

LÍRICA MODERNA E IMAGEM POÉTICA

Daniel Rameh de Paula (UNB)¹

Resumo: *A modernidade é caracterizada pela busca de novos métodos de expressão e de composição. As transformações nela operadas refletem-se intensamente no modo de concepção e criação de imagens verbais – seja a partir da observação de elementos visuais apreendidos da realidade, seja mediante o estabelecimento de associações inesperadas, seja como uma tentativa de criar novas realidades. O objetivo deste trabalho é refletir acerca da imagem poética, evidenciando aspectos fundamentais da lírica moderna que nela se manifestam.*

Palavras-chave: *poesia; modernidade; imagem poética.*

Introdução

A modernidade é comumente caracterizada como época de rupturas. A busca de novos métodos de expressão e de composição torna-se critério artístico essencial; o passado deixa de ser referência de padrões axiológicos e estéticos inquestionáveis. Conforme argumenta Jürgen Habermas, a modernidade busca uma fundamentação a partir de si mesma (Habermas 2002: 3). Poderíamos acrescentar que ela busca, igualmente, fundar um novo futuro.

No tocante à lírica moderna, as transformações observadas na modernidade levaram à modificação também dos conceitos normalmente usados na apreciação crítica das obras. Conforme Hugo Friedrich, as “categorias positivas” anteriormente utilizadas para descrever a poesia (tais como “aprazimento”, “serenidade”, “harmonia”, “belo”, “continuidade” etc.) deixam de ser eficazes para tratar da lírica moderna. Esta, ao contrário, demanda “categorias negativas”, tais como “estranhamento”, “desorientação”, “incoerência”, “fragmentação” etc., as quais, entretanto, não têm qualquer intenção depreciativa (Friedrich 1991: 21).

¹ Estudante de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (Pós-Lit/UnB).

Muitos desses traços da modernidade refletem-se intensamente no modo de concepção da imagem verbal, elemento inescapável da poesia. Seja a partir da observação de elementos visuais apreendidos da realidade e transformados em matéria artística, seja mediante o estabelecimento de associações inesperadas, seja como uma tentativa de criar novas realidades, a criação de imagens é inerente à produção lírica. Em conferência acerca da imagem poética em Luis de Góngora, Federico García Lorca chega mesmo a afirmar que “Um poeta deve ser mestre nos cinco sentidos corporais (...) na seguinte ordem: visão, tato, audição, olfato e paladar” [tradução livre] (Lorca 1994: 241). Curiosamente, portanto, coloca a visão e o tato (o qual, segundo ele, contribui para a apreensão do senso das proporções físicas) à frente da audição, sentido comumente associado à poesia, dada a estreita relação desta com a música e com a sonoridade dos vocábulos.

Tendo como referência as características essenciais da modernidade artística, o objetivo deste trabalho é, a partir do exame de poemas de diferentes autores, refletir acerca de aspectos da imagem poética na lírica moderna. Além da apresentação de elementos da imagem tomada isoladamente, pretende-se analisar também o modo como ela se relaciona com outros recursos da composição literária, o que contribui para que se evidenciem características relevantes da modernidade estética.

Aspectos da lírica moderna

Entre os conceitos desenvolvidos por Hugo Friedrich para abordar a lírica moderna, têm particular relevância, para os propósitos deste trabalho, as noções de *dissonância* e *anormalidade*, duas das principais características da arte moderna. Por *dissonância* entende-se o fascínio e o desconcerto que acompanham certa obscuridade marcante na lírica moderna. Nas palavras de Friedrich:

Sua obscuridade (...) fascina [o leitor], na mesma medida em que o desconcerta (...). Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude do que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo da arte moderna em geral. (Friedrich 1991: 15)

