexto social, do homem desarticulado do seu universo.

Em algumas passagens, o fragmentarismo coincide com outro aspecto da lírica moderna, a obscuridade:

Símbolos obscuros se multiplicam.  
Guerra, verdade, flores?  
Dos laboratórios platônicos mobilizados  
vem um sopro que cresta as faces  
e dissipa, na praia, as palavras. (p.121)

E falam as flores que tanto amas quando pisadas,  
falam os tocos de velas, que comes na extrema  
penúria, falam a mesa, os botões,  
os instrumentos do ofício e as mil coisas  
aparentemente fechadas,  
cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais  
obscuros mais falam. (p.223)

Uma pedra no meio do caminho  
ou apenas um rastro, não importa.  
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,  
de toda a precisão se incorporam  
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius  
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.  
Que Neruda me dê sua gravata  
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus,  
Maiakovski.  
São todos meus irmãos, não são jornais  
nem deslizar de lancha entre camélias:  
é toda a minha vida que joguei. (p.109)

Respeitando as devidas diferenças, evidencia-se na obra de Drummond a poética da fragmentação de forma similar à observada por Iran Junqueira com relação à obra de Thomas Stearns Eliot.<sup>160</sup> Isso decorrente do fato de ambos apresentarem múltiplas fontes e raízes, substrato pertinente à

---

<sup>160</sup> JUNQUEIRA, Ivan. Eliot e a poética do fragmento. In: ELIOT, T. S. *Poesia*. 3. ed. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

técnica da fragmentação, bem como da consciência da dificuldade de expressão ou comunicação, ou mesmo do senso de isolamento, solidão ou desolação diante do cotidiano e do mundo:

atormentado pela consciência crítica do mundo, da vida e de si próprio, pela consciência da consciência, por tudo aquilo que, enfim, nos alimenta a lacerante noção da queda (faetônica ou não) e do extravio. (...) podem-se vislumbrar os primeiros signos desse procedimento alienatório, dessa insistência em afirmar a solidão e o desconcerto humanos; e, aí, imagens e metáforas, aforismos e conceitos, fragmentos (...) à força do vazio e da ruína espirituais do homem ocidental contemporâneo.<sup>161</sup>

Em “Nosso tempo”, explicita-se o caos mundano, e a dificuldade de comunicação nos versos: “Este é tempo de partido, / tempo de homens partidos. / (...) Mas eu não sou as coisas e me revolto. / Tenho palavras em mim buscando canal, / são roucas e duras (...) perderam o sentido, apenas querem explodir.” (p.120-121).

A incoerência no âmbito formal ou semântico vai ao encontro do mundo que também se tornou absurdo, e a poesia, por conseguinte, implica a representação e a negação desse mundo desordenado, signo de resistência à alienação do homem diante do próprio contexto em que vive: “O tempo

---

<sup>161</sup> JUNQUEIRA, Ivan. Op cit., p.21.

pobre, o poeta pobre, / fundem-se no mesmo impasse”.  
(p.113).

A relação tensa entre eu e o mundo não por acaso é dada muitas vezes através de paradoxos, como em “Carta a Stalingrado” cuja unidade é contraditoriamente feita de fragmentos dispersos e intensificados por imagens, como “ruínas” (p.200), “cidade destruída” (p.201), “escombros” (p.201), “pedaços” (p.202), “destroços” (p.202), “mãos soltas e / relógios partidos” (p.202). Da mesma forma, ocorre em “América” e “Mas viveremos”, ambos construídos sob a égide paradoxal de que na solidão há comunicação:

#### AMÉRICA

.....

América, muitas vezes viajei nas tuas tintas.  
Sempre me perdia, não era fácil voltar.  
O navio estava na sala.  
Como rodava!

As cores foram murchando, ficou penas o tom  
[escuro, no mundo escuro.  
Uma rua começa em Itabira, que vai dar em  
[qualquer ponto da terra.  
Nessa rua passam chineses, índios, negros,  
mexicanos, turcos, uruguaios.

.....

Esses pedaços de ti, América, partiram-se na minha  
[mão.  
A criança espantada  
não sabe juntá-los.

Contaram-me que também há desertos.  
E plantas tristes, animais confusos, ainda não

[completamente determinados.  
 Certos homens vão de país em país procurando um  
 [metal raro ou distribuindo palavras.  
 Certas mulheres são tão desesperadamente  
 [formosas que é impossível não  
 [comer-lhes os retratos e não  
 [proclamá-las demônios.

Há vozes no rádio e no interior das árvores,  
 cabogramas, vitrolas e tiros.  
 Que barulho na noite,  
 que solidão!

Esta solidão da América ... Ermo e cidade grande  
 se espreitando. (p.196–198)

#### MAS VIVEREMOS

.....

Voltamos a viver na solidão,  
 temos de agir na linha do gasômetro,  
 do bar, da nossa rua: prisioneiros  
 de uma cidade estreita e sem ventanas.

Mas viveremos. A dor foi esquecida  
 nos combates de rua, entre destroços.  
 Toda melancolia dissipou-se  
 em sol, em sangue, em vozes de protesto. (p.204)

Assim se sucedem as imagens fragmentárias que tentam transmitir o choque do eu com o mundo em processo, as contradições desse eu diante do senso de solidão e de luta pela conscientização, sobrevivência pelas palavras, mesmo dissonantes ou aleatórias. O recurso da enumeração caótica, tão freqüente, sugere também a dificuldade de dar sentido aos fatos e sentimentos: “Calo-me, espero, desifro” (p.120), “Símbolos obscuros se multiplicam” (p.121), “Tempo de mortos faladores / e velhos paralíticos” (p.122), “É tempo de

meio silêncio, / de boca gelada e murmúrio, / palavra indireta, aviso” (p.122) – todos são versos de “Nosso Tempo”.

### 2.2.2 A composição temática

Múltiplo, vários, desigual, surpreendente e moderno, Carlos Drummond de Andrade apresenta em *A rosa do povo* cinquenta e cinco poemas que refletem a sua maturidade. Escritos nos anos da ditadura de Getúlio Vargas e da Segunda Guerra Mundial, da opressão do nazismo e do fascismo sobre o mundo, do capitalismo em oposição ao hesitante socialismo, os poemas de *A rosa do povo* (1945) manifestam a revolta e a esperança, o realismo social da poesia engajada e a metapoesia, a reflexão introspectiva sobre o sentido da escrita artística. De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna,<sup>162</sup> ao inquirir sobre o fazer poético como instrumento de questionamento e de modificação das relações humanas e da realidade social, o poeta atinge certo equilíbrio em sua relação com o mundo: do eu maior que o mundo, de *Alguma poesia* (1930), ao eu menor que o mundo de *Sentimento do mundo* (1940), chega-se ao eu igual ao mundo em *A rosa do povo* (1945).

Nesse aspecto, seu lirismo se torna mais puro, sujeito e objeto se interpretam dialeticamente. Mesmo voltado para o presente, o poeta resgata preocupações anteriores, como a

---

<sup>162</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. p.16.

terra natal e a família, integrando-as ao drama do cotidiano e aos problemas sociais de então. Para John Gledson,<sup>163</sup> *A Rosa do Povo* é indubitavelmente o momento-chave da produção drummondiana, no qual o poeta reflete o mundo contemporâneo e exprime não só os sentimentos dele mesmo como também de seus “companheiros”. Tendo como alvo a percepção da unidade do poeta e do mundo ao seu redor, Gledson salienta que essa unidade não descarta o eu como sujeito independente, pois trata-se de uma elisão entre o sujeito e o objeto e não de uma identificação absoluta, que implicaria a anulação do eu ativo. O poeta se mostra tanto como membro da sociedade, quanto como indivíduo rebelde, capaz de utilizar os seus produtos para os próprios fins.

Com temática variada, valendo-se dos dados do próprio autor ao organizar a sua *Antologia Poética*<sup>164</sup> em 1962, seus poemas giram em torno de diferentes linhas, como a social, a reflexão existencial, a própria poesia, o passado, o amor, o cotidiano, a celebração dos amigos.

Os dois primeiros poemas que inauguram o livro, “Consideração do poema” e “Procura da poesia”, como sugerem os títulos, aproximam-se pela mesma temática, pelo caráter metalingüístico que desnuda o processo de criação da obra ao mesmo tempo que o desmitifica. Diverso do que

---

<sup>163</sup> GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981. p.163.

<sup>164</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ocorre com o poema clássico, aurático, enigmático no que toca à sua produção,<sup>165</sup> no metapoema há o desnudamento do processo de criação textual, da consciência do código, da linguagem do autor, mesmo que conflitante, insuficiente ou obscura.

### CONSIDERAÇÃO DO POEMA

Não rimarei a palavra sono  
 com a incorrespondente palavra outono.  
 Rimarei com a palavra carne  
 ou qualquer outra, que todas me convêm.  
 As palavras não nascem amarradas,  
 elas saltam, se beijam, se dissolvem,  
 no céu livre por vezes um desenho,  
 são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

.....

Poeta do finito e da matéria,  
 cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,  
 boca tão seca, mas ardor tão casto.  
 Dar tudo pela presença dos longínquos,  
 sentir que há ecos, poucos, mas cristal,  
 não rocha apenas, peixes circulando  
 sob o navio que leva esta mensagem,  
 e aves de bico longo conferindo  
 sua derrota, e dois ou três faróis,  
 últimos! esperança do mar negro  
 Essa viagem é mortal, e começa-la.  
 Saber que há tudo. E mover-se em meio  
 a milhões e milhões de formas raras,  
 secretas, duras. Eis aí meu canto.

Ele é tão baixo que sequer o escuta  
 ouvido rente ao chão. Mas é tão alto

---

<sup>165</sup> Walter Benjamin teoriza sobre a perda da aura da obra artística no período pós-revolução industrial, com suas técnicas de reprodução em massa, e no resultado da necessidade de mudança de percepção e conscientização do código lingüístico. In: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: BENJAMIN, HORKHEIMER, ADORNO, HABERMAS. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1983. (Coleção Os pensadores).

que as pedras o absorvem. Está na mesa  
aberta em livros, cartas e remédios.  
Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,  
o uniforme de colégio se transformam,  
são ondas de carinho te envolvendo.

Como fugir ao mínimo objeto  
ou recusar-se ao grande? Os temas passam,  
eu sei que passarão, mas tu resistes,  
e cresces como fogo, como casa,  
como orvalho entre dedos,  
na grama, que repousam.

Já agora te sigo a toda parte,  
e te desejo e te perco, estou completo,  
me destino, me faço tão sublime,  
tão natural e cheio de segredos,  
tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,  
o povo, meu poema, te atravessa. (p.109-110)

Nesse poema de abertura, realiza-se um projeto poético centrado pela temática do plano social, do material, do finito, dos elementos do mundo circundante: “matéria”, “cristal”, “mesa”, “cartas”, “remédios”, “bonde”, “rua”. Averso às idealizações e sentimentalismos românticos (“cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas”), o poeta celebra não só o grande, mas também o “mínimo objeto”, a poesia em si mesma, além do transitório ou efêmero. Tudo lhe convém, qualquer coisa por mais prosaica, vulgar ou grotesca; e o passado, o presente e o futuro fundem-se em fontes de inspiração, ultrapassando o próprio tempo, ressaltando, todavia, a intenção especial com o social. Intensificando o comprometimento como o plano concreto, social, conclui: “Tal uma lâmina, / o povo, meu poema, te atravessa”.





palavra com suas “mil faces secretas”, a qualidade da realização literária, e cuja autenticidade e mérito derivam da amplitude, mistério, opacidade do próprio código: “ermas de melodia e conceito / elas se refugiam na noite (...) rolam num rio difícil e se transpiram em desprezo”. No dizer de João Alexandre Barbosa:

é no prolongamento daquilo que restou para além da comunicação que o poema moderno encontra seu alimento. Perigoso alimento! Os seus limites estão dados, por um lado, pela comunicação e, por outro lado, pelo silêncio. Tratar de um e de outro, como organização verbal que atinge o leitor, é modo de permanecer atuante – não obstante a consciência do vazio e da insuficiência da palavra ante a realidade.<sup>166</sup>

Tal dilema está presente na obra de Drummond, ora expressando diretamente o contexto concreto, histórico-social, ora minimizando-o, reconhecendo-o como insuficiente para a sua poética. Sendo assim, elege a linguagem como objeto essencial, mesmo arriscando-se ao hermetismo: “Convive com teus poemas (...) Tem paciência, se obscuros (...) e seu poder de silêncio” (p.112). O poeta sugere pela imagem do “estado de dicionário” que é justamente no sistema lingüístico que os poemas existem virtualmente, cabendo a ele explorar esse sistema, usar a palavra liberada da função pragmática de indicar significados precisos, de

---

<sup>166</sup> BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.108.

modo que esse é seu objetivo, sua luta e ambição, pois a autonomia do espaço poético.

A articulação dissonante e paradoxal entre “Consideração do poema” e “Procura da poesia”, entre a leitura conteudística-social e a metapoética da linguagem-objeto, insinua que somente uma atitude ambivalente pode apreender a contraditória totalidade, “a magia lúcida” no dizer de Marlene de Castro Correia,<sup>167</sup> da poesia em geral de Carlos Drummond de Andrade, avessa a dogmatismos ou verdades absolutas, conforme se exemplifica através do poema:

#### FRAGILIDADE

Este verso, apenas um arabesco  
em torno do elemento essencial - inatingível.  
Fogem nuvens de verão, passam aves, navios,  
[ondas,  
e teu rosto é quase um espelho onde brinca o  
[incerto movimento,  
ai! já brincou, e tudo se fez imóvel, quantidades e  
[quantidades  
de sono se depositam sobre a terra esfacelada.

Não mais o desejo de explicar, e múltiplas palavras  
[em feixe  
subindo, e o espírito que escolhe, o olho que  
[visita, a música  
feita de depurações e depurações, a delicada  
[modelagem  
de um cristal de mil suspiros límpidos e frígidos:  
[não mais  
que um arabesco, apenas um arabesco  
abraça as coisas, sem reduzi-las. (p.138)

---

<sup>167</sup> CORREIA, Marlene de Castro. Op.cit., p.43.

O poeta aqui elucida a “fragilidade” do seu verso, “apenas um arabesco” em torno do objeto inacessível, os elementos fugazes – “nuvens”, “aves”, “navios”, “ondas” – e o “rosto” refletido pelo movimento subjetivo, incerto da poesia como uma “terra esfacelada” onde se deposita o sono, as imagens fragmentadas sem necessidade de explicação. No entanto, dialeticamente, o verso, o poema é construído de forma consciente, o “espírito” que escolhe, o “olho” que observa, “a música feita de depurações”. O poema metaforizado na “delicada forma de um cristal” é feito de “múltiplas palavras”, acolhe “as coisas, sem reduzi-las”, pois há noção da própria complexidade da linguagem, do arabesco que é associado à forma labiríntica, à repetição ou ao retorno sobre si mesmo, tal qual o conceito etimológico de “verso”.<sup>168</sup> Confirmando a questão, “arabesco” é “uma ultrapassagem de representação, lúcida e rigorosa (...), é um ritmo, uma encantação através da repetição”,<sup>169</sup> que segue dois princípios – a aparente fantasia e a estrita geometria, dirigindo-se ao ilimitado. Dialeticamente, “revela velando, e oculta desvelando”,<sup>170</sup>

Outro poema complexo, de forma labiríntica, que “revela velando” a sua mensagem plurissignificativa, é o seguinte:

---

<sup>168</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. Op.cit., p.90.

<sup>169</sup> CHEVALIER, Jean. Op.cit., p.69.

<sup>170</sup> Ibid., p.69.

## ÁPORO

Um inseto cava  
cava sem alarme  
perfurando a terra  
sem achar escape.

Que fazer, exausto,  
em país bloqueado,  
enlace de noite  
raiz e minério?

Eis que o labirinto  
(oh razão, mistério)  
presto se desata:

em verde, sozinha,  
antieclidiana,  
uma orquídea forma-se. (p.137)

Ponte de cruzamento da metapoesia com a temática social e existencial, o que ocorre em diversos poemas de obra drummondiana, “Áporo” é dado por um soneto com versos regulares, em redondilha menor, cujo título remete a vários significados – “áporo” pode indicar um inseto, uma situação sem saída e uma orquídea. Essas três imagens ou situações acompanham o movimento do poema: nos dois quartetos, há o inseto cavador em busca de uma saída que, entretanto, é bloqueada até desfazer-se a teia labiríntica, haver a transformação final, o surgimento de uma orquídea. Esse movimento do poema representado pelo percurso exaustivo do inseto é realçado pela aliteração em especial do “s” de “inseto”, “sem”, “escape”, “exausto”, “país”, “enlace”, “raiz”, “eis”, “mistério”, “presto se desata”, “forma-se”. A pluralidade semântica do vocábulo “inseto” pode ser

interpretada, por um lado, com metáfora da palavra poética, bloqueada no campo abstrato da linguagem, da busca incessante da comunicação que se liberta e se efetua na escrita, na poesia simbolizada pela orquídea-flor (imagem utilizada no poema “A flor e a náusea” e no título do livro *A rosa do povo*, bem como na classificação do texto como “exercícios lúdicos” por parte do próprio autor). Por outro, o “inseto” pode representar o poeta, o ser perdido, exausto, oprimido pela situação “sem saída”, do mundo bloqueado-labiríntico e que, no final, se liberta pela “razão, mistério” em forma de flor-orquídea, detentora de carga positiva, realçada pela cor verde de esperança, mesmo rara, “sozinha”, oposta à lógica como sugere o neologismo “antieuclidiana”. Ainda outra possibilidade é a do “inseto” simbolizar a situação histórica, política e social do Estado Novo, indicada pelo verso “Em país bloqueado”, pela sugestão de repressão, censura, pelo clima perturbador, “enlace de noite”, obscuro, que se desfaz, transforma-se em esperança pelas mudanças que já se anunciavam.

Em meio à fusão temática, ressalta-se com evidência o caráter social da maior parte dos poemas de *A rosa do povo*, conforme já se delimitou, inclusive pelo seu título. Entre os poemas engajados, “A flor e a náusea”, é de fato exemplar ao mostrar o choque do eu com a sociedade em que vive. Mesmo “sem armas” e oprimido – “melancolias, mercadorias espreitam-me” (p.112) – o sujeito lírico, preso à sua “classe” e a algumas roupas, prossegue enfrentando o cotidiano atroz,

a injustiça, “O tempo pobre”, o “tédio sobre a cidade”, “cifras e código”. Além de sugerir a falta de perspectiva, a “espera”, o “tédio”, há no poema a denúncia contra o sistema capitalista e repressor, contra a falta de liberdade: “Todos os homens (...) Estão menos livres” (p.113). No entanto, o sujeito prossegue e luta por meio das palavras: “Pôr fogo em tudo (...) meu ódio é o melhor de mim (...) e dou a poucos uma esperança mínima” (p.113). Como diz Alfredo Bosi em “Poesia resistência”: “a Modernidade se dá como recusa e ilhamento. (...) No entanto, se não há caminho, o caminhante o abre caminhando (...)”.<sup>171</sup>

Em “O medo”, o plano social é marcado pelo emprego da primeira pessoa do plural, estando o “eu” inserido no âmbito coletivo-popular, e delinea-se paralelo ao aspecto intimista, bem como ao aspecto cromático:

Em verdade temos medo.  
Nascemos escuro.  
As existências são poucas:  
Carteiro, ditador, soldado.  
Nosso destino, incompleto.

.....

Somos apenas uns homens  
e a natureza traiu-nos.  
Há as árvores, as fábricas,  
doenças galopantes, fomes. (p.118)

---

<sup>171</sup> BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: \_\_\_\_ *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983. p.144.