Com efeito, se a arte tradicionalmente concebida convidava o espectador à fruição serena, a arte moderna parece visar sobretudo a desconcertá-lo. Para isso, contribui decisivamente o outro aspecto apontado por Friedrich como definidor da modernidade estética: a *anormalidade*. O autor é cuidadoso ao lembrar que a noção de *anormalidade* não implica a aceitação implícita da existência de uma normalidade atemporal. Seu objetivo é apenas salientar a grande diferença existente entre, de um lado, a poesia que se produziu até meados do século XIX, com a qual os leitores se haviam habituado, e, de outro lado, a arte moderna, que surpreende e atordoa o público. Ademais, a poesia moderna é *anormal* porque suas características nunca são plenamente assimiladas. Logo, o que a lírica moderna opera não é apenas um estranhamento passageiro, que acaba por ser aceito como “normal” a partir das gerações futuras; ao contrário, a lírica moderna não se “normaliza”, mas continua a gerar efeitos dissonantes e desconcertantes.

Ao longo de sua apresentação da poesia moderna, Friedrich procura apresentar certos elementos nela recorrentes que contribuem para o estranhamento, a *dissonância*, a sensação de *anormalidade* engendrados pela lírica. Destaca, por exemplo, a pluralidade de sentidos contidos nos poemas modernos, o que perturba a concepção segundo a qual as obras de arte seriam sempre portadoras de algum significado inequívoco. A arte moderna, ao contrário, tende a ser marcada por ambivalências, indefinições, contradições, de modo que a sua apreciação exige do leitor

acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna. (...) A poesia quer ser (...) uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos. (Friedrich 1991: 16)

A lírica moderna também desconcerta devido a seu apego ao *grotesco*, ao *feio*, bem como à deformação da realidade objetiva. Em decorrência disso, mesmo elementos familiares da realidade adquirem a capacidade de provocar estranheza e espanto. A lógica espacial e temporal é, frequentemente, subvertida, estabelecendo-se em seu lugar uma “união irreal daquilo que real e logicamente é inconcebível” (Friedrich 1991: 18).

Cidade, imagem – o lugar da descrição

A modernidade tem também como característica importante a localização crescentemente urbana. A partir de Charles Baudelaire, a vinculação íntima do canto à cidade torna-se uma das marcas da produção poética, o que não é fortuito nem livre de consequências estruturais. Conforme John Jackson:

A escolha da metrópole (...) não se limita a um deslocamento tópico. Por um lado, ela rompe com uma tradição que a Idade Média e, subsequentemente, o Renascimento haviam consagrado: a tradição de atrelamento entre o canto poético e a natureza (...). Por outro lado, ela introduz uma nova temporalidade. [tradução livre] (Jackson 1999: 20)

Efetivamente, com a intensificação da urbanização, não mais se pode pensar em termos de ciclos naturais e regulares de estações do ano; a temporalidade, no âmbito urbano, é acidentada e afetada pela ação do homem sobre o espaço e sobre os demais transeuntes. O mesmo John Jackson, em outra passagem, afirma:

A partir dele [Baudelaire] abre-se um novo caminho na literatura europeia, o capítulo da poesia moderna. (...) Baudelaire deve esse valor originário ao gesto decisivo de ter reconhecido que a poesia tinha de investir na metrópole como lugar da única realidade contemporânea

verdadeira (...) e de ter compreendido que, com esse deslocamento, a matéria da poesia também mudava. (Jackson 1999: 42) [tradução livre]²

Um dos modos como a lírica de Baudelaire se liga à cidade é a observação visual da realidade e a recriação, na poesia, da imagem vista. Conquanto o autor evitasse descrições que particularizassem excessivamente a cidade em que escrevia, essas cenas urbanas são frequentes em *Les fleurs du mal* - cuja série “Tableaux parisiens” é, aliás, uma das mais conhecidas do livro. Alguns exemplos de imagens assim criadas podem ser observados nos versos de “Une charogne” (“Uma carniça”) (Baudelaire 1999: 77):

Rappelez-vous l’objet que nous vîmes, mon âme,
 Ce beau matin d’été si doux;
 Au détour d’un sentier une charogne infâme
 Sur un lit semé de cailloux,³

Ou ainda no célebre “À une passante” (“A uma passante”) (Baudelaire 1999: 145):

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
 Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
 Une femme passa, d’une main fastueuse
 Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;⁴

Em ambas as passagens, fica evidente o apelo visual da poesia de Baudelaire. Devido à presença de termos concretos ou facilmente figuráveis, como “objeto”, “curva”, “carniça”, “calhaus”, no primeiro poema; ou “toda de luto”, “alta”, “mão”, “sacudindo”, “barra do vestido”, no segundo, a cena é prontamente visualizada pelo leitor. Há, portanto, um componente descritivo importante na estética de Baudelaire, ainda que marcado por diversas idiosincrasias, como o apelo também a elementos abstratos.

A composição da imagem a partir da observação é procedimento verificável com certa frequência também na obra de Manuel Bandeira, poeta de destaque na

² O mesmo autor acrescenta que a novidade de Baudelaire não consiste apenas nessa ligação da lírica à ambientação urbana, mas igualmente na convivência dialética entre o uso de uma voz universal, no sentido de que a lírica se despersonaliza e a presença de um tom absolutamente particular, que torna seu estilo único e identificável. Essa tensão se revelaria, segundo Jackson, na “dramaturgia da enunciação”, que consiste na “multiplicidade de vozes, frequentemente conflituosas, que se fazem ouvir” na poesia de Baudelaire [tradução livre].

³ A tradução de Ivan Junqueira, a despeito de algumas transformações decorrentes de intenções sonoras e métricas, mantém o essencial no tocante a nossos objetivos: “Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos/Numa bela manhã radiante:/Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,/Uma carniça repugnante.” Todas as traduções de Junqueira referidas neste artigo foram retiradas de Baudelaire 2012.

⁴ A tradução também é de Ivan Junqueira: “A rua em torno era um frenético alarido./Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,/Uma mulher passou, com sua mão suntuosa/Erguendo e sacudindo a barra do vestido.”

literatura moderna brasileira⁵. Exemplo interessante, sobretudo pela relativa objetividade do relato visual, é encontrado no poema “A realidade e a imagem”, de *Belo belo*. Segundo o próprio Bandeira, trata-se de “simples reprodução por imitação”, ou, ainda, “uma transposição da realidade, sem inventar nada, sem ‘fingir’ nada” (Bandeira 1975: 29):

A realidade e a imagem

O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
 E desce refletido na poça de lama do pátio.
 Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,
 Quatro pombas passeiam. (Bandeira s/d: 200)

Sabemos que o processo de composição de versos como esses transcende em muito a “simples imitação da realidade”. Não sendo objetivo deste trabalho abordar os aspectos teóricos da tradução intersemiótica, valemo-nos das reflexões de Bandeira apenas para destacar que o procedimento fundamental utilizado no poema em termos de criação verbal de imagens foi a descrição de uma cena urbana.

Ponto interessante a notar é a placidez que caracteriza a cena descrita por Bandeira. Embora o “arranha-céu” denuncie que se trata de uma imagem urbana, a experiência da cidade que se entrevê no poema é completamente distinta daquela exposta por Walter Benjamin em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Conforme se lê em “Sobre alguns temas de Baudelaire”:

A multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez. Em Poe, ela tem algo de bárbaro. A disciplina mal consegue sujeitá-la. (...) O mover-se através do tráfico implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. (...) Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. (Benjamin 1995: 124)

Nada mais distante da experiência de cidade apresentada em “A realidade e a imagem”. Nesse poema, a “rua ensurdecadora” (“rue assourdissante”) de “À une passante” dá lugar ao “ar puro lavado pela chuva” e às pombas que passeiam. Naturalmente, a escolha do “pátio” como local da cena não é fortuita, e determina o recorte urbano apresentado por Bandeira. A multidão está excluída do pátio.

Esses dois elementos da poética de Bandeira (a exposição de uma cena presumivelmente urbana e a exclusão da multidão) estão também presentes em outro poema de *Belo belo*:

⁵ Algumas das reflexões apresentadas neste trabalho foram suscitadas por excelente palestra proferida pelo Professor Dr. Murilo Marcondes de Moura (Universidade de São Paulo) sobre a imagem poética, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KojSZlOv2uU>. Entre outros assuntos, Moura aborda os dois poemas de Bandeira analisados aqui.