Além do predomínio de quartetos em redondilha maior, observa-se que ao longo do poema a palavra “medo” repete-se quatorze vezes, sem contar os cognatos “medrosa”, “medroso” e os sinônimos “terror”, “receio”, que corroboram com o desajuste do ser com a existência, o sistema e o destino “incompleto”. Na estrofe anterior, ainda se pode observar a oposição não só à “natureza” mas também à civilização, à era moderna, industrial (das “fábricas”), às “doenças”, às “águas poluídas” (p.119) e às “fomes”. De igual modo, sugerindo a violência, denuncia o “terror das estradas, / susto na noite” (p.119).

Nessa linha de oposição e resistência, há o longo poema, dividido em oito partes, com estrofes irregulares e versos livres – “Nosso tempo” – espécie de painel sobre a dilacerante e desolada vida moderna, onde o sujeito lança sua denúncia violenta ao tempo corrompido e caótico, feito de ruínas e fragmentos que se enumeram ao longo do texto: “homens partidos”, “gente cortada”, “sem braços”, “tempo de muletas”, “velhas paralíticas”, “pianos desmantelados”, “aparelhos de porcelana partidos”, “fragmentos de jornal”. Nas duas primeiras partes, o sujeito lírico busca nos “fatos” a “precária síntese”, a “luz”, porém “símbolos obscuros se multiplicam”, e permanece o dilema entre as palavras e as idéias que quer expressar. A revolta e a denúncia, de qualquer modo, realizam-se desde os primeiros versos antológicos: “Este é tempo de partido, / tempo de homens partidos”, e nos que seguem: “Os homens pedem carne. Fogo, sapatos / As leis

não bastam”, “tempo de divisas”, “guerra”. Na terceira parte, busca entendimento das coisas através do passado, todavia, também aqui se seguem imagens desconexas, fragmentos, enumerações caóticas. Já na quarta parte, após invocar a fala de objetos e elementos variados, reconhece o ambiente de censura e ameaça: “É tempo de meio silêncio (...) murmúrio (...) aviso na esquina (...) O espião janta conosco (...) política na maçã, no santo, no gozo (...) No beco, apenas um muro, / sobre ele a polícia” (p.122-123). Depreende-se ainda nesses versos novamente a corrupção dos elementos, da religião, do prazer e, na quinta e sexta parte, a ironia e revolta diante do materialismo, do vazio e da coisificação da vida rotineira da cidade, num quadro que funde surreal com o real:

Escuta a hora formidável do almoço  
na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.  
As bocas sugam um rio de carne, legumes e tortas  
[vitaminosas.  
Salta depressa do mar a bandeja de peixes  
[argênteos!  
Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa,  
olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu  
[osso.  
Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel,  
[é tempo de comida,  
mais tarde será o de amor.

Lentamente os escritórios se recuperam, e os  
[negócios, forma indecisa,  
[evoluem.

O esplêndido negócio insinua-se no tráfego.  
Multidões que o cruzam não vêem. É sem cor e  
[sem cheiro.

Está dissimulado no bonde, por trás da brisa do  
[sul,  
vem na areia, no telefone, na batalha de aviões,  
toma conta de tua alma e dela extrai uma  
porcentagem. (p.123)

Nessa última estrofe, observa-se a crítica ao sistema econômico, à alienação reinante diante do meio capitalista que envolve o ser. Por fim, nas duas últimas partes, o eu-poético destaca que “Há soluções, há bálsamos (...) dores de classes, (...) melancolias insubornáveis, ira, reprovação, desgosto (...) do Estado. (...) Há o pranto (...) E dentro do pranto minha face trocista, / meu olho que ri e despreza” (p.125). Fundindo ironia e desprezo, o eu-poético rebela-se contra o tempo e promete ajudar a destruí-lo:

O poeta  
declina de toda responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras  
[armas  
promete ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta,  
um verme. (p.126)

Walter Benjamin numa reflexão sobre “O caráter destrutivo” diz que “quanto mais duro fosse o choque, tanto maiores seriam suas chances de representar o caráter destrutivo” que, no seu entender, só conhece o objetivo de “abrir caminho”,<sup>172</sup> tal qual ocorre na poética engajada de Drummond.

---

<sup>172</sup> BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos / seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H. M. Ribeiro de Souza... [et. al.]*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986. p.187.

Seduzido pelo ideal socialista, o poeta proclama a resistência, em meio às ruínas da II Guerra Mundial, e a nova ordem, o novo mundo, a esperança utópica em “Cidade prevista”, “Carta à Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Mas viveremos”, “Visão 1944” e “Com o Russo em Berlim”.

(...) Os telegramas cantam um mundo novo  
que nós, na escuridão, ignorávamos.  
Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,  
na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,  
no teu arquejo de vida mais forte que o estouro das  
[bombas,  
na tua fria vontade de resistir.

.....

Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,  
a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem.

(In: “Cartas a Stalingrado”, p.200-202)

Meus olhos são pequenos para ver  
o mundo que se esvai em sujo e sangue,  
outro mundo que brota, qual nelumbo,  
– mas vêem, pasmam, baixam deslumbrados.

(In: “Visão 1944”, p.208)

Mas que não pare aí. Não chega o termo.  
Um vento varre o mundo, varre a vida.  
Este vento que passa, irretratável,  
com o russo em Berlim.

Olha a esperança à frente dos exércitos,  
olha a certeza. Nunca assim tão forte.  
Nós que tanto esperamos, nós a temos  
com o russo em Berlim.

(In: “Com um russo em Berlim”, p.210)

A temática do cotidiano, muitas vezes desenvolvida juntamente com a questão social e com a de reflexão existencial, encontra exemplaridade em “A morte do leiteiro”, poema de aspecto narrativo, linguagem coloquial, semelhante a uma crônica poética. Segundo Antônio Cândido:

A poesia social de Drummond deve ainda a sua eficácia a uma espécie de alargamento do gosto pelo cotidiano (...). Ora, a experiência política permitiu transfigurar o cotidiano através do aprofundamento da consciência do outro. Superando o que há de pitoresco e por vezes anedótico na fixação na vida de todo dia, ela aguçou a capacidade de aprender o destino individual.<sup>173</sup>

Logo na primeira estrofe, o eu-poético enuncia a problemática social: “Há pouco leite no país (...) Há muita sede no país”, e a legenda “que ladrão se mata com tiro”. Aí passa a narrar as ações do leiteiro, sugerindo o desequilíbrio econômico, a desigualdade de classes até o drama, a tragédia acentuada pelo motivo: “o leite”, “uma apenas mercadoria”. Ao cuidado profissional do leiteiro se contrapõe o descuido do morador que o confunde com um ladrão e o mata. Mesmo atordoado com a morte de um “inocente”, “nosso irmão”, “filho de meu pai”, denota a preocupação materialista: “Está salva a propriedade. / A noite geral prossegue” (p.167). Na estrofe final, o “leite” se mistura ao “sangue”, “formando um

---

<sup>173</sup> CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p.108.

terceiro tom / a que chamamos aurora”. Simbolicamente, o sangue, símbolo do calor corporal, então derramado em sacrifício se junta ao leite, representante da vida primordial, alimento de imortalidade, formando a aurora que na tradição judaico-cristã é anúncio da “vitória sobre o mundo das trevas”,<sup>174</sup> o mundo do mal.

A questão cotidiana também está presente em “Caso do vestido”, longo poema narrativo, distribuído em setenta e cinco dísticos, com versos curtos, em redondilha maior, que intercalam à linguagem coloquial termos que denotam tratamento cerimonioso, formal (vosso, vossa, dona), que, em última instância, sugerem o estrato social, machista e patriarcal do contexto da obra, no qual se verifica a mulher subjugada ao homem. Com estrutura densa e dramática, ocorre a narração da mãe às filhas sobre a procedência do estranho vestido de renda pendurado num prego: fruto da traição do marido. Com abertura em forma de diálogo, progressão, clímax e desfecho, o drama é atingido pela atmosfera de expectativa da origem do vestido por parte dos filhos e a tensão da mãe frente a eminente chegada do marido. Nesse clima de suspense e repressão, a protagonista, num longo *flash-back*, relata que o vestido fora deixado pela amante, uma “dona de longe” pela qual o marido se apaixonara enlouquecidamente. Apesar de todo o assédio e promessas, a amante logo no início o recusara, mas, quando ele pedira a própria mulher que implorasse o amor da

---

<sup>174</sup> CHEVALIER, Jean. Op.cit., p.101.

estranha, ela acaba cedendo. A humilhação e trauma da mãe nesse momento é representada pela pausa, pelo desejo de suicídio e pelas ações:

Minhas filhas, procurei  
aquela mulher do demo.

E lhe roguei que aplacasse  
de meu marido a vontade.

Eu não amo teu marido,  
me falou ela se rindo.

Mas posso ficar com ele  
se a senhora fizer gosto,

.....

Eu fiz meu pelo-sinal,  
me curvei... disse que sim.

Saí pensando na morte,  
mas a morte não chegava.

Andei pelas cinco ruas,  
passei ponte, passei rio,

visitei vossos parentes,  
não comia, não falava,

tive uma febre terçã,  
mas a morte não chegava.

Fiquei fora de perigo,  
fiquei de cabeça branca,

perdi meus dentes, meus olhos,  
costurei, lavei, fiz doce,

minhas mãos se escalavraram,  
meus anéis se dispersaram,

minha corrente de ouro  
pagou conta de farmácia. (p.158-159)

Na seqüência, a mãe relata o retorno da amante arrependida “de ofender dona casada / pisando no seu orgulho”. A amante quando se apaixonou também fora deixada, mesmo tentando de tudo, inclusive o suicídio: “me cortei de canivete / (...) bebi fel e gasolina, / rezei duzentas novenas / dona, de nada valeu: / vosso marido sumiu” (p.160-161).

Dessa forma, a amante lhe deixa o vestido, “última peça de luxo” que restara, como recordação do “malfeito”. No momento da partida da amante, o marido retorna pedindo “mais um prato na mesa”, ao que a mulher prontamente obedece. Com estrutura esférica, o último dístico, com o retorno ao presente, anuncia: “Minhas filhas, eis que ouço vosso pai subindo a escada” (p.162). “O caso do vestido”, assim, desvela o drama cotidiano da mulher presa a regras e valores estratificados numa sociedade conservadora e autoritária, que sobrepõe o desejo e brutalidade masculina à feminina. Nesse sentido, o plano formal do poema, estrofes e metro regulares como o discurso tradicional à condição do sujeito lírico, mimetiza o contexto histórico do passado repressor que submete o ser à resignação.

Entre os diversos temas de Carlos Drummond, o mais recorrente em seus livros, é o da reflexão existencial que mesmo em *A rosa do povo*, marcado pelo forte engajamento político-social, sobressai-se em vários poemas. O questionamento sobre o sentido da vida inclui outros temas,

como solidão, a angústia, a família, o tempo, o amor, que se entrecruzam algumas vezes.

A interrogação existencial delineada pela subjetividade do discurso poético tende a indicar a impotência do eu diante da corrosão não só do sistema capitalista, mas ainda do tempo que acaba por instaurar a visão desencantada da vida, o pessimismo, a angústia diante do vazio das coisas. Nesse sentido, diz Luiz Costa Lima que a corrosão está ligada à consciência do contexto histórico:

É deste modo que a vida não aparece para o poeta mineiro como um jogo fortuito, passível de prazeres desligados do acúmulo dos outros instantes. (...) a corrosão de que a cada instante a vida contrai há de ser tratada *ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado*. (...) E é a presença partilhada e intuída do histórico que lhe conduz ao sentimento da angústia, de asco e de desgosto com que partilha do mundo.<sup>175</sup>

A noção temporal é desenvolvida em paralelo à espacial, como se verifica em “Anoitecer”, em que o espaço presente da metrópole se opõe ao passado da província, neste caso resgatado ou presentificado pela memória:

É a hora em que o sino toca,  
mas aqui não há sinos;

---

<sup>175</sup> LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. São Paulo: Topbooks, 1995. p.131-133.

há somente buzinas,  
sirenes roucas, apitos  
aflitos, pungentes, trágicos,  
uivando escuro segredo;  
desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta,  
mas de há muito não há pássaros;  
só multidões compactas  
escorrendo exaustas  
como espesso óleo  
que impregna o lajedo;  
desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,  
mas o descanso vem tarde,  
o corpo não pede sono,  
depois de tanto rodar;  
pede paz – morte – mergulho  
no poço mais ermo e quedo;  
desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,  
gasalho, sombra, silêncio.  
Haverá disso no mundo?  
É antes a hora dos corvos,  
bicando em mim, meu passado,  
meu futuro, meu degredo;  
desta hora, sim, tenho medo. (p.117-118)

Constituído por quatro sétimas, em redondilha maior, “Anoitecer” tem como base a antítese entre a positividade da província, simbolizada pela “hora em que o sino toca”, “em que o pássaro volta”, logo, pelo momento do “descanso”, do acolhimento, da tranqüilidade, “Hora de delicadeza, gasalho, sombra, silêncio”; e a negatividade da cidade grande, marcada pelo barulho confuso de “buzinas”, “sirenes”, “apitos” que desnorteiam o ser: “desta hora tenho medo” (refrão que intensifica o choque do indivíduo com o espaço presente).

A negatividade do espaço metropolitano é sugerida ainda pelas “multidões compactas” que, após a exaustão do dia, anseiam inutilmente pelo descanso. Daí o senso de impotência, de desenraizamento, solidão e perdição, que conduz o sujeito ao desespero, ao desejo de “morte-mergulho / no poço mais ermo e quedo” e à imagem final dos “corvos”: ave negra, que intensifica o caráter negativo do presente, da noite urbana de mau agouro e, dessa forma, o desespero e medo sem fim. Os corvos “bicando em mim, meu passado, / meu futuro, meu degrado” metaforizam a própria corrosão do ser, a consciência de sua anulação e desamparo.

O princípio da corrosão do tempo é contundente em “Consolo na praia”:

Vamos, não chores.  
A infância está perdida.  
A mocidade está perdida.  
Mas a vida não se perdeu.

O primeiro amor passou.  
O segundo amor passou.  
O terceiro amor passou.  
Mas o coração continua.

Perdeste o melhor amigo.  
Não tentaste qualquer viagem.  
Não possuis carro, navio, terra.  
Mas tens um cão.

Algumas palavras duras,  
em voz mansa, te golpearam.  
Nunca, nunca cicatrizam.  
Mas, e o *humour*?

A injustiça não se resolve.  
À sombra do mundo errado  
murmuraste um protesto tímido.  
Mas virão outros.

Tudo somado, devias  
precipitar-te – de vez – nas águas.  
Estás nu na areia, no vento...  
Dorme, meu filho.

O texto sugere a perda de tudo, da “infância”, da “mocidade”, do “amor”; e, contrastando ao vazio, há a idéia da vida que continua em meio à solidão, à “injustiça”, à “sombra do mundo errado”. Nesse cenário de absoluto negativismo e solidão, o sujeito lírico ironiza que a única saída é a morte. O “consolo” também é sugerido no final de cada um dos seis quartetos que compõe o poema, através da oposição semântico-irônica, do quarto verso de cada estrofe, que tenta aplacar as situações negativas representadas sempre pelos três primeiros versos.

O princípio da corrosão também se presentifica em “Edifício São Borja”, onde se observa a fragmentação, imagens surrealistas que são enumeradas, formando um todo caótico representado pelo edifício e pelos homens que nele se amontoam, na sua precariedade e falta de fundamentação: “Esqueléticos desajustados / brigando com a vida nus / surgindo à noite em fragmentos” (p.146).

A corrosão imposta pelo tempo, que acarreta a degradação física, a beleza, assim como as ilusões, é tratada

em “Desfile” e em “Versos à boca da noite”. No primeiro poema, composto por uma única estrofe, com sessenta versos em redondilha maior, pela memória desfilam variadas lembranças da juventude e da vida, sempre intercaladas pela consciência do sujeito lírico do tempo que “fluiu”, que “ainda flui” em direção à morte para a qual prepara-se aparentemente resignado, pois, ao longo do texto se declara “frágil”, “perdido na névoa, / na ausência, no ardor contido” (p.178).

Na reflexão sobre a existência e sobre tempo não há conclusões definitivas, apenas indagações e testemunhos de que ela prossegue, indiferente aos desejos, lacunas ou vicissitudes, como em “Passagem do ano”, “Passagem da noite”, “Uma hora e mais outra”, “Rola Mundo” e “Resíduo”, alterando negativismo e, em certos momentos, esperança.

Teu pai morreu, teu avô também.  
Em ti mesmo muita coisa já expirou, outras  
[espreitam a morte,  
mas estás vivo. Ainda uma vez estás vivo,  
e de copo na mão  
esperas amanhecer.

O recurso de se embriagar.  
O recurso da dança e do grito,  
o recurso da bola colorida,  
o recurso de Kant e da poesia,  
todos eles... e nenhum resolve.

Surge a manhã de um novo ano.

(In: “Passagem da noite”, p.127)

Depois de tantas visões  
já não vale concluir  
se o melhor é deitar fora  
a um tempo os olhos e os óculos.



Nesse último fragmento, ressalta-se a imagem do “rato” como agente corrosivo da matéria e da vida tomada como efêmera, reduzida a nada.

Na abordagem do tempo e sua transitoriedade, o passado familiar é tematizado em “No País dos Andrades”, onde o sujeito lírico já não o distingue com segurança, pois nesse espaço paterno, “Somem agora os sinais”. Ignorante dos mistérios que revestem o passado, e diante de sua dissolução no tempo, o sujeito dele se liberta. A visão do passado se funde ao presente em “Retrato de família”, através da perspectiva do sujeito que o observa com dificuldade: “os parentes mortos e vivos. / Já não distingo os que se foram / dos que restaram. / Percebo apenas / a estranha idéia de família” (p.182). O resgate da questão familiar é também expressa no poema “Como um presente”, em que o sujeito lírico dialoga imaginariamente com o pai morto, em pleno aniversário deste. Denotando amargura, ressentimento pelo desconhecimento do próprio pai, então um estranho distante, o sujeito busca descobrir o seu mistério, o seu segredo, questionando a relação familiar. Sem o entendimento necessário, o sujeito amaldiçoa as lembranças, a prisão da “identidade do sangue” e aspira à ruptura, ao encontro de outra família, todavia, no final, reconcilia-se com a imagem paterna, reencontrando seu pretense amor:

Quisera abandonar-te, negar-te, fugir-te,  
 mas curioso:  
 já não estás, e te sinto,  
 não me falas, e te converso.  
 E tanto nos entendemos, no escuro,  
 no pó, no sono.

E pergunto teu segredo.  
 Não respondes. Não o tinhas.  
 Realmente não o tinhas, me enganavas?

.....

então não era segredo?

E tu que me dizes tanto  
 disso não me contas nada.

Perdoa a longa conversa.  
 Palavras tão poucas, antes!  
 É certo que intimidavas.

Guardavas talvez o amor  
 em tripla cerca de espinhos.

Já não precisas guardá-lo.  
 No escuro em que fazes anos,  
 no escuro,  
 é permitido sorrir. (p.186-187)

Sob o signo da ruptura, como na maior parte dos temas, então, arrolados, o do amor é tratado em “O mito” através do tom de comicidade. Avesso ao tom solene e clássico-romântico, aqui o objeto de desejo platônico é uma mulher anônima, uma “Fulana” apenas reconhecida pelas características físicas e ações sociais. Constituído por quarenta e cinco quartetos e um dístico final, todos em redondilha maior, com rimas marcadas no segundo e quarto versos, “O mito”, após diversos desencontros que caracterizam a irrealização do desejo, é desfeito e substituído

por uma mulher imaginária, fruto do “sonho que especula”. Dessa maneira, o amor se realiza ilusoriamente, num plano harmonioso e ideal para ainda se converter, no final, em amizade, ou seja, o desejo implacável transforma-se num sentimento sereno, e o mito desfaz-se diante da realidade que pode ser associada, conforme as últimas estrofes, ao desconhecimento:

Sequer conheço Fulana  
vejo Fulana tão curto,  
Fulana jamais me vê,  
mas como eu amo Fulana.

Amarei mesmo Fulana?  
ou é ilusão de sexo?  
Talvez a linha do busto,  
da perna, talvez o ombro.

.....

Amor tão disparatado.  
Desbaratado é que é...  
Nunca a sentei no meu colo  
nem vi pela fechadura.

.....

Mas, se tentasse construir  
outra Fulana que não  
essa de burguês sorriso  
e de tão burro esplendor?

Mudo-lhe o nome; recorto-lhe  
um traje de transparência;  
já perde a carência humana;  
e bato-a; de tirar sangue.

E lhe dou toda as faces  
de meu sonho que especula;  
e abolimos a cidade  
já sem peso e nitidez.

E vadeamos a ciência,  
mar de hipóteses. A lua  
fica sendo nosso esquema  
de um território mais justo.

E colocamos os dados  
de um mundo sem classe e imposto;  
e nesse mundo instalamos  
os nossos irmãos vingados.

E nessa fase gloriosa,  
de contradições extintas,  
eu e Fulana, abrasados,  
queremos... que mais queremos!

E digo a Fulana: Amiga,  
afinal nos compreendemos.  
Já não sofro, já não brilhas,  
mas somos a mesma coisa. (p.149-153)

### 2.2.3 A questão da negatividade

Com base na exposição analítica do plano formal e conteudístico de *A rosa do povo*, pode-se observar, em meio à sua complexidade e variedade poemática, a sua inclusão à lírica moderna marcada pelo signo da negação.

O predomínio da liberdade de expressão, vista na frequência em que se desenvolvem os poemas com estrofação irregular e com versos livres, caracteriza a negação ao padrão clássico-tradicional. Do mesmo modo, a falta de preocupação com esquemas rítmicos e com rimas calculadas, bem como o emprego de uma linguagem despojada, predominantemente coloquial, coloca o poeta em oposição a aqueles que seguem as normas que estruturam a lírica passadista:

Não rimarei a palavra sono  
 com a incorrespondente palavra outono.  
 Rimarei com a palavra carne  
 ou qualquer outra, que todas me convêm.  
 As palavras não nascem amarradas,  
 elas saltam, se beijam, se dissolvem,  
 no céu livre por vezes um desenho

(In: “Consideração de poema”, p.109)

Na verdade, a poética drummondiana vai de encontro a qualquer estilo erigido com base na uniformização, na homogeneidade; afinal, a sua essência é por natureza pluralista, heterogênea, misturando códigos lingüísticos – o culto com o coloquial, às vezes até o grotesco, o baixo; padrões estéticos – o belo e o feio, a “rosa” e o “enjôo”, vômito: “Do meu medo. Do teu asco. / Dos teus gritos gogos. Da rosa / ficou um pouco” (p.154); fundindo gêneros – lírico e narrativo; metrificação – livre e regular; estilo objetivo e subjetivo – poesia engajada, participante e poesia metalingüística, voltada para o próprio processo de criação: “as contradições beijam-se a boca, / o espesso conduz ao sutil. / Somos a essência, o logos, o poema” (p.170). Contribuindo com a ruptura às vertentes monistas, recorda-se ainda a intertextualidade evidenciada em alguns textos de forma exemplar.

De fato, o pensamento negativo contraria toda conformidade e simetria em prol da diferença ou discrepância. Na direção da filosofia dos pensadores frankfurtianos, Wiesengurd - Adorno e Walter Benjamin, o poeta itabirano

expressa através de sua obra a recusa ao sistema de massificação e de alienação da era industrial, à crise da sociedade diante da barbárie dos acontecimentos históricos: “tempos sujos” (p.110), “fomes” (p.118), “terror nas estradas” (p.119), “as leis não bastam” (p.120), “vontades corruptas” (p.129), “falta de amor” (p.129), “a burguesia apodrece” (p.146), “tiros na madrugada” (p.166), “a guerra, a gripe espanhola” (p.178), “estão cantando a morte e a prisão (...) soldados se matam” (p.190), “cheiro destroços sangrentos” (p.202), “a foice da invasão” (p.205), “corpos repartidos” (p.206), “todos os mortos, todos os feridos (...) países mutilados” (p.207), “poderes ilimitados” (p.207), “o medo imemorial, os inspetores / da penitenciária, os caçadores, os vulpinos” (p.213), “estamos amputados e frios” (p.221), “convenções (...) maquinismos (...) proibições” (p.227).

Pelos fragmentos transcritos, observa-se a negação da história oficial, da ideologia vigente na primeira metade do século XX, marcada pelo autoritarismo e pelas guerras. Através de uma poesia adepta do grotesco e do feio, Carlos Drummond de Andrade opera a dessacralização da ordem, a explicitação do caos e da desordem, impondo com isso sua resistência poética por intermédio “do brado”, de um grito de alarme, da “sátira”, como teoriza Alfredo Bosi em sua “Poesia resistência”:

O presente solicita de tal modo o poeta-profeta que, em vez de voltar as costas e perder-se na

evocação de idades de ouro, rebela-se e fere no peito a sua circunstância.

Ao contrário do cantor da lenda já confirmada na memória pessoal ou coletiva, o profeta vive uma dimensão temporal tensa que vai do presente recusado para o futuro aberto, feito de imagem e desejo.<sup>176</sup>

Essa visão do crítico brasileiro é equivalente à de Adorno no que concerne à idéia de que a negatividade é, de certa forma, a representação do desejo de superação do caos, apontando assim, dialeticamente, para sua positividade. Para Alfredo Bosi, a sátira, a lírica crítica e de censura ao sistema, “que não se compadece com as mazelas do presente”, tem seu caráter ambíguo:

Como o seu ímpeto vem da agressividade, que é instintivo de morte, o teor positivo, “tético”, dessa consciência, é, em geral, um termo de comparação difícil de precisar, porque implícito, remoto, embora ativo. Na sátira acham-se ocultos, às vezes ao próprio poeta, o sentido construtivo, a aliança com as forças vitais, em suma, a boa positividade, que nela se confunde com a negatividade.<sup>177</sup>

Consoante com Alfredo Bosi, a negatividade articula-se e dirige-se para o campo da possibilidade, movimento indispensável ao conceito de resistência: resistir é para o crítico “subsistir no eixo negativo que corre do passado para

---

<sup>176</sup> BOSI, Alfredo. Op.cit., p.160.

<sup>177</sup> BOSI, Alfredo. Op.cit., p.163.

o presente; e é persistir no eixo instável que no presente se abre para o futuro”.<sup>178</sup>

Assim, através da poesia de resistência, presente-se a utopia do futuro, do sonho, da recriação pela exposição dos fragmentos e das ruínas: “Os temas passam, / eu sei que passarão, mas tu resistes, / e cresces como fogo” (p.110), “meu ódio é o melhor de mim. / Com ele me salvo / e dou a poucos uma esperança mínima” (p.113), “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (p.114), “Retomai minhas palavras, / meus bens, minha inquietação, / (...) um país de riso e glória / como nunca houve nenhum / (...) Mas ele será um dia / o país de todo homem” (p.200).

Explícita face à conjuntura histórico-social, a lírica da negatividade reflete-se não só na denúncia direta da realidade e de sua fragmentação, mas também pela expressão do choque do ser e de seu mal-estar, melancolia, angústia, medo, apatia, solidão em meio às massas urbanas, senso de impotência, limitação, e noção da fugacidade do tempo, da efemeridade da vida, da transitoriedade das coisas ou do vazio: “Sou tão pequeno (sou apenas um homem)” (p.196), “Já não há mão dadas no mundo” (p.203), “Lençóis amarelecem, gravatas puem, (...) Pessoas deitam-se, são transportadas, desaparecem” (p.212), “E a matéria se veja acabar: adeus, composição” (p.218). “A rosa do povo despetala-se” (p.220),

---

<sup>178</sup> BOSI, Alfredo. Op.cit., p.191.

“Agora percebo que estamos amputados e frios” (p.221), “chegando ao limite / dos tempos atuais, / eis-nos interditos / enquanto prosperam / (...) os bondes do tédio, / as lojas do pranto. / O espaço é pequeno. / Aqui amontoados” (p.133), “Pois hora mais triste / (...) te colhe e sozinho / na rua ou no catre / em qualquer república; / já não te revoltas / e nem te lamentas” (p.130), “Até hoje perplexo / ante o que murchou / (...) Tudo foi breve / e definitivo” (p.138), “Sinto que é noite / (...) mas porque dentro de mim, / no fundo de mim, o grito / se calou, fez-se desânimo. / (...) em noite nos dissolvemos” (p.127).

Nesse aspecto, tem-se a desagregação do sujeito no mundo através de uma lírica cuja negatividade se desenvolve de forma aberta e clara, em sintonia com a teoria de Alfredo Bosi. Todavia, por outro lado, o caráter contra-ideológico, a negação ao sistema vigente que oprime o ser e o leva ao sentimento de perdição, desenvolve-se também de forma fechada, velada. A subjetividade que se aproxima em certos casos da abstração, reinando, nesse sentido, a magia da própria linguagem, vincula indiretamente a poesia com o plano social, pois, ela é ressaltada pelo seu próprio valor, tomando as palavras com objeto maior e a sua essência.

Numa aparente contradição, a poesia, assim, quanto mais se afasta do plano concreto-real, mais acentua seu papel social, seguindo nesse ponto os postulados de Theodor Adorno. Poemas como “Fragilidade”, “Áporo”, “O Elefante” e

“Carrego comigo”, em suas quase totalidades, opõem-se de modo imanente à realidade – “Este verso, apenas um arabesco / em torno do elemento essencial – inatingível. (...) apenas um arabesco / abraça as coisas, sem reduzi-las” (p.138); “Um inseto cava / cava sem alarme / perfurando a terra / sem achar escape” (p.137); “Fabrico um elefante / de meus poucos recursos. / Um tanto de madeira / (...) E o encho de algodão, / de paina, de doçura” (p.162); “Carrego comigo / há dezenas de anos / há centenas de anos / o pequeno embrulho. (...) Não estou vazio, / não estou sozinho, / pois anda comigo / alto indescritível” (p.114-117). De alguma forma, os quatro poemas representam o mistério da própria poesia e sua validade. Na imanência textual, na sua subjetividade, é possível perceber a experiência histórica do sujeito, e a sua busca infrutífera de compreensão do mundo contraditório, bem como a sua reflexão acerca da função da poesia e de seu instrumento de expressão – a palavra poética. Seja o sujeito-inseto, sujeito-elefante, seja um “embrulho”, a poesia converte-se em imagem da própria complexidade e enigma.

A linguagem poética é o instrumento elementar do poeta para atingir seu objetivo de investigação e entendimento do mundo, e, por extensão, de si mesmo. Affonso Romano de Sant’Anna assim justifica o enigma da poesia:

O enigma porta em si a essência e a aparência. É um não-estado. Ele se afirma através do que nega. Mas, principalmente, o enigma é uma projeção do

homem, animal simbólico, que transfere para o enigma todas as suas contradições.<sup>179</sup>

Afonso Romano adverte ainda que o enigma poético, comum à lírica centrada em si mesma, obscura e silenciosa, como o labirinto, pode ser descrita apenas, porém jamais decifrada em sua essência e mistério. Inclusive Drummond, no poema “O enigma”, de “Novos poemas” (1948) diz:

As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. (...) As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo. E na contenção desse instante, fixam-se as pedras – para sempre – no chão comendo montanhas colossais, ou simples e estupefatos e pobres seixos desgarrados.

Mas a coisa sombria – desmesurada, por sua vez – aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se decifrem a si próprios.<sup>180</sup>

*A rosa do povo* em sua forma predominantemente participante da realidade social ou de modo imanente, aberta ou fechada, engajada ou voltada para a especulação da própria magia lingüística, apresenta-se seja como for sob o signo da negatividade, paradigma tradicional da lírica moderna.

---

<sup>179</sup> SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. p.231.

### 2.3 A concepção da negatividade na obra *O engenheiro*, de João Cabral de Melo Neto

João Cabral de Melo Neto (1920-1999) em diversos depoimentos recolhidos por Félix de Athayde<sup>181</sup> expressou suas “idéias fixas” quanto à literatura e mais especificamente sobre o gênero em que operou, o lírico, dando, por conseguinte, as margens, o caminho percorrido por sua engenharia poética. Atento ao processo de comunicação poemático, para o poeta pernambucano literatura não é só o ato de captar no texto artístico um determinado elemento, mas também a capacidade de comunicar o elemento captado. Para ele, poesia é a maneira de tratar a linguagem, “é dar corpo, dar imagem ao pensamento, à idéia”,<sup>182</sup> como resultado de uma necessidade de expressão individual. Daí a força visual de sua obra, fruto de um esforço quase matemático, de “um trabalho intelectual, como o de um engenheiro”,<sup>183</sup> ao ponto de levar, às vezes, dez anos compondo um texto, a exemplo de “Tecendo a manhã”, incluído em *A Educação pela pedra* (1962 – 1965).

A escrita, na visão de João Cabral, é um ato racional, consciente, sendo pelo esforço e trabalho que se chega à

---

<sup>180</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 19 livros de poesia. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. p.243.

<sup>181</sup> ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Universidade Mogi das Cruzes, 1998.

<sup>182</sup> Entrevista a Marilourdes Ferraz, Diário de Pernambuco, Recife, 11 de maio de 1980. In ATHAYDE, Félix de. Op.cit., p.73.

<sup>183</sup> Entrevista a Maria Leonor Nunes, JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias, Lisboa, nº 448, 05/10 fev. 1991. In: ATHAYDE, Félix de. Op.cit., p.70.

expressão autêntica<sup>184</sup>. Defendendo uma “estética mineral”<sup>185</sup>, após sua estréia com *Pedra do Sono* (1940 – 1941), João Cabral lança *O engenheiro* (1942 – 1945), dedicado a Carlos Drummond de Andrade e trazendo uma epígrafe do arquiteto Le Corbusier, “... *machine à emouvoir...*”, expressão correlata à noção de Paul Valéry acerca da poesia – “*machine du language*”: “um poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através de palavras”,<sup>186</sup> daí a idéia de poeta como arquiteto de poemas ou engenheiro.

A admiração expressa em dedicatórias, epígrafes ou em testemunhos variados, entre outros a Carlos Drummond, a Le Corbusier, a Paul Valéry e a Stéphane Mallarmé, sugerem caracteres de sua poesia voltada ao intelecto, à construção, precisão e lucidez: o que domina é a sua dependência à composição textual.

### 2.3.1 A composição lingüístico-formal

Em *O engenheiro*, João Cabral de Melo Neto, aponta para a sua “lição de poesia” marcada pela acentuada consciência do fazer poético, pelo desejo de elucidação e clareza da própria criação que, não por acaso, aparece ligada

---

<sup>184</sup> Ibid, p.32.

<sup>185</sup> Expressão usada pelo poeta em correspondência a Carlos Drummond, em 26/junho/1944. In: SÜSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Org., Seleção e notas Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p.206.

<sup>186</sup> VALÉRY, Paul. *Variedades*. Org. e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.209.

à imagem solar, da luz, do cromatismo voltado para o branco, para os elementos claros: em “As nuvens”, há “os gestos brancos”, “a medicina branca”, “nossos dias brancos” (p.67); em “*A paisagem zero*”: “A luz, o sol, o ar livre / envolvem o sonho do engenheiro. / O engenheiro sonha coisas claras” (p.69); em “Os primos”, há “no gesso branco”, “em mármore branco” (p.70); em “O fim do mundo”, têm-se “laranjas / que ardem como o sol” (p.71); em “As estações”, “sonho fora do sono / e fora da noite (...) o sol da tua pele” (p.73); em “A mesa”, “a louça branca”, “sol / de tuas praias; clara / e fresca como o pão” (p.73); em “O fantasma na praia”, “camisa branca, / (...) no banho de sol” (p.74); em “O funcionário”, “página branca” (p.75); em “O poema”, lê-se “é no papel, no branco asséptico, / que o verso rebenta” (p.76), em “A lição de poesia”, “luta branca sobre o papel” (p.78); em “A Newton Cardoso”, “teu natural / em amar o sol” (p.82).

A cor branca é reiterada dez vezes ao longo da obra, sendo significativa a sua simbologia:<sup>187</sup> “valor limite” que ora significa ausência, vazio, ora a soma de todas as cores; aparece ora no início, ora no final da vida diurna e do mundo manifesto. Como “cor de passagem”, pode representar o branco da alvorada, ainda vazia de cores, mas rica do potencial de manifestação, pois um “vazio” suspenso entre a ausência e a presença. Sendo “não-cor”, produz o mesmo efeito do silêncio, entretanto, que é repleto de “possibilidades

---

<sup>187</sup> CHEVALIER, Jean. Op.cit., p.141.

vivas”, “um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo”.<sup>188</sup> Cor iniciadora, o branco passa a ser, em sua acepção diurna ou “solar”, a cor da revelação, da transfiguração que desperta o entendimento, logo, “cor essencial da sabedoria”.

É justamente dessa forma que se pode conceber a imagem da cor branca na poética cabralina, como sugestão do desejo de entendimento da criação e da composição da poesia, pois, como um vínculo do exercício metapoético – caráter fundamental da sua obra. Do mesmo modo, ocorre a imagem do “sol”, que simboliza o elemento que “aguça a consciência dos limites, a luz do conhecimento e a fonte de energia”.<sup>189</sup> Daí a possibilidade da relação de *O engenheiro* com uma lírica solar ou branca.

Com *O engenheiro*, João Cabral de Melo Neto persegue de certa maneira um projeto iniciado em seu primeiro livro, *Pedra do sono*, que apesar das imagens oníricas de tonalidade surrealista, já traz o signo da pedra, recorrente em sua produção, como símbolo da aspereza, rigidez e resistência ao sono e ao sonho. Nesse sentido, em sua obra as imagens são trabalhadas pelo plano da consciência visando à mediação com a realidade: “Entre poesia e realidade, o poeta faz do poema um instrumento de aprendizagem”.<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Ibid., p.142.

<sup>189</sup> Ibid., p.841.

<sup>190</sup> BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. p.241.

Nos primeiros livros, especialmente em *O engenheiro*, o poeta já vai delineando a sua “lição de poesia”, como destaca João Alexandre Barbosa: “o poeta afinava os seus instrumentos sob o signo de negatividade, assumindo abertamente a fratura moderna entre expressão e composição”.<sup>191</sup> Trata-se de um “ensinamento” resultante de um árduo aprendizado, “sem concessões para o fácil e emoliente fazer de uma certa tradição lírica da poesia brasileira. Uma lição de poesia que é também uma lição de ética da poesia”.<sup>192</sup> Enfim: a difícil e iluminada lição de João Cabral, nas palavras de Barbosa.

Alfredo Bosi, acerca da poesia cabralina de 1942 a 1966, caracteriza-a como:

Um exemplo fortemente persuasivo de “volta às próprias coisas” como estrada real para apreender e transformar uma realidade que, opaca ou renitente, desafia sem cessar a nossa inteligência. Na esteira de Drummond e de Murilo Mendes, o poeta recifense estreou com a preocupação de desbastar suas imagens de toda ganga de resíduos sentimentais ou pitorescos, ficando-lhes nas mãos apenas a sua instituição das formas (de onde o geometrismo de alguns poemas seus) e a sensação aguda dos objetos que delimitam o espaço do homem moderno (...).<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In: *Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.1, mar. 1998. p.66.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>193</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix. p.524-525.

Defensor da poesia intelectual, dirigida à inteligência através dos sentidos, João Cabral elege os termos concretos como os de sua preferência, pela própria unidade semântica que eles encerram, contrários aos abstratos com sentido, amplos ou vagos. Logo, prefere aqueles que estabelecem comunicações diretas com aquilo que deseja expressar. No dizer do poeta: “A palavra concreta é muito mais sensorial que uma palavra abstrata”.<sup>194</sup> Assim, na aspiração do entendimento do texto, construído através de termos concretos dotados de plasticidade, João Cabral compõe uma poesia preponderantemente óptica, fanopéica, isto é, que apresenta uma realidade visual, recordando a classificação de Ezra Pound, uma poesia que não é a síntese de um pensamento, mas um meio pelo qual dá-se imagem ao pensamento.

Esse caminho traçado pelo poeta não é simples indubitavelmente, exige grande atenção, concentração, como indicou em uma entrevista em que, não por acaso, é chamado “O pedreiro do verso”:

Eu procuro uma linguagem em que o leitor tropece, não uma linguagem em que ele deslize. O Pierre Reverdy dizia: o poeta é “maçon” (pedreiro). Ele ajusta as pedras. O prosador é “cimentier”, ele “coule le ciment” (espalha o cimento). Eu procuro fazer uma poesia que não seja asfaltada, que seja

---

<sup>194</sup> Em 34 letras, Rio de Janeiro, nº 3, mar. 1989. In: ATHAYDE, Félix de. Op.cit, p.66.

um calçamento de pedras, em que o leitor vá tropeçando e não durma, nem seja embalado.<sup>195</sup>

Contrário às leis de mudança ou de desagregação, o signo da pedra<sup>196</sup> relaciona-se à unidade e à força, signo da coesão e da conformidade consigo mesmo, o que pode relacionar-se perfeitamente à idéia de poesia de João Cabral, pois uma poesia enxuta, precisa e, porque não, “pétrea”:

Entre nossas pedras  
(uma ave que voa,  
um raio de sol)  
um amor mineral,  
a simpatia, a amizade  
de pedra a pedra  
entre nossos mármore  
recíprocos.

(In: “Os primos”, p.70-71).

Doce tranqüilidade  
do pensamento da pedra,  
sem fuga, evaporação,  
febre, vertigem.

(In: “A Paul Valéry”, p.82).

Procura a ordem  
que vês na pedra:  
nada se gasta  
mas permanece.

(In: “Pequena ode mineral”, p.83).

---

<sup>195</sup> Entrevista a José Geraldo Couto, Folha de São Paulo. *Caderno Mais!* São Paulo, 22 maio 1994. p.6-4.

<sup>196</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. Op. cit., p.451.

Correlatos da imagem da “pedra”, há os elementos com caracteres da dureza, do mineral, da terra, como se observa em algumas passagens: “no duro tempo mineral” (p.68), “A cidade diária (...) ganhava um pulmão de cimento e vidro” (p.70), “gesso” e “mármore” (p.70), “a terra não sonha, / floresce” (p.73), “o carvão do lápis (...) a arfar no cimento” (p.75), “como um ser vivo / pode brotar de um chão mineral?” (p.77).

A poética mineral, por assim dizer, conjuga-se com a poética do silêncio no sentido de que as imagens não são diretas, “audíveis”, antes elas são “silenciosas” no que tange à exigência de um espírito que articule pelos sentidos a sua significação ou mensagem. Por isso mesmo, trata-se de uma composição por vezes obscura e hermética, que obriga à inteligência desvendar o enigma, o mistério das palavras. Citando Paul Valéry:

Por mais que contemos os passos da deusa, que observemos a frequência e o comprimento médio, não obteremos o segredo de sua graça instantânea. Até hoje não constatamos que a louvável curiosidade que se consumiu escrutando os mistérios da música feita para a linguagem “articulada” tenha nos proporcionado produções de importância nova e essencial. Ora, tudo está lá. A única garantia do saber real é o poder: poder de fazer ou poder de predizer. Todo o resto é Literatura...<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> VALÉRY, Paul. Op. cit., p.172.

O silêncio, nesse caso, como indica Eni Puccineli Orlandi, não é ausência de sons ou de vocábulos, mas sim um “silêncio fundador”, princípio de toda significação:

Ele aparece como o espaço “diferencial” da significação: “lugar” que permite à linguagem significar.

O silêncio não é vazio, o sem sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa. Isto nos leva à compreensão do “vazio” da linguagem como um horizonte e não como falta.<sup>198</sup>

A questão em si do silêncio é tratada nos dois últimos textos de *O engenheiro*. Em “A Paul Valéry”, aborda a tranqüilidade do “não-fazer”, “do apetite de menos”, da sugestão do vazio, do silêncio dado pela contenção das idéias:

Doce tranqüilidade  
do pensamento de pedra,  
sem fuga, evaporação,  
febre, vertigem. (p.82)

A dialética entre expressão e silêncio, entre “fuga”, “evaporação” e contenção é dada pelas antíteses – “evapora”,/ “absorve”, “dispersa”, / “apaga”, “saída” / “sorvida”:

---

<sup>198</sup> ORLANDI, Eni Puccineli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997. p.70.

Doce tranqüilidade  
do homem na praia:  
o calor evapora,  
a areia absorve,

as águas dissolvem,  
os líquidos da vida;  
e o vento dispersa  
os sonhos, e apaga

a inaudível palavra  
futura, - apenas  
saída da boca,  
sorvida no silêncio. (p.82-83)

Ocorre uma espécie de prazer expresso pela reiteração do verso “Doce tranqüilidade” por quatro vezes, pela vitória ou sobreposição do silêncio, como símbolo da própria contenção da construção poética, do devaneio das idéias, dos “sonhos”. A “palavra” é, então, sorvida no silêncio que pode ser assimilado como negação ao delírio, à livre associação de imagens, e, como algo positivo no que tange à relação da defesa por parte do poeta de uma poesia racional, produto de engenharia. Ratificando a questão, Antonio Carlos Secchin diz que ao optar pelo “aprendizado do silêncio, o poeta não trata de um silêncio metafísico que poderia implicar a impotência da linguagem, mas como “resposta organizada contra o “apetite” da impulsividade, da escrita a qualquer preço e a qualquer verso.”<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> SECCHIN, ANTONIO Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985. p.42.

O resultado da poética do silêncio endossa a constituição de uma “antilira, poesia minoritária da concetualidade”,<sup>200</sup> nos termos de Luiz Carlos Lima. Para o autor, o vazio, tomado como silêncio, é o que o dito não pode conter”, sendo por isso mesmo um objeto ou espaço de construção do significado.

Nessa linha, pode-se entender o último poema de *O engenheiro*, que demonstra pela metalinguagem o senso crítico, a lucidez da luta com as palavras, com a “desordem na alma”, e a busca, pretensamente vitoriosa, da ordenação e simplificação:

#### PEQUENA ODE MINERAL

Desordem na alma  
que se atropela  
sob esta carne  
que transparece.

Desordem na alma  
que de ti foge,  
vaga fumaça  
que se dispersa,

informe nuvem  
que de ti cresce  
e cuja face  
nem reconheces.

Tua alma foge  
como cabelos,  
unhas, humores,  
palavras ditas

---

<sup>200</sup> LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda., 1974. p.99.

que não se sabe  
onde se perdem  
e impregnam a terra  
com sua morte.

Tua alma escapa  
como este corpo  
solto no tempo  
que nada impede.

Procura a ordem  
que vês na pedra:  
nada se gasta  
mas permanece.

Essa presença  
que reconheces  
não se devora  
tudo em que cresce.

Nem mesmo cresce,  
pois permanece  
fora do tempo  
que não a mede,

pesado sólido  
que ao fluido vence,  
que sempre ao fundo  
das coisas desce.

Procura a ordem  
desse silêncio  
que imóvel fala:  
silêncio puro,

de pura espécie,  
voz de silêncio,  
mais do que a ausência  
que as vozes ferem. (p.83-84)

O aspecto metalingüístico do texto já é indicado no título, em especial pelo uso do atributo “mineral” incorporado à ode, sugerindo, portanto, um poema construído sob o

domínio cerebral, ou do plano consciente sobre as idéias evanescentes. Além disso, concomitante ao canto solene no estilo, o poema é formado por quartetos, doze no total, e com versos também simétricos, no caso, tetrassílabos, caracterizados pela “beau désordre.”<sup>201</sup> que era considerada uma qualidade artística. A “bela desordem” é explicitada pela reiteração do primeiro verso – “Desordem na alma” – nas duas estrofes iniciais. Essa “desordem” é o grande motivo da primeira parte do poema, das seis primeiras estrofes, estando associada àquilo que “atropela”, “foge”, “escapa”, bem como ao desconhecimento, ao vago e efêmero: “vaga fumaça / que se dispersa”, “nuvem (...) cuja face nem reconheces”, “que não se sabe (...) onde se perdem”, “solto no tempo / que nada impede”.

Contra toda a dispersão, transitoriedade, confusão, desconhecimento, ou mesmo “morte” expressa no último verso da quinta estrofe, há a ordenação da própria poesia manifestada em silêncio, fixo, pétreo, permanente, de acordo com o segundo momento poemático, a partir da sétima estrofe: “Procura a ordem / que vês na pedra: / nada se gasta / mas permanece.” O caráter perene, além do tempo, é dado pela “presença”, “pesado sólido”, pela “ordem / desse silêncio / que imóvel fala: / silêncio puro” “de pura espécie, / voz de silêncio”.

---

<sup>201</sup> Conforme os versos de Boileau: “Son style impetueux, souvent marche au hasard: Chez elle un beau désordre est un effet de l’art”. In: TAVARES, Hênio.

Ocorre, por conseguinte, a paradoxal “voz de silêncio” que mais do que ausência relaciona-se à própria presença, no caso, concreta, da poesia. Sob o signo da negatividade, a poesia tematiza o próprio silêncio num perfeito exemplar da metapoesia alheia ao tempo e a tudo, afinal, concentrada sobre si mesma.

Constituído por vinte e dois poemas, em *O engenheiro*, como o próprio título sugere, há preocupação formal, não no sentido tradicional de regularidade métrica ou preocupação com esquemas rítmicos e de rimas, mas como meio de expressão, modo de tratamento de um determinado assunto, seja ele qual for. Fruto de empenho e esforço, seus poemas jamais são concebidos pela pura inspiração, nunca são improvisados; ao contrário, exigem muito trabalho para chegar à exatidão, à essência, sem nenhum supérfluo ou excesso.

Quanto à estrofação, esta segue o princípio da regularidade, com o domínio dos quartetos (em onze poemas e os casos de três textos em que às quadras somam-se monósticos e distícos). Há três poemas formados por uma única estrofe, um poema estruturado em sextilhas, um em sétimas, outro em tercetos e um único, o último, com estrofes irregulares.

No tocante à metrificaco, ocorre em geral regularidade, à proporo que a maior parte do poemas apresentam versos curtos e com aproximaes de medidas, como redondilha menor com hexassílabos, ou redondilha menor com tetrassílabos. O único poema com todo os versos isométricos é o último – “Pequena ode mineral” – com versos tetrassílabos.

Avesso à musicalidade, diz João Cabral em uma entrevista: “a música embala-se, faz-me dormir. E eu procuro viver no extremo da conscincia e não embalado. A música amortece a conscincia”.<sup>202</sup> Nesse caso, em se tratando do ritmo, defende “um ritmo sintático”,<sup>203</sup> da relao e ordem das palavras no verso. Não obstante o domínio dos versos brancos, quando as rimas raramente se apresentam, são toantes, como “gato” com “barco” (In: “O fantasma da praia”, p.75).

Adequado ao senso de objetividade, da busca da clareza da escrita, o vocabulário é enxuto, com destaque para os substantivos. Em prol da clareza ocorrem poucas figuras, com ênfase para as símiles e metáforas (como no poema “*As Nuvens*”). Há escassas figuras de repetio, a exemplo de anáforas (em “*A mulher sentada*”, “*As estaes*” e “*O*

---

<sup>202</sup> Entrevista a Maria Leonor Nunes, JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias. Lisboa, nº 448, 05/10 fev. 1991. In: ATHAYDE, Félix de. Op. cit., p.63.

<sup>203</sup> Em o Estado de São Paulo. São Paulo, 19 jan. 1986. In: ATHAYDE, Félix de Op. cit., p.87.

*fantasma na praia*”), paralelismos (em “*A moça e o trem*”, “*A mesa*”), reiteração (em “*A paisagem zero*”, “*A mulher sentada*”); ocorrem também antíteses: “os antigos dias, / os futuros mortos” (p.70), “de tua manhã viva, / de teu sonho extinto”, “fome à boca negra / das gavetas, sede ao mata-borrão” (p.75), “a mim, a prosa / procurada, o confronto da poesia ida” (p.76).

Como consequência de sua criação eminentemente intelectual, há intenso trabalho de exploração da associação das palavras, uma arguta plasticidade, que muitas vezes rompe com a linguagem clássica pela utilização de termos ligados ao cotidiano, ao prosaico: relaciona “nuvens” com “cabelos” (p.67) e com “o olho pintado / escorrendo imóvel” (p.67); faz menção a “telefone” (p.69), “tênis, um copo de água” (p.69), “os homens lêem jornais. / Homens indiferentes a comer laranjas” (p.71), “maçã para lembrar a morte” (p.71), “querosene” (p.71), “telégrafo” (p.71). “O lápis, o esquadro, o papel; / o desenho, o projeto, o número” (p.70), “pulmão de cimento e vidro” (p.70), “toalha (...) roupas (...) copos” (p.72), “ambiente doméstico” (p.72), “fresca como o pão” (p.73), “palavras cruzadas” (p.75), “mata-borrão” (p.75), “papel de embrulho” (p.76), “carta aérea” (p.76), “guarda-chuva” (p.79), “sapatos de borracha” (p.80), “um motociclo / gato e cachorro. / (...) um planador” (p.80), “aguardente / (...) leiteira” (p.80), “régua em punho” (p.81), “a bola de futebol / (...) Bola de tênis” (p.81).

A Modernidade de João Cabral, a ruptura e negação da linguagem tradicional, geralmente voltada ao elevado e nobre, aos símbolos cristalizados, ocorre também pelo uso de uma linguagem coloquial: “o mundo cheio de rios” (p.72), “exercito / truques” p.73), algumas vezes, um coloquialismo hiperbólico – “mortos de sede” (p.72), “o verso que rebenta” (p.76), “explode em coisas” (p.77), “É o diabo no corpo” (p.82).

Intensificando a ruptura, há a incorporação do grotesco e do vulgar, incomum ao padrão passado: “a terra varrida de defuntos” (p.67), “germes mortos” (p.76), “Monstros, bichos, fantasmas / de palavras, circulando, / urinando sobre o papel / sujando-o com seu carvão” (p.78), “Não há guarda-chuva / contra o amor / que mastiga e cospe como qualquer boca, / que tritura como um desastre” (p.79).

Somando-se a isso, João Cabral destaca-se através da metalinguagem, sendo este seu tema maior, a poesia dentro da poesia, a palavra sobre a palavra, num labirinto poético próprio da negatividade moderna.

### 2.3.2 A composição temática

Dos vinte e dois poemas que compõem *O engenheiro*, a maioria trata da tematização da própria poesia. Os primeiros poemas – “As nuvens” e “Paisagem zero” – abordam em destaque o plano imagístico, onírico, ainda com traços

surrealistas, que, no entanto, já apontam com sutileza para a preocupação construtivista. Na seqüência, vai ficando mais evidente o projeto de construção das imagens e comunicação poemática. No texto, ocorre a relação do sonho, da abstração e das imagens oníricas com o terreno concreto, com a realidade lírica do sujeito, alcançando o ponto da eminente metapoesia que pode ser exemplificada com poemas, como “A bailarina”, “O engenheiro”, “O funcionário”, “O poema”, “A lição de poesia”, “A Paul Valéry”, “Pequena ode mineral”, entre outros. Evidentemente que em alguns textos fundem-se questões temáticas que, normalmente, entrecruzam-se com a metalinguagem. Entre os assuntos que se deixam entrever, há a lembrança, o cotidiano, o acaso: “A mulher sentada”, “O fantasma na praia”, “A moça e o trem”, “A mesa”, “Os primos”. Da mesma maneira, percebe-se a problematização da fugacidade do tempo, da transitoriedade das coisas e da morte: “O fim do mundo”, “As estações”; as constatações por elas mesmas dos elementos e da vida, o questionamento sem preocupação com qualquer conclusão, a não ser da permanência mesmo da poesia.

O poema que inaugura o livro, “As nuvens”, como insinua o título, estabelece imediata ligação com o onírico, com o devaneio contínuo a serviço da imaginação:

## AS NUVENS

As nuvens são cabelos  
crescendo como rios;  
são os gesto brancos;  
da cantora muda;

são estátuas em vôo  
à beira de um mar;  
a flora e a fauna leves  
de países de vento;

são o olho pintado  
escorrendo imóvel;  
a mulher que se debruça  
nas varandas do sono;

são a morte (a espera da)  
atrás dos olhos fechados;  
a medicina, branca!  
nossos dias brancos. (p.67)

No dizer de Gaston Bachelard,<sup>204</sup> as nuvens são uma matéria da imaginação como que se trabalhasse a si mesma, num jogo fácil de formas através do olhar. No poema, as imagens oriundas das nuvens se constroem (nas duas primeiras quadras), e se destroem ou se dissolvem (nas duas últimas quadras), o que é intensificado pela reiteração da cor “branca” – “cor de passagem” que indica presença ou ausência, neste caso, conforme a visão, o devaneio trabalhado pelo olhar do sonhador. O movimento de construção de imagens é dado pelas metáforas “As nuvens são cabelos / crescendo (...) / são os gestos brancos / da cantora muda”, “são estátuas em vôo (...) / a flora e a fauna leves / de países

---

<sup>204</sup> BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes. p.190-200.

de vento”. A questão da efemeridade, passagem, transitoriedade e de movimento é dada pelas noções de “crescendo”, “em vôo”, “de vento”. Na expectativa de dar forma às imagens das “nuvens” ou da “imaginação”, ocorre a relação com elementos concretos, a exemplo dos “rios”, “da cantora muda”, “estátuas (...) à beira do mar” (mar, água, que pode diluir, destruir as estátuas possivelmente de areia). Já, a desativação do sonho é transmitida pelas idéias do “olho pintado / escorrendo imóvel”, pelo “sono”, “a morte (...) dos olhos fechados”. Trata-se, assim, do processo de ativação e desativação do sonho e da imaginação promovida pelas “nuvens” através do sentido da visão, “dos olhos” ora abertos, ora “fechados”, o que, por extensão, pressupõe a consciência crítica do observador, poeta, quanto à regularização desse universo de acordo com sua vontade.

Apesar do aspecto onírico, da tematização dos sonhos, das “nuvens”, observa-se a ruptura com a lírica tradicional, não só pela consciência crítica do observador, mas pela linguagem na qual se incorporam efeitos surpreendentes, próximos da “anormalidade” pregada por Hugo Friedrich. Isso pode ser exemplificado pela dissonância resultante dos oxímoros: “cantora muda”, “estátuas em o vôo”, “países de vento” e “escorrendo imóvel”. A negatividade no que tange à desmitificação das imagens ideais, de beleza transcendente, é ainda expressa pelos elementos comuns, até vulgares dos “cabelos crescendo”, e, em especial, pelo “olho pintado / escorrendo”.

Em “Paisagem zero”, novamente o título é sugestivo quanto ao assunto desenvolvido no poema – o vazio:

A PAISAGEM ZERO  
(pintura de Monteiro, V. do R.)

A luz de três sóis  
ilumina as três luas  
girando sobre a terra  
varrida de defuntos.  
Varrida de defuntos  
mas pesada de morte:  
como a água parada,  
a fruta madura.  
Morte a nosso uso  
aplicadamente sofrida  
na luz desse sóis  
(frios sóis de cego);  
nas luas de borracha  
pintadas de branco e preto;  
nos três eclipses  
condenando o muro;  
no duro tempo mineral  
que afungentou as floras.  
É morte ainda no objeto  
(sem história, substância,  
sem nome ou lembrança)  
abismando a paisagem,  
janela aberta sobre  
o sonho dos mortos. (p.67-68)

Na simbologia,<sup>205</sup> “zero” representa regeneração cíclica, intervalo da geração, contenção de potencialidade, no caso, relacionado ao próprio poema na sua dialética de registrar a presença da ausência, do vazio, do nada apontado pelas idéias da “terra varrida de defuntos”; “pesada de morte”; “água parada” (sem movimento, sem vida); “fruta madura”; “morte a nosso uso”; “frios sóis de cego” (que não ilumina, não produz

conhecimento, saber, luz); “morte ainda do objeto” que pela reiteração da preposição “sem”, sugere sem nada, concluindo com a própria consciência sobre a relutância, o “abismo” sobre a “paisagem” que, mesmo com sua potencialidade, resulta no nada: “sonho dos mortos”. Antilírica por excelência, a poesia cabralina opera-se como voz do silêncio, pois, paradoxalmente, a insuficiência e o vazio é a sua própria matéria ou existência. Negando o padrão clássico do discurso poético, o vazio, “a paisagem zero”, afirma-se através do poema.

Perfeito modelo da engenharia poética cabralina, “A bailarina” encontra-se sob o signo da Modernidade.

#### A BAILARINA

A bailarina feita  
de borracha e pássaro  
dança no pavimento  
anterior do sonho.  
A três horas de sono,  
mais além dos sonhos,  
nas secretas câmaras  
que a morte revela.

Entre monstros feitos  
a tinta de escrever,  
a bailarina feita  
de borracha e pássaro.

Da diária e lenta  
borracha que mastigo.  
Do inseto ou pássaro  
que não sei caçar. (p.68)

---

<sup>205</sup> CHEVALIER, Jean. Op. cit., p.970-971.

Contrário à poesia clássica, declamatória, descritiva, “A bailarina” apresenta-se como um texto paradoxal, que beira o hermetismo, na medida em que expressa e encobre um significado. Essa obscuridade é justamente uma das principais marcas da lírica moderna, junto à magia da linguagem, ao poder de sugestão, à fantasia e à criatividade também presentes no poema. Exemplificando a questão, há a imagem da “bailarina feita de borracha e pássaro”, uma imagem insólita que remete à livre associação de idéias, à liberação do fluxo de consciência, ou seja, à alogicidade derivada do surrealismo. No entanto, apesar da liberdade, da forma alógica, sabe-se ser este estilo um estilo incongruente, produto de cálculo e de matemática. Isso coincide com a tensão lírica ou contradição da poesia moderna, que funde forças cerebrais com arcaicas, preocupação formal e intelectualidade com liberdade de expressão.

O tom de mistério ou enigma domina a obra, conforme sugerem o sétimo e o oitavo versos – “nas secretas câmaras que a morte revela” – ou o nono e o décimo – “Entre monstros feitos a tinta de escrever”. No primeiro caso; observa-se que “câmaras” podem designar recinto ou compartimento fechado, logo, o “segredo”, o hermético, confirmam o tom de mistério. Do mesmo modo, “monstros” simbolizam guardiões de um tesouro que deve ser descoberto, revelado.

Desvalorizando o mundo real,<sup>206</sup> o texto relaciona-se ao sonho, à semiconsciência ou à inconsciência, desfrutando da fantasia criadora de imagens irreais, imagens que pertencem à esfera do absurdo.

Neste caminho, destaca-se que, pelos elementos e símbolos apresentados no texto, o sujeito lírico demonstra consciência do próprio mistério e enigma da poesia, mais do que isso, o sujeito lírico demonstra estar ciente da dificuldade em lidar com as palavras, instrumentos do seu trabalho: tensão sugerida ao longo do poema. Apresenta-se na primeira estrofe, a “bailarina”, a que baila por profissão, e vale apontar que bailar também significa oscilar, vacilar, tremer, do mesmo modo que o poeta treme e vacila diante do texto. Confirmando a noção de vacilo, tem-se que a bailarina é feita de “borracha”, que é um elemento apropriado para apagar traços do desenho ou da escrita. A imagem da “borracha” sugere, simultaneamente, o esforço do sujeito em corrigir, em buscar a forma mais adequada e perfeita, forma que resulta do cálculo da matemática. Em contrapartida, a “bailarina” também é feita de “pássaro”, que simboliza a leveza, a liberação. Salienta-se, portanto, a ambivalência, a contradição que se relaciona com a própria lírica moderna: fruto de raciocínio e liberdade de expressão. Ainda na primeira estrofe, há uma clara alusão ao “pavimento anterior do sonho”, logo, ao inconsciente, à expressão liberta. Na

---

<sup>206</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

segunda estrofe, intensifica-se o clima de mistério, a obscuridade poética, aqui realçada pela presença da morte. Já na terceira estrofe, explicita-se a função metalingüística e, por conseqüência, aproxima-se mais do núcleo temático do poema: “Entre monstros feitos a tinta de escrever”. Desses versos se depreende que o enigma, o mistério, é feito de palavras, logo, o enigma é o próprio texto poético, produto do trabalho intelectual, matemático e da inconsciência. Essa ambivalência pode ser dada pelo “pássaro” que se relaciona com as funções intelectuais, com a inteligência e, ao mesmo tempo, pode relacionar-se com as operações da imaginação mais leves e instáveis. Na quarta e última estrofe, ratifica-se o caráter metalingüístico do texto, na proporção em que o sujeito lírico declara: “Da diária e lenta borracha que mastigo”. Nesses versos, há a idéia de que o sujeito vive, alimenta-se da própria poesia: do trabalho diário, contínuo, lento, difícil que tem a partir do texto. “Do inseto ou pássaro que não sei caçar”, ou seja, da inspiração,<sup>207</sup> fantasia com a qual sente dificuldade em lidar. Neste caso, evidencia-se o problema em materializar a poesia, em colocar no papel a própria inspiração.

Logo, “A bailarina” é um metapoema que trata do próprio mistério e fascínio da poesia. A ambigüidade, o estilo incongruente, a anormalidade, as estranhezas, somadas à evasão, ao irreal, ao sonho e à fantasia, fazem do texto um

---

<sup>207</sup> BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In: MELO NETO, João Cabral. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, 1998. p.61-105.

desafio ao leitor, e concomitantemente, relacionam o poema com a Modernidade. Nesse poema, como ressalta João Alexandre Barbosa, chama a atenção a vinculação qualificativa para bailarina – borracha, pássaro – a partir do verbo que a estabelece: “fazer”. Sem ser dada, mas feita, diz o crítico que a bailarina e seus gestos servem para a definição do próprio gesto poético num longo e preciso percurso textual- coreográfico.

Operador de cálculos, legítimo engenheiro, João Cabral de Melo Neto lembra, enfim, neste texto, os versos de Carlos Drummond: “lutar com as palavras / é a luta mais vã / entanto lutamos / mal rompe a manhã”.

O projeto de uma poética arquitetural que prega o domínio do cálculo sobre o devaneio ou do concreto sobre o abstrato é tratado em *O engenheiro*, poema que dá título ao livro, e o qual contém a epígrafe de Le Corbusier, poeta-arquiteto de grande influência em João Cabral, conforme ele disse: “Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influencia que teve Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim lucidez, claridade, construtivismo. Em resumo: o predomínio da inteligência sobre o instinto”<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990. p.110.

## O ENGENHEIRO

A luz, o sol, o ar livre  
 Envolvem o sono do engenheiro.  
 O Engenheiro sonha coisas claras:  
 Superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;  
 O desenho, o projeto, o número:  
 O engenheiro pensa o mundo justo,  
 mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos  
 ao edifício. A cidade diária,  
 como um jornal que todos liam,  
 ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

A água, o vento, a claridade  
 de um lado o rio, no alto as nuvens,  
 situavam na natureza o edifício  
 crescendo de suas forças simples. (p.69-70)

Na sua projeção técnico-poética, integram-se quatro quartetos como blocos de focalização de imagens. No primeiro “quadro” ou quadra, vislumbra-se o “sonho” do engenheiro-poeta envolvido pela claridade e pelo espaço livre do ângulo externo da natureza: “A luz, o sol, o ar livre / envolvem o sonho do engenheiro”. Ratificando o domínio da natureza, da consciência objetiva sobre o sonho, lê-se que ele “sonha coisas claras”, relacionadas ao mundo concreto: “superfícies, tênis, um copo de água”. Esses elementos enumerados, de caráter prosaico, contribuem para a desmistificação da poesia regida pelo devaneio, pela subjetividade, instaurando-se, assim, sob o signo da negatividade e ruptura com o tradicional. Além disso, a intensificação das imagens da “luz” e do “sol” pela expressão

“coisas claras” acentuam o projeto de conscientização sobre a poesia edificada.

Na segunda quadra, lançam-se os elementos instrumentais do projeto de edificação (“O lápis, esquadro, o papel; / o desenho”), ressaltando novamente o domínio do cálculo (“número”), da justeza (“justo”) ou exatidão, precisão do trabalho “que nenhum véu encobre”.

Na terceira quadra, focaliza-se o início da concretização do projeto, o edifício visitado ou inspecionado, metaforizado em forma de “pulmão de cimento e vidro”, no caso localizado, espacialmente, na “cidade diária”. Essa imagem, como rompe com as focalizações anteriores de caráter impessoal, na medida em que insere a primeira pessoa do plural (“nós”), a inclusão do sujeito-lírico, é destacada por meio de parênteses.

Por fim, na quarta e última estrofe, a dimensão espacial da situação do edifício é detalhada: “A água, o vento, a claridade / de um lado o rio, no alto as nuvens” e, assim, ele vai “crescendo de suas forças simples”. Dessa maneira, através da exploração imagística voltada para elementos da natureza e do cotidiano físico, depara-se com a lógica da construção poética de um legítimo poeta engenheiro”.

A partir dos elementos da natureza, das quatro estações do ano, e daquilo que frequenta o cotidiano e a vida, o poeta em “As estações” também explicita a lírica ordenada pela

realidade. Estruturada em quatro estrofes, através de imagens e situações concretas vão se delineando “As estações”:

Uma chuva fina  
caiu na toalha;  
molhou as roupas,  
encheu os copos;  
esfriou os corações  
enlaçados nas árvores  
(do frio que espera  
como os nomes).  
O mundo cheio de rios,  
lagos, recolhimentos  
para nosso uso.

Num céu profundo,  
máquinas de nuvens,  
elefantes de nuvens  
passam cantando.  
Sob as mãos inertes  
os móveis suam.  
O ambiente doméstico  
quer abrir as janelas:  
sobre folhas secas,  
sobre sonhos, fantasmas  
mortos de sede.

Os homens podem  
sonhar seus jardins  
de matéria fantasma.  
A terra não sonha,  
floresce: na matéria  
doce ao corpo: flor,  
sonho fora do sono  
e fora da noite, como  
os gestos em que floresces  
também (teu riso irregular,  
o sol na tua pele).

Na fruta sobre a mesa  
procuro um verso  
que revele o outono;  
procuro o ar  
da estação; imagino  
um freixo; exercito

truques, palavras  
 (ante a fruta madura  
 na beira da morte,  
 imóvel no tempo  
 que ela sonha parar). (p.72-73)

Primeiramente, há os “recolhimentos” para o próprio uso poético da estação das chuvas, “do frio”; já na segunda estrofe, em oposição à anterior, há o período das secas, do calor: “os móveis suam. / (...) folhas secas, / (...) fantasmas / mortos de sede”. Nota-se nessa passagem o tom surreal, do sonho e da fantasia, no entanto, submetidos ao filtro da consciência como sugerem as estrofes seguintes. Na terceira, domina o caráter telúrico em oposição aos “fantasmas” do sonho, a perspectiva consciente da composição: “A terra não sonha, / floresce: na matéria / (...) sonho fora do sono / e fora da noite”. Nesse caso, pode-se fazer uma analogia com a primavera, com o florescimento do “poema” a partir do plano concreto, real. Isso é confirmado na última estrofe, onde o processo metalingüístico se efetua de modo direto: “exercito / truques, palavras”.

Mais conciso, por meio de uma linguagem sinestésica, de grande riqueza visual, o poeta apresenta seus versos em “A mesa”:

O jornal dobrado  
 sobre a mesa simples;  
 a toalha limpa,  
 a louça branca

e fresca como o pão.

A laranja verde:  
tua paisagem sempre,  
teu ar livre, sol  
de tuas praias; clara

e fresca como o pão.

A faca que aparou  
teu lápis gasto;  
teu primeiro livro  
cuja capa é branca

e fresca como o pão.

E o verso nascido  
de tua manhã viva,  
de teu sonho extinto,  
ainda leve, quente

e fresco como o pão. (p.73-74)

Nesse caso, os versos se instalam sob a claridade da “manhã viva”, novamente do “ar livre”, do “sol”, da natureza pulsante. Seguindo o projeto de elucidação da poesia intelectual, aponta a extinção do sonho como sua condição vital, bem como o esforço empenhado na sua produção pela imagem do instrumento usado: “A faca que aparou / teu lápis gasto”.

A mesma situação pode ser observada no poema “O funcionário”, em que se desenvolve o esforço, a luta com as palavras:

No papel de serviço  
 escrevo teu nome  
 (estranho à sala  
 como qualquer flor)  
 mas a borracha  
 vem e apaga.

Apaga as letras,  
 o carvão do lápis,  
 não o nome,  
 vivo animal,  
 planta viva  
 a arfar no cimento.

O macio monstro  
 impõe enfim o vazio  
 à página branca;  
 calma à mesa,  
 sono ao lápis,  
 aos arquivos, poeira;

fome à boca negra  
 das gavetas, sede  
 ao mata-borrão;

a mim, a prosa  
 procurada, o conforto  
 da poesia ida. (p.75-76).

Apesar da pretensa simplicidade do fazer poético “No papel de serviço”, com “lápis” e “borracha”, a dificuldade dessa operação intelectual é sugerida na primeira e segunda estrofes pela reiteração do ato de apagar o que foi feito. Embora haja insistência da materialização da idéia viva, “a arfar no cimento”, esta não se realiza como indica na terceira estrofe: “O macio monstro / impõe enfim o vazio / à página branca”, resultando na “calma”, no “sono”, na insatisfação do desejo: “fome” contraposta à “sede / ao mata-borrão”. Trata-

se, assim, do desvendamento do esforço e fracasso poético, que se conclui no vazio.

Paralelamente, ocorre em “O poema” a reflexão e desmitificação da criação literária, do sonho subordinado à consciência:

A tinta e a lápis  
escrevem-se todos  
os versos do mundo.

Que monstros existem  
nadando no poço  
negro e fecundo?

O papel nem sempre  
é branco como  
a primeira manhã  
é de outras vezes  
de carta aérea,  
leve de nuvem.

Mas é no papel  
no branco asséptico,  
que o verso rebenta.

Como um ser vivo  
pode brotar  
de um chão mineral? (p.76-77)

Nas duas últimas estrofes de “O poema”, verifica-se a negação da poesia aurática, ideal, fruto da inspiração e do sonho, o que é dado pelo “branco asséptico” e pelo “chão mineral”, donde se origina a sua Modernidade.

Perseguindo incessantemente e de forma coerente o seu projeto poético, há “A lição de poesia”, dividida em três partes, de acordo com números cardinais, sendo todas compostas por quartetos. Essa estruturação mimetiza o trabalho calculado, onde a escrita é semelhante a um desenho:

## 1

Toda a manhã consumida  
como um sol imóvel  
diante da folha em branco:  
princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar  
sequer uma linha;  
um nome, sequer uma flor  
desabrochava no verão da mesa:

nem no meio-dia iluminado,  
cada dia comprado,  
do papel, que pode aceitar,  
contudo, qualquer mundo.

## 2

A noite inteira o poeta  
em sua mesa, tentando  
salvar da morte os monstros  
germinados em seu tinteiro.

monstros, bichos, fantasmas  
de palavras, circulando,  
urinando sobre o papel,  
sujando-o com seu carvão.

Carvão de lápis, carvão  
da idéia fixa, carvão  
da emoção extinta, carvão  
consumido nos sonhos.

## 3

A luta branca sobre o papel  
que o poeta evita,  
luta branca onde corre o sangue  
de suas veias de água salgada.

A física do susto percebida  
entre os gestos diários;  
susto das coisas jamais pousadas  
porém imóveis – naturezas vivas.

E as vinte palavras recolhidas  
nas águas salgadas do poeta  
e de que servirá o poeta  
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas  
de que conhece o funcionamento,  
a evaporação, a densidade  
menor que a do ar. (p.78-79)

Na primeira parte, já se estabelece o conflito na iniciação do trabalho, do princípio da poesia que parte da “folha em branco”. Observa-se a tensão gerada pela impotência de realização, pelo tempo inútil empenhado – “Toda a manhã consumida”. Na segunda parte, prossegue a tensão entre as idéias fixas (“Monstros, bichos, fantasmas”), e a concretização delas no papel através do intelecto que, por sua vez, extingue a emoção e os sonhos pela própria razão.

Observa-se aí a reação contra a inspiração sugerida pelos substantivos e pelas ações verbais de aspecto negativo-alegórico: “Monstros, bichos, fantasmas / de palavras, circulando, / urinando (...) / sujando – o”. Na última parte, o embate entre as imagens subjetivas, “naturezas vivas”, e as suas expressões continua, como num “susto das coisas jamais

pousadas / porém imóveis”. Embate devido à exigência racional, da busca da palavra exata “de que se servirá o poeta / em sua máquina útil”, portanto, embate gerado pela inteligência do ser “que conhece o funcionamento, / a evaporação / a densidade / menor que a do ar”. Todo esse processo de racionalismo poemático vai de encontro a qualquer padrão instituído, aquela poesia excessiva, redundante, emotiva, comum na lírica brasileira e que João Cabral nega veementemente.

Nos poemas cujos títulos apontam para pessoas que são objetos de admiração do poeta, nota-se a cumplicidade do gosto pela precisão que mantém com tais personalidades. Alguns fragmentos são exemplares dessa questão, como em “A Joaquim Cardoso”: “e marinha ainda a arquitetura / que calculaste: / tantos sinais da marítima nostalgia / que te fez lento e longo”; em “A Vicente do Rego Monteiro”: “senti o susto / de tuas surpresas. (...) janela aberta / sobre a manhã”; ou em “A Paul Valéry”: “do pensamento de pedra, / sem fuga, evaporação, / febre, vertigem”.

A tematização da palavra, da composição da poesia solar, silenciosa, isenta de subjetividade e sentimentalismo é, por conseguinte, o ideal da poética cabralina, uma poética própria da Modernidade: metalingüística e antilírica por excelência.

### 2.3.3 A questão da negatividade

João Cabral de Melo Neto destaca-se no panorama da poesia brasileira pela criatividade da composição poética, centrada num obsessivo racionalismo que rompe com o estilo clássico.

A ruptura com a tradição instala-se, então, pela busca da forma exata, enxuta, contrária a qualquer excesso ou emoção irrefreada. Anti-instintivo, o poeta trabalha minuciosamente a escolha das palavras, dos objetos, como num desenho arquitetônico, até alcançar a sua sùmula poética, que pode, algumas vezes, resultar na obscuridade e no silêncio de uma “poesia desértica”:

Condenando o muro;  
no duro tempo mineral  
que afugentou as floras.  
E a morte ainda no objeto  
(sem história, substância,  
sem nome ou lembrança)  
abismando a paisagem,  
janela aberta sobre  
o sonho dos mortos.

(In: “A paisagem zero”, p. 67-68)

Me deram uma maçã para lembrar  
a morte. (...)  
(...) o véu que olhei voar  
caiu no deserto.  
O poema final ninguém escreverá  
desse mundo particular de doze horas.  
Em vez do juízo final a mim me preocupa  
o sonho final.

(In: “O fim do mundo”, p. 71)

Dentro da operação metalingüística, projeta-se engenhosamente o dilema, a luta travada entre a imagem sonhada e a sua fixação pelas palavras. Consoante com João Alexandre Barbosa,<sup>209</sup> entre a consciência poética e o tumulto das experiências, ainda mais, entre o desregramento das sensações e a expectativa de controle por meio das construções verbais, a relação do poeta com a poesia ganha uma enorme dramaticidade que é intensificada pelo esvaziamento da sua própria experiência, na proporção em que ela não se submete ao desejo de formalização do sujeito. Nos termos de Barbosa: “Evitar e executar o poema, ações contraditórias e convergentes que apontam para as tensões entre a consciência e o inevitável apelo ao registro das experiências, conferem ao texto resultante o seu caráter desértico, vale dizer, apenas preenchido pela busca de uma verbalização”<sup>210</sup> que, muitas vezes, resulta no vazio, no silêncio.

Coerente com os propósitos da Modernidade, a poesia de João Cabral se opõe ao utilitarismo, à informação prática, imprimindo a resistência dos leitores que se obrigam a decifrar o enigma poético, o vago da linguagem, sua ausência de sentido imediato, claro e fixo. Contrário ao processo mercadológico, sua poesia acaba recusando toda a literatura prática, enfim, a sociedade utilitária. A obscuridade, marca

---

<sup>209</sup> BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In: MELO NETO, João Cabral de. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, 1998. p.64.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p.65.

indelével da lírica moderna como prega Hugo Friedrich, contribui por assim dizer com a luta frente à transformação da poesia em objeto de consumo. Segundo Leyla Perrone-Moisés, a função do poeta moderno, assumida paradigmaticamente por Mallarmé, é reagir em oposição ao comércio, e propor a utopia de outras trocas lingüísticas. “Seu trabalho consiste em ‘dar sentido mais puro às palavras da tribo’, fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, instaurem uma realidade de valor”<sup>211</sup>.

Em parte, a obscuridade cabralina se deve à conjugação de sua poética mineral com a do silêncio, afinal suas imagens não são diretas, antes exigem a articulação do signo plástico, do objeto concreto com sua mensagem, de modo que a significação, não raramente, apreende-se pelos sentidos. Na esteira de Mallarmé, deve haver um enigma, evitando a simples descrição, bem como a liberação pura dos sentimentos.

Visceralmente antilírica, a poesia de *O engenheiro* instala a obscuridade contra o idealismo e a pieguice sentimental, vindo a intensificar sua subversão poemática, inclusive no plano da pessoa lírica que parece perder seus contornos, sua conformação aglutinadora. Distante de estilo confessional, da ligação entre poesia e pessoa empírica, especialmente pretendida pelos românticos, João Cabral

---

<sup>211</sup> PERRONE- MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo:

impinge a despersonalização lírica, também nos moldes dos desígnios de Hugo Friedrich na sua *Estrutura da lírica moderna*.

Em diversos textos, o que está em jogo é a própria imagem, o objeto transfigurado em poesia, o acaso, como em “As nuvens”, “Paisagem zero” e “A mulher sentada”. Da mesma maneira ocorre nos poemas centrados na composição, que falam do poema, desvinculados da autobiografia ou das emoções que partem da alma e do coração. A esse respeito já pregava Baudelaire que a capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético. O que importa para João Cabral é a imagem trabalhada pelo intelecto, pelo cálculo. Mesmo quando inclui a primeira pessoa, esta não está relacionada ao biografismo, como em “A paisagem zero”, em que diz: “Morte ao nosso uso / (...) E morte ainda no objeto / (sem história, substância, / sem nome ou lembrança)” (p.67-68).

A despersonalização pode ser caracterizada por essa falta de identidade ou indefinição do sujeito, como ocorre também em “A viagem”:

Quem é alguém que caminha  
toda a manhã com tristeza  
dentro de minhas roupas, perdido  
além do sonho e da rua?

Das roupas que vão crescendo  
 como se levassem nos bolsos  
 doces geografias, pensamentos  
 de além do sonho e da rua?

Alguém a cada momento  
 vem morrer no longe horizonte  
 de meu quarto, onde esse alguém  
 é vento, barco, continente.

Alguém me diz toda a noite  
 coisas em voz que não ouço.  
 Falemos na viagem, eu lembro.  
 Alguém me fala na viagem. (p.68-69)

Nesse poema, em torno do termo “viagem” que abre o texto através do título e o encerra nos dois últimos versos, desenvolve-se uma melancólica alusão ao desconhecimento do próprio sujeito, o que é pressentido pelo uso reiterado do pronome indefinido “alguém”, um estranho, perdido no próprio ser, como sugere a primeira estrofe: “caminha / toda manhã com tristeza / dentro de minhas roupas”. O questionamento nas duas primeiras quadras ratificam a sua falta de compreensão, bem como seu movimento e condição: “caminha (...) perdido”. Nas quadras finais, seu caráter é esboçado pelo transitório e vago: “vem morrer (...) esse alguém é vento, barco, continente.” O mistério do ser ainda se ajusta às contradições – “no longe horizonte do meu quarto” (reunindo na mesma imagem o distante e o próximo); e “Alguém me diz toda a noite / coisas em voz que não ouço” (som e silêncio). Toda essa situação não se resolve, pois, circularmente, o poema no final recupera a lembrança da

viagem que simboliza, segundo Chevalier<sup>212</sup> a caminhada em busca da verdade e da descoberta de um centro espiritual que se localiza no interior do próprio sujeito. Isso equivale, em certa instância, à recusa de si mesmo, constituindo-se, por conseguinte, numa lira despersonalizada, que rompe com as identidades tradicionais e românticas.

Quando emerge a primeira pessoa, seja de forma explícita, indicada por pronomes, ou oculta, através de verbos, mesmo nesse caso, não é um “eu” carregado de sentimentos e confissões, mas um “eu”, conforme Hugo Friedrich, que prescindido do eu pessoal do artista, da humanidade no sentido tradicional, um “eu” que “não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua”<sup>213</sup> como exemplificam alguns poemas:

Na fruta sobre a mesa  
 procuro um verso  
 que revele o outono;  
 procuro o ar  
 da estação; imagino  
 um freixo; exercito  
 truques, palavras

(In: “As estações”, p.73)

---

<sup>212</sup> CHEVALIER, Jean. Op. cit., p.951-952.

<sup>213</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991. p.17.

No papel de serviço  
 escrevo teu nome  
 (estranho à sala  
 como qualquer flor)  
 mas a borracha  
 vem e apaga.

(In: “O funcionário”, p.75)

Caracterizando-se como observador, o “eu” cabralino  
 compõe imagens pelo olhar:

O frio olhar salta pela janela  
 para o jardim onde anunciam  
 a árvore.

.....

A árvore que vi numa cidade?

(In: “A árvore”, p.77)

Eu vi teus bichos  
 mansos e domésticos:  
 um motociclo  
 gato e cachorro.  
 Estudei contigo  
 um planador  
 volante máquina  
 incerta e frágil.

(In: “A Vicente do Rego Monteiro”, p.80)

Eu vi a bola  
 de futebol  
 correr no campo.  
 Que era ela?

(In: “A Newton Cardoso”, p.81)

O antilirismo se manifesta ainda, e com primazia, na presença da terceira pessoa, que é naturalmente a forma não pessoal da flexão verbal, caracterizando, portanto, a despersonalização da lírica, como pode ser visto nos poemas iniciais do livro de João Cabral e em outros, a exemplo de *O engenheiro*, “A moça e o trem”, “O poema” e “A Carlos Drummond de Andrade”.

Contra o egotismo e a subjetividade proporcionada pela poética do sentimentalismo, *O engenheiro* volta-se aos objetos e à preocupação com a construção da poesia através da perícia de um artesão. A insistente meditação acerca da própria composição, sob o signo da negatividade, é, sem dúvida, um caráter da sua Modernidade. Nesse sentido, a poesia de *O engenheiro* é compatível com a teoria de Theodor W. Adorno, assumindo seu caráter social quanto mais se afasta da realidade-histórica em favor de seu processo imanentista, de crítica sobre a própria linguagem.

A propagada obscuridade da poesia de João Cabral, sua aguçada consciência sobre a engenharia poética, antilírica e antitradicional, sua poesia mineral e silenciosa, estabelece-se, assim, como obra eminentemente social, sendo este aspecto uma evolução implícita contra a sociedade, e não uma atitude manifesta.

Conforme Haroldo de Campos, em *O engenheiro* a vertente crítica do autor se intensifica na medida em que se

ocupa incessantemente com a mecânica da criação: “trata-se de uma empresa de desmitificação do poema, que é sacado de sua aura de mistério e de inefável”.<sup>214</sup> Do mesmo modo, para João Alexandre Barbosa,<sup>215</sup> a partir das relações entre linguagem e metalinguagem, base sobre a qual se assenta a criatividade cabralina, a leitura da realidade aplicada pelo autor pode ser considerada crítica à proporção que submete os termos através dos quais ela se realiza a um permanente questionamento acerca de suas relações.

Desse modo, com base em toda a análise empreendida, a poesia de *O engenheiro* exemplifica de forma singular a tradição da negatividade da moderna lírica brasileira, recebendo influências reconhecidas de antecessores modernistas, como de Carlos Drummond de Andrade e, inevitavelmente, sendo um paradigma para muitos dos que o seguiram, sempre buscando instaurar o novo, a ruptura com a tradição que, dialeticamente, acaba sendo sua própria tradição.

---

<sup>214</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.81.

<sup>215</sup> BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.139.

## CONCLUSÃO

Através da análise das obras *Eu e outras poesias*, *A rosa do povo* e *O engenheiro*, retentoras de questões fundamentais do pensamento moderno, pôde-se comprovar, na prática poemática, o conceito básico de Modernidade como algo que avança com os anos, acompanhando o ritmo frenético do tempo. Marcada pelo signo da ruptura, à medida em que rompe com o passado, a Modernidade projeta-se para o futuro, numa incessante tentativa de buscar entendimento sobre si mesma.

De forma engajada ou subjetiva, estetizante, seguindo a versificação rigorosa, regular ou livre, com linguagem cientificista, culta, coloquial ou vulgar, a lírica moderna de Augusto dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, autores privilegiados, confirma a tradição da Modernidade de ruptura e negação contra o sistema histórico-literário que privilegia a ordem aparente, o equilíbrio do ser com o mundo em que vive, o ideal e a utopia.

*Eu e outras poesias*, através do estudo realizado, apresenta a ruptura com o padrão estético de exaltação ao belo tradicional e às falsas harmonias pelo seu antilirismo,

pela representação do grotesco, do asqueroso e do nauseabundo. Em meio a cadáveres corroídos por vermes, a larvas, em ambientes pútridos, o sujeito-lírico tece sua visão apocalíptica do ser e das coisas, numa demonstração clara de sua oposição ao sistema mundano. Crítica em sua essência, a poesia de Augusto dos Anjos é rebelde e revolucionária.

Original, produto intelectual e criativo, sua poesia converte-se em uma espécie de palco em que significante e significado fundem-se num arranjo perfeito da produção estética. À linguagem ácida, marcada por vocábulos técnico-científicos, alia-se a força rítmica, a intensa sonoridade de seus versos. A plasticidade também é desenvolvida e intensificada por imagens, em geral, nefastas, como a do verme, símbolo da morte que se aproxima, e como a da larva associada à noção de irrealização do ser. À plasticidade conjuga-se igualmente um cromatismo que explora cores densas, fortes: o negro da morte, o vermelho-sangue, que se relaciona à vida pulsante e à vida que se esvai.

Independente no modo de pensar e fazer seus versos, o poeta paraibano prova da liberdade de expressão, do experimentalismo poético tão exultado no modernismo. Sem limitação, incorpora à sua lírica estilos e tendências em vigor no princípio do século XX: o metro parnasiano, a musicalidade simbolista bem como parte de sua imagística, a filosofia extremamente pessimista de Arthur Schopenhauer, o cientificismo de Haeckel e de Herbert Spencer, corrente em

sua época, produzindo uma obra múltipla e, simultaneamente, ímpar no panorama literário.

É dessa maneira que *Eu e outras poesias* não se subjugou ou se filia a nenhuma escola passadista. Trata-se de uma lírica renovadora, de ruptura e, por isso, moderna, em que o eu-poético expressa sua negação acerca do mundo e das coisas. O metro cadenciado, o ritmo marcado, o cromatismo, as rimas despreocupadamente escolhidas, o vocabulário e as imagens chocantes, tudo em sua poesia está a serviço dela mesma, em consonância com o seu significado. Augusto dos Anjos faz de sua obra expressão do seu espírito inquieto, de sua ânsia e angústias infinitas que, de certa forma, é o sentimento de todo homem consciente da realidade e da vida efêmera.

Dessacralizadora, sua lírica, à proporção que capta as influências das estéticas circundantes em seu tempo, rompe-as, superando-as pelo seu próprio caráter múltiplo e chocante. Contrário à euforia do projeto progressista e desenvolvimentista reinante no começo do século XX, o poeta do hediondo coloca-se à frente, superando, em certa medida, inclusive o “desvairismo” dos poetas de 1922, o deleite perante a máquina, o automóvel, a velocidade e a eletricidade. Em uma poética de ruptura com o tradicional, Augusto expressa em seus versos a tristeza e o sofrimento, o desconforto, o choque e a conseqüente desagregação do ser e da sociedade.

A poesia de Augusto dos Anjos expõe todas as cruzeiras da vida, o caos, a decomposição, a sujeira e a ruína do ser. Trata-se de uma poesia de profunda negação, onde tudo é convertido em nada. Negação do que concerne à vida terrena, às falsas ideologias, à corrupção, às relações por interesse, aos amores fúteis e às paixões transitórias. Sob o paradigma da negatividade, o poeta expressa o seu questionamento da condição humana e social através de uma obra que, embora boa parte do vocabulário tenha sido emprestada do cientificismo da época, é fruto da criação superior do espírito, do amor que transcende e se perpetua pela arte.

A poética de *A rosa do povo*, conforme se mostrou, apresenta-se sobre o signo da ambivalência, pois alia à poesia participante e engajada, da preocupação com os problemas sociais, a poesia estetizante que desnuda o processo de criação e a reflexão sobre o código lingüístico.

O próprio título aponta para o caráter eminentemente social, pois uma poética que parte do “povo”, alternando a crítica e revolta contra o sistema degradante com a utopia, a esperança de mudança do *status quo*. Tendo como contexto um período de crise, marcado pela ditadura de Getúlio Vargas, pela Segunda Guerra Mundial e pela opressão nazifacista, a lírica de Carlos Drummond oferece resistência aos totalitarismos e à alienação do homem diante da barbárie, do processo de massificação capitalista e de reificação, de acordo com a teoria de Alfredo Bosi.

Desse modo, *A rosa do povo* opera a negação à história oficial e à ideologia vigente, explicitando o caos e a desordem, revelando o choque do ser no mundo. Consoante com a Modernidade lírica de Hugo Friedrich, a fragmentação, as enumerações caóticas utilizadas como recursos poéticos, numa livre associação de idéias, simboliza o ser desarticulado do universo, bem como a dificuldade de dar sentido aos fatos, sentimentos e questões discrepantes.

Nessa relação tensa e dissonante entre o eu e o mundo, descortina-se a ruína material e espiritual do indivíduo que, como consequência, também aparece “partido”. Fundindo a temática social com a existencial, intimista, tem-se um eu envolto pela insatisfação, solidão e angústia que oscila entre a descrença e, por vezes, o ânimo da luta. Essa ambivalência é intensificada pelo jogo cromático de luz e sombra, claro e escuro, noite e dia, dominando, todavia, o tom noturno, sintomático às sensações de medo, opressão e à iminência da morte.

Contrário à estética clássica, do belo ideal, da uniformidade deleitante e homogeneidade padrão, a lírica drummondiana é múltipla, desigual, mesclando objetividade com subjetividade, sendo esta decorrente não só da perdição do sujeito em meio às massas urbanas, mas ainda fruto da imagística oposta às relações convencionais que, muitas

vezes, é dada pela dissonância produzida pelos oxímoros, pelas imagens insólitas.

Inadaptado ao contexto do espaço metropolitano, expõe-se o sujeito em contraste com eu-clássico voltado para o plano superior das coisas, um sujeito moderno que se dirige para as questões mundanas, do cotidiano inóspito, com sua visão cética e niilista. Paralelo à noção espacial, ocorre a do tempo corrosivo, a da efemeridade da vida e transitoriedade dos elementos: oposto à continuidade e permanência idealizantes. Trata-se de um desgaste amplo, que abrange não só os elementos físicos, como também os psíquicos, as ilusões.

Nessa lírica negativa por essência, não há conclusões, apenas testemunhos e questionamentos sobre o momento e a existência complexa. Na abordagem do tempo, o passado igualmente se presentifica pela memória, do mesmo modo que o espaço provinciano. Sob o signo da ruptura, diversos temas são arrolados, além da reflexão existencial e social pungentes, do tempo, do cotidiano, ainda são tratadas as questões relacionadas à família, ao amor e, particularmente, à própria poesia, todos sob a ótica desmitificadora, sem nenhuma idealização.

A tematização da linguagem como objeto essencial põe a nu a construção da poesia e, por conseguinte, rompe com a composição aurática comum à tradição. Nessa ótica

metalingüística, *A rosa do povo* impõe-se pelo antilirismo e pela dessacralização do processo poemático tão pertinente à Modernidade artística. Seja privilegiando a função poética, o primado da linguagem sem se ater a assuntos ou conteúdos, seja valorizando a linguagem colada ao plano material, da vida e dos acontecimentos, ou ainda se centrando no enigma da poesia, a metalinguagem, como na estrutura geral da obra, é regida pelo aspecto paradoxal: conteudística social e metapoética, atitude que permite uma abertura da criação.

A pluralidade, da mesma maneira, permite-se entrever no âmbito lingüístico formal, com a alternância de versos livres com metrificados, de estrofação regular com irregular, do padrão culto da linguagem com o coloquial, e até grotesco, e vulgar. Misturando prosa com poesia, ocorre, similarmente, a ruptura com a estatização dos gêneros literários.

Somando-se à negação inerente à obra de Drummond, a intertextualidade é outra marca característica. Diferente da composição natural, o poeta realiza, por vezes, a permutação entre seus próprios textos e com o de outros artistas, num contexto dialógico e moderno.

Portanto, coerentemente com os postulados da Modernidade, *A rosa do povo* instala-se pela liberdade de expressão e composição, indiferente aos dogmatismos e verdades absolutas da tradição.

Por fim, *O engenheiro* estabelece-se como uma poética arquitetural, sob o domínio do intelecto, do cálculo, do esforço matemático e do trabalho. Pelo raciocínio, João Cabral de Melo Neto contradiz a lírica clássica, tradicional que se permite a evasão, a fluência dos sentimentos e emoções, a espontaneidade de criação, erigindo-se, por isso, pela autenticidade.

Opondo-se à geração de 45, à qual pertence apenas do ponto de vista cronológico, o poeta faz das imagens não meros ornatos, mas instrumentos da sua lógica de construção. Essencialmente crítico, suas imagens são trabalhadas meticulosamente com o intuito de mediatizar a realidade. Com isso, sua preocupação é com o modo de tratar a linguagem e dar ao pensamento uma referência, no caso, real. Dominado pela razão, são eleitos, preferencialmente, elementos concretos e claros, delineando o texto pela plasticidade. Nesse sentido, recusa os termos abstratos pelos seus conceitos vagos e amplos, optando por aqueles que encerram uma unidade semântica, coerente com seu exercício racional.

Entre os símbolos mais recorrentes, há o da “pedra”, representativo da dureza e resistência à imaginação fácil, ao sonho e ao devaneio. De maneira similar, dominam as imagens brancas e solares, relacionadas ao intento de elucidação e conhecimentos do fazer poético, mesmo que este resulte no vazio, na exposição conflituosa do jogo das

palavras que formam, não raramente, um verdadeiro labirinto artístico.

A poética solar e clara, todavia, não facilita o entendimento imediato do texto. Na verdade, sua imagística comprova o pendor pela engenharia lírica que, invariavelmente, resulta na obscuridade, característica da poesia moderna. Essa dialética se reflete no ato de revelar e encobrir, dizer e ocultar a mensagem, então, convertida em enigma, consoante com o pensamento de Paul Valéry que destaca aí o valor da engrenagem artística.

Nesse caminho, a poesia mineral, pétrea, alia-se à do silêncio, compatível com o desejo de racionalidade e contenção. De caráter antilírico, o silêncio reage contra o delírio e o devaneio das idéias, contra a “desordem da alma”, propagando a sua simplificação sob a ótica da negação.

Apesar dos caracteres surreais e oníricos dos primeiros poemas, *O engenheiro* se apóia com evidência no projeto construtivista da comunicação poética, tornando a linguagem seu maior objetivo e meio de ruptura com o tradicional. Efeitos surpreendentes, ligados à anormalidade da lírica moderna, desenvolvem uma transgressão às imagens consagradas e ideais pela incorporação de elementos prosaicos, comuns e vulgares. Seguindo a teoria de Hugo Friedrich, a alogicidade derivada do surrealismo, o estilo

dissonante e incongruente, provocam uma tensão lírica concomitante ao mistério textual.

Outra característica ainda considerada por Friedrich é a da despersonalização lírica que se percebe na obra em questão pela falta de identidade do eu ou, pelo menos, pela indefinição do sujeito. O eu-poético que se expressa em *O engenheiro* não é dado a confissões, nem à exposição de seus sentimentos, nem se confunde com o autor, trata-se mais de um observador, de uma inteligência ou um operador da própria poesia e da linguagem que a delimita, intensificando, de qualquer modo, o enigma poético.

Essa poesia enigmática, obscura e silenciosa, só é desvendada pela tentativa de perseguição da articulação dos elementos com a realidade, logo, pela maneira engenhosa como a linguagem é trabalhada. Fazendo da palavra seu próprio material e objeto poético, a metalinguagem é, indubitavelmente, o principal tema de *O engenheiro*. Nesse aspecto, da poesia representando a própria poesia, da linguagem falando a respeito de si mesma, a obra de João Cabral rompe com a arte aurática, mítica e sagrada.

Simultaneamente, *O engenheiro* assume, pela negatividade, seu caráter social. Distante da realidade, da referência direta aos problemas mundanos do seu tempo de crise, de guerra, violência e opressão, enfim, do contexto histórico da sua produção (1942-1945), a lírica cabralina

realiza sua crítica ao sistema vigente através do seu processo imanentista. Esse aspecto social subentendido e indireto segue totalmente a teoria de Theodor W. Adorno que vê nessa imanência uma oposição à reificação do ser.

A metapoesia irrompe, assim, como infração contra o desenvolvimento mercadológico, a transformação da poesia em objeto de consumo, contra a sua própria corrupção e desfiguração. Dessa forma, voltada para ela mesma, a lírica atinge, como diz Adorno, sua universalidade.

“Pedreiro do verso”, João Cabral constrói seus textos com precisão, obsessivo racionalismo, visando à exatidão lingüística. Sua poética, silenciosa, desértica, propaga o vazio dotado de potencialidade significativa, e em reação ao processo mercadológico-capitalista, à transitoriedade das coisas, à efemeridade da vida, apresenta a permanência de sua poesia, atemporal e universal, e inegavelmente moderna.

Desse modo, ao se analisar as obras de três dos maiores poetas do Brasil do século XX, Augusto dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, percebe-se que o experimentalismo empreendido por eles ocorreu sempre guiado pela idéia da ruptura, da negação ao padrão clássico, que é a própria tradição da Modernidade, coerente com a noção paradoxal de Octavio Paz, uma contínua mudança no tocante a uma espécie de reavaliação das linhas alcançadas através de uma crítica consciente. As obras – *Eu e*

*outras poesias*, *A rosa do povo* e *O engenheiro* – reservadas as suas diferenças, operam a crítica social à ideologia imperante, uma reflexão sobre o próprio código lingüístico, estabelecendo cada um ao seu modo, uma lírica negativa, consoante com a tradição da Modernidade.

Direta ou indiretamente, observou-se nas respectivas obras a reflexão sobre o contexto social e a reflexão sobre o papel do próprio fazer poético, numa consciência crítico-ideológica e artística. Crítica e autocrítica, a lírica moderna não se esgota em si, percorrendo um caminho esférico de idas e vindas ao passado e ao presente. Em constante renovação, experimentalismo erigido sob o estatuto da negação, da ambivalência dos fundamentos de sua criação, de sua plurissignificativa identidade, a lírica moderna é marcada pela tradição de sucessivas oposições.

Augusto dos Anjos, através de sua obra *sui generis*, necrófila e naturalista, com eminente rigor formal expresso pelos sonetos, profere sua angústia e descrença do mundo; Carlos Drummond, com sua poética engajada e participante, desenvolvida por meio da liberdade de expressão, proclama sua resistência explícita à desordem reinante; e João Cabral, por intermédio especialmente da metapoesia, produto de cálculo, engenharia e racionalismo, expressa o seu caráter social pelo processo imanentista.

Todos, por assim dizer, desenvolvem de forma clara ou obscura, expressa ou veladamente, rigorosa ou livre, uma poesia sob o signo da negação, comprovando, enfim, a tradição da negatividade na moderna lírica brasileira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ALENCAR, José. *Iracema: lenda do Ceará*. 18. ed. São Paulo: Ática, 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ANJOS, Augusto. *Eu e outras poesias*. 38 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

ANJOS, Augusto dos. *Os melhores poemas de Augusto dos Anjos*. Seleção de José Paulo Paes. São Paulo: Global, 1994.

ANJOS, Augusto. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Universidade Mogi das Cruzes, 1998.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos / seleção e apresentação Willi Bolle; Tradução Celeste H. M. Ribeiro de Souza... [et. al.]*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira: o pré-modernismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix. [s.d.].

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. 9. ed. São Paulo: Difel, 1983.

CASULLO, Nicolás. *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alaim. *Dicionário de símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHIAMPI, Irlemar (coord.). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. São Paulo: Moraes, 1984.

COELHO, Teixeira. *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

COELHO, Teixeira. *Moderno, pós moderno*. 2. ed. São Paulo: L&PM, 1990.

COUTO, José Geraldo. Folha de São Paulo. *Caderno Mais!* São Paulo, 22 maio 1994.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernos: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.

DURANT, Will. *A filosofia de Schopenhauer*. Rio de Janeiro: Tecnoprint., [s.d.].

EIKHENBAUM, et al. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

ELIOT, T. S. *Poesia*. 3. ed. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, 1994.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1996.

GADAMER, Hans-Georg. Folha de São Paulo, *Caderno Mais!* São Paulo, 24 março 2002.

GAI, Eunice T. Piazza. *Letras*. Universidade Federal de Santa Maria, Curso de Letras, Santa Maria: UFSM/CAL, v.1, n.1, p.30, 1991. (Semestral).

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da Modernidade*. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. Tradução de Miguel Ángel Flores e Mercedes Córdoba Magro. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

HELENA, Lúcia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. [s.d.].

HORKHEIMER, Marx e ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUYSSSEN, Andréas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia sempre*. Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.153, 1993.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno*. São Paulo: Ática, 1978.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda., 1974.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. São Paulo: Topbooks, 1995.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MANO, Carla. *A modernidade em Augusto dos Anjos*. Santa Maria: ASL/Pallotti, 2002.

MARTINS, Wilson. *A idéia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Obras escolhidas*. v.2. São Paulo: Martins fontes, s/d.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1984.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. São Paulo: Globo, 1994.

MUKAROVSKI, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: para uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NOVALIS, Friedrich von H. *Fragmentos de Novalis*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992.

ORLANDI, Eni Puccineli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE- MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PORTELLA, Eduardo. Modernidade e pós-Modernidade. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 84, p.5-9, jan./mar. 1986.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. Imagens obsessivas em Augusto dos Anjos. *Revista Cultura*, Rio de Janeiro, n.7, p.111-117, jul./set. 1972.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.

REIS, Zenir Campos. *Augusto dos Anjos*. São Paulo: Abril, 1982. (Coleção Literatura Comentada).

RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. 3 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985.

RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Campinas: Papirus, 1988.

ROSENFELD, Denis L. *Do mal*: para introduzir em filosofia o conceito de mal. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SECCHIN, ANTONIO Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SOUZA, Nelson Mello e. *Modernidade: desacertos de um consenso*. Campinas: UNICAMP, 1994.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Org., Seleção e notas Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 1981.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Cruz e Souza e Baudelaire*: satanismo poético. Florianópolis: UFSC, 1998.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Org. e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Carla da Silveira Mano

**CURRICULUM VITAE**

Santa Maria

2007

## CURRICULUM VITAE

Janeiro 2007

### 1 DADOS PESSOAIS

Nome: Carla da Silveira Mano

Nome em citações bibliográficas: MANO, Carla da Silveira

Sexo: feminino

Filiação: Milton Padilha Mano e Eugênia da Silveira Mano

Nascimento: 16/07/1963, Rio Grande/RS - Brasil

Carteira de identidade: 1024187807 / SSP / RS / 30/05/1995

CPF: 40680304053

Endereço profissional: URL da home page: <http://>

Endereço residencial: Rua Tuiuti, 1321, ap 06  
Centro

97015663 Santa Maria, RS - Brasil

Telefone: (55) 99783960 E-mail:

[carlamano@terra.com.br](mailto:carlamano@terra.com.br)

URL da home page: <http://>

### 2 FORMAÇÃO ACADÊMICA/TITULAÇÃO

2001 Doutorado em Letras.

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC-RS, Rio Grande do Sul, Brasil.

Título: A Tradição da Negatividade na Moderna Lírica Brasileira.

Orientador: Dr Luiz Antonio de Assis Brasil.

Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil.

Palavras-chave: Modernidade; Negatividade; Poesia.  
 Áreas do conhecimento: Modernidade; Poesia Moderna.  
 Setores de aplicação: Educação superior.

1999 - 2001 Mestrado em Letras.

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC-RS, Rio Grande do Sul, Brasil.

Título: A Modernidade em Augusto dos Anjos.

Ano de obtenção: 2001.

Orientador: Dra Lígia Militz da Costa.

Palavras-chave: Modernidade; Alegoria; Negatividade; Poesia.

Áreas do conhecimento: Literatura Brasileira; Poesia Moderna.

Setores de aplicação: Educação superior.

1987 - 1988 Especialização em Letras. (Carga horária: 390h)

Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio Grande do Sul, Brasil.

Título: Augusto dos Anjos e Sua Modernidade.

Ano de finalização: 1988.

Orientador: Dra Lígia Militz da Costa.

1983 - 1987 Graduação em Licenciatura Plena.

Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio Grande do Sul, Brasil.

### 3 FORMAÇÃO COMPLEMENTAR

2002 - 2002 Extensão universitária em 21ª Semana de Letras e 7º Seminário Internacional de Língua e Literatura.

(Carga horária: 40h)

Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio Grande do Sul, Brasil.

1999 - 1999 Extensão universitária em Sem. Lit. e Hist.: Perspectivas e Convergências. (Carga horária:

30h)

Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio Grande do Sul, Brasil.

1999 - 1999 Extensão universitária em Oficina Literária. (Carga horária: 12h)

Universidade de Cruz Alta, UNICRUZ, Rio Grande do Sul, Brasil.

1998 - 1998 Extensão universitária em Seminário da Teoria da Literatura. (Carga horária: 40h)

Universidade de Cruz Alta, UNICRUZ, Rio Grande do Sul, Brasil.

1997 - 1997 Tecnologia do Verso. (Carga horária: 40h)

Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio Grande do Sul, Brasil.

1993 - 1993 Extensão universitária em Arte e Política na Cultura Brasileira da Atual.. (Carga horária: 40h)

Associação Santa Mariense de Letras, ASL, Rio Grande do Sul, Brasil.

1992 - 1992 Expressão Dramática e Arte Declamatória. (Carga horária: 20h)

Associação Santa Mariense de Letras, ASL, Rio Grande do Sul, Brasil.

1992 - 1992 Extensão universitária em Aspectos da Narrativa Machadiana. (Carga horária: 40h)

Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio Grande do Sul, Brasil.

1991 - 1991 Extensão universitária em Encontro Estadual de Literatura no RS. (Carga horária: 40h)

Faculdade Imaculada Conceição, FIC, Rio Grande do Sul, Brasil.

1991 - 1991 III Curso de Metodologia do Ensino de Letras. (Carga horária: 45h)

Faculdade Imaculada Conceição, FIC, Rio Grande do Sul, Brasil.

1990 - 1990 Extensão universitária em IV Semana de Arte e Cultura. (Carga horária: 40h)

Faculdade Imaculada Conceição, FIC, Rio Grande do Sul, Brasil.

1988 - 1988 Extensão universitária em III Semana de Arte e Cultura. (Carga horária: 40h)

Faculdade Imaculada Conceição, FIC, Rio Grande do Sul, Brasil.

1988 - 1988 Técnicas de Análise do Discurso. (Carga horária: 40h)

Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio

Grande do Sul, Brasil.

1987 - 1987 Extensão universitária em X Semana de Letras - Atualização em Língua e Lit.. (Carga horária: 40h)  
Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio

Grande do Sul, Brasil.

1986 - 1986 Extensão universitária em IX Semana de Letras Atualização em Língua e Lit. (Carga horária: 40h)  
Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio

Grande do Sul, Brasil.

1986 - 1986 Extensão universitária em II Semana de Arte e Cultura. (Carga horária: 40h)  
Faculdade Imaculada Conceição, FIC, Rio

Grande do Sul, Brasil.

1986 - 1986 Extensão universitária em Encontro Regional de Língua Estrangeira. (Carga horária: 40h)  
Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio

Grande do Sul, Brasil.

1985 - 1985 VIII Semana de Letras. (Carga horária: 40h)  
Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio

Grande do Sul, Brasil.

1985 - 1985 III Curso Básico de Esperanto. (Carga horária: 40h)  
Esperanto Societo de Santa Maria, ESSMA, Rio

Grande do Sul, Brasil.

1985 - 1985 Novas Propostas para o Ensino de Línguas. (Carga horária: 40h)  
Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio

Grande do Sul, Brasil.

1985 - 1985 Atualização em Língua Portuguesa: Sintaxe. (Carga horária: 40h)  
Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio

Grande do Sul, Brasil.

1985 - 1985 II Jornada Nacional de Língua Port. e de Lit.. (Carga horária: 40h)  
Universidade de Passo Fundo, UPF, Rio Grande

do Sul, Brasil.

1984 - 1984 VII Semana de Letras. (Carga horária:

40h)

Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio Grande do Sul, Brasil.

1978 - 1978 Ilvem de Metodologia Intelectual. (Carga horária: 80h)

Instituto Ilvem, ILVEM, Rio Grande do Sul, Brasil.

## 4 ATUAÇÃO PROFISSIONAL

### Gedez Professores Associados Ltda

#### Vínculo institucional

2005 – Atual Vínculo: Outro, Enquadramento funcional: Outro

#### Atividades

2005 – Atual Ensino Cultural

#### Cargos ou funções

1. Professora de Português, Redação e Literatura

### Mano a Mano - \*

#### Vínculo institucional

1997 - Atual Vínculo: Outro, Enquadramento funcional: Outro (especifique).

#### Atividades

3/1997 - Atual Direção e administração, Ensino Cultural; Nível: outro

#### Cargos ou funções

1. Diretora.
2. Professora de Português, Literatura e Redação

**Pré Vestibular Constantino - CONSTANTINO****Vínculo institucional**

1990 - 2004 Vínculo: Outro, Enquadramento funcional: Professor titular, Carga horária: 40.

**Outras informações**

Professora Coordenadora das Disciplinas de Português, Literatura Brasileira e Redação, bem como responsável pela elaboração dos polígrafos de Português e Literatura Brasileira.

**Atividades**

8/1990 – 1/ Ensino, Nível: Outro.

**Disciplinas ministradas**

1. Português.
2. Literatura Brasileira.
3. Redação.

**Universidade de Cruz Alta - UNICRUZ****Vínculo institucional**

2003 – 2003 Vínculo: Professor visitante, Enquadramento funcional: Outro (especifique), Carga horária:15.

**Outras informações**

Ministrou 15 horas/aula de disciplina Ficção e História no Curso de Especialização: Interdisciplinaridade e Linguagens, de 2003/2004, nos dias 20 e 21/12/2003

**Atividades**

20 e 21/12/2003 Ensino, Nível: Pós-Graduação

**Faculdade Metodista de Santa Maria - FAMES****Vínculo institucional**

2004 - 2004 Vínculo: Professor visitante,

Enquadramento funcional: Outro (especifique), Carga horária:30.

**Outras informações**

Ministrou 30 horas/aula de disciplina ACG Metodologia do Escrito Científico e Jurídico – Atividade Complementar de Graduação de Direito.

**Atividades**

8/2004 - 11/2004 Ensino, Nível: Superior

**Associação Santa Mariense de Letras - ASL**

**Vínculo institucional**

1994 - 1995 Vínculo: Outro, Enquadramento funcional: Outro (especifique).

**Outras informações**

Foi Vice - Presidente desta Associação na gestão de 1994 - 1995

**Atividades**

1/1994 - 12/1995 Direção e administração.

**Cargos ou funções**

1. Vice-Presidente.

**Universidade Federal de Santa Maria - UFSM**

**Vínculo institucional**

1993 - 1993 Vínculo: Professor visitante, Enquadramento funcional: Outro (especifique), Carga horária: 3.

**Outras informações**

Ministrou 3 horas/aula de disciplina de Literatura Brasileira III

1993 - 1993 Vínculo: Servidor público,  
Enquadramento funcional: Outro (especifique), Carga horária:  
20.

#### **Outras informações**

Professora Estagiária , aluna do Curso de Mestrado em  
Literatura Brasileira.

1990 - 1990 Vínculo: Colaborador,  
Enquadramento funcional: Outro (especifique), Carga horária: 40.

#### **Outras informações**

Ministrou Curso Básico de Inglês para professores da  
Universidade Federal de Santa Maria -  
UFSM.

1986 - 1986 Vínculo: Outro, Enquadramento  
funcional: Outro (especifique), Carga horária: 60.

#### **Outras informações**

Integrou a Equipe Executora do Projeto: "Clube de  
Línguas nas Escolas de 1 Grau de Santa  
Maria- RS 2 Etapa, perfazendo um total de 100 horas  
de atividades.

#### **Atividades**

3/1993 - 6/1993 Estágios, Centro de  
Artes e Letras, Departamento de Letras Vernáculas.

#### **Estágios realizados**

1. Literatura Brasileira I.

3/1990 - 7/1990 Treinamentos  
ministrados, Centro de Artes e Letras.

#### **Treinamentos ministrados**

1. Curso Básico de Inglês.

9/1986 - 11/1986 Participação em  
projetos, Centro de Artes e Letras.

**Participação em projeto**

1. Clube de Línguas nas Escolas de 1 Grau  
de Santa Maria - RS.

**Colégio Santa Maria Escola de 1 e 2 Graus - SOME****Vínculo institucional**

1989 - 1991 Vínculo: Outro, Enquadramento  
funcional: Professor titular, Carga horária: 40.

**Atividades**

3/1989 - 12/1991 Ensino, Nível: Ensino  
médio.

**Disciplinas ministradas**

1. Português.

**Instituto de Idiomas Fisk - FISK****Vínculo institucional**

1988 - 1991 Vínculo: Outro, Enquadramento  
funcional: Professor titular, Carga horária: 10.

**Atividades**

3/1988 - 12/1991 Ensino, Nível: Ensino  
médio.

**Disciplinas ministradas**

1. Inglês.

**5 PROJETOS DE PESQUISA**

1986 - 1986 Clube de Línguas nas Escolas de 1 Grau  
de Santa Maria - RS.

Descrição: Projeto de incentivo à iniciação e  
desenvolvimento da Língua Inglesa na Séries Iniciais bem como da  
elaboração de material didático. Discussão e análise do  
material e metodologia.

Situação: Concluído; Natureza: Extensão.

Alunos envolvidos: Graduação (6).

Integrantes: Carla da Silveira Mano (Responsável).

## 6 ÁREAS DE ATUAÇÃO

- 1 Língua Portuguesa, Gramática.
- 2 Literatura Brasileira, Literatura Moderna.
- 3 Teoria Literária, Modernidade e Poesia.

## 7 IDIOMAS

Compreende: Espanhol (Bem), Inglês (Bem).

Fala: Espanhol (Bem), Inglês (Bem).

Lê: Espanhol (Bem), Inglês (Bem).

Escreve: Espanhol (Bem), Inglês (Bem).

## 8 PRODUÇÃO CIENTÍFICA, TECNOLÓGICA E ARTÍSTICA/CULTURAL

### 8.1 PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA

#### 8.1.1 Artigos resumidos publicados em periódicos

1 MANO, Carla da Silveira. Ensaio: Uma Leitura Sociológica de Os Ratos. Revista Vidya Ficção e História

Fic, Santa Maria, v. 14, n. 24, p. 51-82, 1995.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso.

Autora Do Ensaio : Uma Leitura Sociológica de Os Ratos, publicada na revista Vidya - Ficção e História / FIC, Vo. 14 , n 24 , jul/dez, Santa Maria , Editora Pallotti,: p. 51-82, 1995.

2 MANO, Carla da Silveira. Ensaio : Os Ratos, de Dyonélio Machado. Revista Letras da Gente, Santa Maria, v. 2, p. 68-72, 1993.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso.

Autora Do Ensaio : Os Ratos, de Dyonélio Machado , publicada na revista Letras da Gente, n 02 , pela Associação Santa-Mariense Letras, Santa Maria : p. 68-72, 1993.

3 MANO, Carla da Silveira. Ensaio: O Papel Crítico de Mário de Andrade. Revista Acadêmica Letras Mario

de Andrade Ufsm, Santa Maria - RS, v. 7, p. 110-115, 1991.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso.

Autora Do Ensaio : O Papel Crítico de Mario de Andrade, publicada na revista Acadêmica LETRAS, n 07 , Mário de Andrade ( Edição especial), Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Curso de Pós-Graduação e Letras. Santa Maria : UFSM/CAL, p. 110-115, 1991.

### 8.1.2 Livros publicados

1 MANO, Carla da Silveira. A Modernidade em Augusto dos Anjos. Santa Maria: Pallotti, 2002. v. 500. 130

p.

Palavras-chave: Alegoria; Negatividade; Poesia.

Áreas do conhecimento: Literatura Brasileira.

Setores de aplicação: Educação superior.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso;

Número da revisão: 1.

2 MANO, Carla da Silveira; COSTA, Lígia Militz da. Shakespeare Revisitado. Cruz Alta - RS: UNICRUZ,

2000. v. 1000. 110 p.

Palavras-chave: Drama; Tragédia; Maneirismo; Shakespeare.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso;

Série: 1; Número da revisão: 1.

3 MANO, Carla da Silveira. Micro Gramática de Português. 3. ed. Santa Maria - RS: Editora Palotti, 1997.

v. 3000. 80 p.

Palavras-chave: Gramática.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso;

Série: 1; Número da revisão: 3.

4 MANO, Carla da Silveira; CERVI, Paulo. Clássicos da Literatura no Vestibular. 2. ed. Santa Maria:

Editora Pallotti, 1996. v. 1000. 119 p.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Resenhas.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso;

Série: 1; Número da revisão: 2.

### 8.1.3 Capítulos de livros publicados

1 MANO, Carla da Silveira. Euclides e Arinos: Memória de Guerra. In: LETRAS, Associação

Santa-mariense de. (Org.). Antologia Em Prosa e Verso VIII. Santa Maria, 2002, v. 1, p. 143-151.

Palavras-chave: Memória e História.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior; Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso; Série: 1; Número da revisão: 1.

Autora do Ensaio: Euclides e Arinos : Memórias de Guerra.

2 MANO, Carla da Silveira. Em Busca do Tempo Perdido, de Marcel Proust. In: LETRAS, Associação

Santa-mariense de. (Org.). Antologia Em Prosa e Verso VII. Santa Maria, 2001, v. 1, p. 123-126.

Palavras-chave: Memória.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior; Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso; Série: 1; Número da revisão: 1.

Autora do Ensaio: Em Busca do Tempo Perdido.

3 MANO, Carla da Silveira. A Engenharia Poética de João Cabral em: Bailarina. In: LETRAS, Associação

Santa-mariense de. (Org.). Antologia Em Prosa e Verso VI. Santa Maria, 2000, v. 1, p. 137-140.

Palavras-chave: Poesia.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior; Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso;  
Série: 1; Número da revisão: 1.

Autora do Ensaio: A Engenharia Poética de João Cabral.

4 MANO, Carla da Silveira. O Papel Crítico de Mário de Andrade. In: LETRAS, Associação Santa-mariense de. (Org.). Antologia Em Prosa e Verso II. Santa Maria, 1996, v. 1, p. 129-134.

Palavras-chave: Crítica.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior; Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso;  
Série: 1; Número da revisão: 1.

Autora do Ensaio : O Papel Crítico de Mário de Andrade.

5 MANO, Carla da Silveira. O Anjo de Gosto Mórbido. In: COSTA, Lígia Militz da; RECHIA, Artistilda.

(Org.). Gente de Prosa. Santa Maria, 1991, p. 83-84.

Palavras-chave: Crítica.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior; Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso;  
Série: 1; Número da revisão: 1.

Autora do Ensaio: O Anjo de Gosto Mórbido.

#### **8.1.4 Textos em jornais de notícias**

1 MANO, Carla da Silveira. Estorvo Põe Chico Buarque entre Os Mais Vendidos. Jornal A Razão, Santa

Maria - RS, p. 03-03, 20 dez. 1992.

Palavras-chave: Crítica.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso;  
Data de publicação: 20/12/1992.

2 MANO, Carla da Silveira. Literatura: Modernidade e Pós-Modernidade. Jornal A Razão, Santa Maria -

RS, p. 02-02, 23 out. 1992.

Palavras-chave: Modernidade; Pós Modernidade.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior; Educação média de formação

geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso;  
Data de publicação: 23/10/1992.

3 MANO, Carla da Silveira. Rubem Fonseca Traz Realismo Feroz em Agosto. *Jornal A Razão*, Santa Maria - RS, p. 3-3, 15 ago. 1992.

Palavras-chave: Resenha.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior; Educação média de formação

geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso;  
Data de publicação: 15/08/1992.

4 MANO, Carla da Silveira. Inglês Instrumental. *Jornal Traços e Fatos*, Santa Maria - RS, p. 3-3, 01 jul. 1991.

Palavras-chave: Inglês.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior; Educação média de formação

geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso;  
Data de publicação: 01/07/1991.

5 MANO, Carla da Silveira. A Quetão Feminina na Poética Contemporânea. *Jornal A Razão*, Santa Maria, v. 1, p. 5-5, 20 jan. 1989.

Palavras-chave: Poesia Feminina.

Setores de aplicação: Educação superior; Educação média de formação

geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso;  
Data de publicação: 20/01/1989.

6 MANO, Carla da Silveira. O Anjo de Gosto Mórbito e Vulgar. *Jornal A Razão*, Santa Maria, v. 1, p. 4-4, 27 jan. 1989.

Palavras-chave: Crítica.

Setores de aplicação: Educação superior; Educação média de formação

geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Impresso;  
Data de publicação: 27/01/1989.

## 8.2 PRODUÇÃO TÉCNICA

### 8.2.1 Trabalhos técnicos

1 MANO, Carla da Silveira. Coordenação do Ciclo de Palestras do Constantino IV. 1999.

Palavras-chave: Leitura; Produção Textual; Gramática; Intertextualidade.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Vários; ;

Cidade: Santa Maria; Inst. promotora/financiadora: Constantino

Pré-Vestibular.

2 MANO, Carla da Silveira. Coordenação do Ciclo de Palestras do Constantino V. 1999.

Palavras-chave: Leitura; Produção Textual; Gramática; Intertextualidade.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Vários; ;

Cidade: Santa Maria; Inst. promotora/financiadora: Constantino

Pré-Vestibular.

3 MANO, Carla da Silveira. Coordenação do Ciclo de Palestras do Constantino III. 1998.

Palavras-chave: Leitura; Produção Textual; Gramática; Intertextualidade.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Vários; .

4 MANO, Carla da Silveira. Coordenação do Ciclo de Palestras do Constantino II. 1997.

Palavras-chave: Leitura; Produção Textual; Gramática; Intertextualidade.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Vários; ;

Inst. promotora/financiadora: Constantino Pré-Vestibular.

5 MANO, Carla da Silveira. Tirando de Letra o Português com a Profa Carla Mano. 1997.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Vários;

Finalidade: Jornal Cidade Impressa - Página Semanal;

Disponibilidade: Irrestrita; Duração do evento: 4; Nro. páginas: 18; Cidade: Santa Maria.

Autora e Responsável pela página do Jornal Cidade Imp[ressa,

"Tirando de Letra o Português Com A Prof(a) Carla Mano" durante período de 01/08/1997 a 11/12/1997, tendo neste período escrito 18 páginas.

6 MANO, Carla da Silveira. Coordenação do Ciclo de Palestras do Constantino I. 1997.

Palavras-chave: Leitura; Produção Textual; Gramática; Intertextualidade.

Áreas do conhecimento: Letras; Literatura Brasileira.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Meio de divulgação: Vários; ;

Cidade: Santa Maria; Inst. promotora/financiadora: Constantino

Pré-Vestibular.

## **9 DADOS COMPLEMENTARES**

### **9.1 PARTICIPAÇÃO EM BANCAS DE COMISSÕES JULGADORAS**

#### **9.1.1 Concurso público**

1 XX Concurso Literário Felipe D'Oliveira, Categoria Poesia. 1996. , Secretaria do Município da Cultura de Santa Maria.

Referências adicionais: Brasil/Português.

2 XVII Concurso Literário Felipe D'Oliveira, Categoria Poesia. 1993. , Secretaria do Município da Cultura de Santa Maria.

Referências adicionais: Brasil/Português.

3 Novos Talentos - Quinhentos Anos da América. 1992. , Centro Social Urano Irmão Estanislau e Escolas Municipais de Sta Maria.

Referências adicionais: Brasil/Português.

#### **9.1.2 Outras participações**

1 Prêmio Cidadão do Mundo Yázigi Internacional de Santa Maria. 1998. , Yázigi Internacional Instituto de Idiomas Santa Maria Ltda.

Referências adicionais: Brasil/Português.

Responsável pela correção dos Alunos classificados na última etapa do Prêmio Cidadão do Mundo Yázigi Internacional de Santa Maria

2 Escolha da Canção do Grêmio dos Sub-Tenentes e Sargentos de Santa Maria - RS. 1992. , Grêmio dos Sub Tenentes e Sargentos de Santa Maria Rs.  
Referências adicionais: Brasil/Português.

## 9.2 PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS

1 Participação no II Seminário Internacional Em Letras: Memória e Escrita - UNIFRA. 2002. (Participações em eventos/Seminário).  
Palavras-chave: Memória e Escrita.  
Áreas do conhecimento: Letras; Teoria Literária.  
Setores de aplicação: Educação superior.  
Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: II Seminário Internacional Em Letras: Memória e Escrita; Nome da instituição promotora: Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários do Centro Universitário Franciscano; Local: Centro Universitário Franciscano; Cidade: Santa Maria - RS.  
Participou do II Seminário Internacional Em Letras: Memória e Escrita , promovido pelo Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano, de 09 a 12 de Setembro de 2002.

2 Proferiu Palestra sobre o tema: O Processo Ensino-Aprendizagem no Século XXI. 2002. (Participações em eventos/Seminário).  
Palavras-chave: Educação.  
Áreas do conhecimento: Letras.  
Setores de aplicação: Educação média de formação geral.  
Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: Seminário Regional de Educação; Nome da instituição promotora: Secretária Municipal de Educação e Cultura; Cidade: Santiago - Rs.  
Proferiu Palestra sobre o tema: "O Processo Ensino e Aprendizagem no Século XXI " durante o Seminário Regional de Educação, dia 20 de junho de 2002.

3 Realizou a Comunicação: Dom Casmurro - A Escrita da Memória. 2002. (Participações em eventos/Congresso).  
Palavras-chave: Escrita e Memória.  
Áreas do conhecimento: Letras; Teoria Literária.  
Setores de aplicação: Educação superior.  
Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: 21 Semana de

Letras de Língua e Literatura 7 Seminário Internacional de Língua e Literatura UFSM; Nome da instituição promotora: UFSM; Cidade: Santa Maria.

Proferiu Palestra sobre o tema: "Dom Casmurro: A Escrita da Memória" durante a 21 Semana de Letras de Língua e Literatura, no período de 08 a 11 de outubro de 2002 em Santa Maria - RS

4 Proferiu Palestra sobre o tema: A Poética de Carlos Drummond de Andrade. 2001. (Participações em eventos/Outra).

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: Livro em Debate; Nome da instituição promotora: Secretaria da Cultura do Município de Santa Maria - RS; Cidade: Santa Maria - RS.

Proferiu Palestra sobre o tema: "A Poética de Carlos Drummond de Andrade " durante o projeto Livro Em Debate, promovido pela Secretaria de Cultura do Município de Santa Maria.

5 Realizou a Comunicação: A Experiência do Tempo e da Memória em Dom Casmurro. 2001.

(Participações em eventos/Outra).

Palavras-chave: Tempo e Memória.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior.

Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: Colóquio da Associação Internacional Lusitanista; Nome da instituição promotora: Associação Internacional de Lusitanistas; Cidade: Porto Alegre - RS.

Realizou a Comunicação: "A Experiência do Tempo e da Memória Em Dom Casmurro" apresentada na Sessão de Temas Livres do Colóquio da Associação Internacional Lusitanista, realizada em Porto Alegre - RS, no dia 30/11e 01/12/2001.

6 Proferiu Palestra sobre o tema: O Romantismo e o Processo de Consolidação da Burguesia. 1999.

(Participações em eventos/Outra).

Palavras-chave: Crítica.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: IV Ciclo de Palestra do Constantino; Nome da instituição promotora:

Pré-Vestibular Constantino; Cidade: Santa Maria - RS.

Proferiu Palestra sobre o tema: "O Romantismo e o Processo de

Consolidação da Burguesia " durante o IV Ciclo de Palestras do Constantino.

7 Realizou a Comunicação: Hamlet - Uma Tragédia Maneirista, apresentada na sessão de temas livres.

1999. (Participações em eventos/Seminário).

Palavras-chave: Tragédia; Shakespeare.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior.

Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: IV Seminário Institucional de Ensino, Pesquisa e Extensão e II Mostra de Iniciação Científica.; Nome da instituição promotora: Unicruz; Cidade: Cruz Alta - RS.

Autora do Artigo: "Hamlet - Uma Tragédia Maneirista', apresentada na sessão de temas livres do IV Seminário Institucional de

Ensino, Pesquisa e Extensão e II Mostra de Iniciação Científica realizado em Cruz Alta - RS, no período de 05 a 07/10/1999.

8 Proferiu palestra sobre o Tema: A Regência Verbal e Suas Armadilhas'. 1998. (Participações em eventos/Outra).

Palavras-chave: Gramática.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: II Ciclo de Palestras do Constantino; Nome da instituição promotora: Pré-Vestibular Constantino; Cidade: Santa Maria - RS.

Proferiu palestra sobre o Tema: "A Regência Verbal e Suas Armadilhas', durante o II Ciclo de Palestras do Constantino.

9 Proferiu Palestra sobre o tema: O Labirinto Sintático. 1997. (Participações em eventos/Outra).

Palavras-chave: Gramática.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: I Ciclo de Palestras do Constantino; Nome da instituição promotora: Pré-Vestibular Constantino; Cidade: Santa Maria.

Proferiu Palestra sobre o tema: "O Labirinto Sintático " durante o I Ciclo de Palestras do Constantino.

10 Proferiu Palestra sobre o tema: O Ratos de Dyonélio Machado. 1997. (Participações em eventos/Outra).

Palavras-chave: Ficção.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: Livro em

Debate; Nome da instituição promotora: Associação Santa-Mariense de Letras; Local: Colégio Santa Maria; Cidade: Santa Maria - Rs.

Proferiu Palestra sobre o tema: "Os Ratos " de Dyonélio Machado, reunindo durante 1300 alunos de segundo grau da cidade e região, como parte da programação do evento "Vestibular/96 - O Livro em Debate" Promovido pela Associação Santa-Mariense de Letras.

11 Proferiu Palestra sobre o tema: Eu e Outros Poemas, de Augusto dos Anjos. 1995. (Participações em eventos/Outra).

Palavras-chave: Poesia.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: Palestra "Eu e Outros Poemas de Augusto dos Anjos; Nome da instituição promotora: Associação Santa-Mariense de Letras; Local: Colégio Santa

Proferiu Palestra sobre o tema: "Eu e Outros Poemas " de Augusto dos Anjos, reunindo durante 1400 alunos de segundo grau da cidade e região, como parte da programação do evento "Vestibular/96 - O Livro em Debate" Promovido pela Associação Santa-Mariense de Letras.

12 Proferiu Palestra sobre o tema: Literatura Contemporânea. 1993. (Participações em eventos/Outra).

Palavras-chave: Modernidade.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: Divisão de Ensino do Colégio Técnico Industrial; Nome da instituição promotora: Colégio Técnico Industrial; Cidade: Santa Maria - RS.

Proferiu Palestra sobre o tema: "Literatura Contemporânea " a convite da Divisão de ensino do Colégio Técnico Industrial, em Santa Maria - RS, realizado em Santa Maria - RS no dia 26/08/1993.

13 Proferiu Palestra sobre o tema: O Estorvo de Francisco Buarque de Holanda. 1992. (Participações em eventos/Encontro).

Palavras-chave: Ficção.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação média de formação geral.

Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: Encontro com

os Clássicos da Literatura II; Nome da instituição promotora:

UFSM; Local: Centro de Artes e Letras; Cidade: Santa Maria - RS.

Proferiu Palestra sobre o tema: "O Estorvo" de Francisco Buarque de Holanda, durante ao Encontro com os Clássicos da

Literatura II, realizado em Santa Maria - RS no mês de novembro de 1992.

14 Realizou a Comunicação: Estorvo na Modernidade/ Pós-Modernidade. 1992. (Participações em

eventos/Seminário).

Palavras-chave: Modernidade.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior.

Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: XV Semana de Letras e II Seminário Nacional de Línguas e Literatura;

Cidade: Santa Maria - RS.

Realizou a Comunicação: " Estorvo na Modernidade/ Pós-Modernidade" apresentada na Sessão de Temas Livres da XV Semana

de Letras e II Seminário Nacional de Línguas e Literatura, realizada em Santa Maria - RS, no dia 12/11/1992

15 Realizou a Comunicação: O Realismo Feroz na obra Agosto, de Rubem Fonseca. 1992. (Participações

em eventos/Encontro).

Palavras-chave: Ficção.

Áreas do conhecimento: Letras.

Setores de aplicação: Educação superior.

Referências adicionais: Brasil/Português; Nome do evento: II Jornada de Pesquisa; Nome da instituição promotora: UFSM; Local:

Campus; Cidade: Santa Maria - RS.

Realizou a Comunicação: O Realismo Feroz Na Obra Agosto, De Rubem Fonseca, apresentada na Sessão de Temas Livres da II

Jornada de Pesquisa da UFSM, realizada em Santa Maria - RS nos dias 06 e 07/10/1992.

## 10 INDICADORES DE PRODUÇÃO

Produção bibliográfica - 18

Artigos publicados em periódicos - 3

Resumos - 3

Livros e capítulos –	9
Livros publicados -	4
Capítulos de livros publicados -	5
Textos em jornais ou revistas (magazines) -	6
Jornais de notícias -	6
Produção técnica -	6
Trabalhos técnicos -	6
Dados complementares -	20
Participações em banca de comissões julgadoras -	5
Participações em eventos -	15