O bicho

Vi ontem um bicho
 Na imundície do pátio
 Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
 Não examinava nem cheirava:
 Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
 Não era um gato,
 Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem. (Bandeira, s/d: 201-202)

Assim como no excerto de “Une charogne”, o uso do verbo “ver”, no primeiro verso, reforça o caráter essencialmente *voyeurista* da cena apresentada pelo eu lírico. Entretanto, o poema de Bandeira, mais uma vez, não apresenta a mesma relação com o caos metropolitano, o que talvez contribua para o tom mais sereno e mais objetivo da descrição. Os estímulos que, na forma de choque, foram inseridos por Baudelaire “no âmago de seu trabalho artístico” (Benjamin 1995: 111) não estão presentes do mesmo modo em “O bicho”. De toda forma, o poema tem também em comum com “Une charogne” o uso frequente de substantivos concretos, que contribuem para a visualização da cena: “bicho”, “pátio”, “comida”, “detritos”, “cão”, “gato”, “rato”. Mesmo a “imundície”, embora abstrata, concorre para a concretização visual, na medida em que sugere elementos palpáveis.

O poema “O bicho” evidencia ainda duas importantes funções da imagem poética: a concisão e a intensificação das potencialidades expressivas. Ao aproximar “bicho” e “homem”, o eu lírico transmite grande número de informações, com uma força que a exposição conceitual e lógica dificilmente poderia ter. No último verso, a descrição anterior - aparentemente neutra e objetiva - do “bicho” torna-se, de um golpe, metáfora, evidenciando a condição desumana do indivíduo observado. Nesse momento, a “pintura” da cena torna-se também reflexiva, o que, aliás, conforme Valeriano Bozal, é uma das marcas da modernidade artística. Conforme se lê em “La estela de Goya” (“A esteira de Goya”): “Goya refletiu com as imagens de suas pinturas, desenhos e gravuras, e nisso é um pintor extremamente moderno, bem próximo de nossa sensibilidade e de nosso modo de entender a atividade artística e intelectual” (Bozal 2013: 228) [tradução livre].

Finalmente, cabem algumas palavras sobre o método de composição poética de “O bicho”, na medida em que contribui para o efeito criado pela metáfora final. O adiamento da revelação de que se trata de um homem torna-a desconcertante para o leitor. Por esse procedimento, o eu lírico não apenas acentua o efeito do último verso, como faz com que o leitor experimente o que ele (eu lírico) sugere ter experimentado: a visualização de um suposto bicho e a surpresa - explicitada pelo uso da expressão “meu Deus”, no último verso - de perceber que se tratava de um homem.

Ademais, do ponto de vista formal, “O bicho” também apresenta um dos elementos que, segundo Hugo Friedrich, caracterizam a arte moderna e concorrem para a *dissonância* que a marca. Trata-se do contraste da “simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso” (Friedrich 1991: 16). Em alguma medida, isso também se verifica em “Janela”, poema particularmente bem-feito de Drummond, publicado em *Lição de coisas* (Drummond 1988: 331):

Janela

Tarde dominga tarde
 pacificada como os atos definitivos.
 Algumas folhas da amendoeira expiram em degradado vermelho.
 Outras estão apenas nascendo,
 verde polido onde a luz estala.
 O tronco é o mesmo
 e todas as folhas são a mesma antiga
 folha
 a brotar de seu fim,
 enquanto roazmente
 a vida, sem contraste, me destrói.

O primeiro elemento a notar-se é o fato de que, ao contrário do que se viu nos excertos de Baudelaire e em “O bicho”, de Bandeira, há, em “Janela” – assim como em “A realidade e a imagem” –, uma coincidência entre o tempo de enunciação e o tempo do enunciado. O eu lírico de Drummond escreve ao mesmo tempo em que observa a tarde e reflete acerca da vida, o que acentua a tensão poética e contribui para a inserção da imagem do próprio eu lírico na cena visualizada – impressão reforçada pela presença do pronome “me”, no último verso.

É também de se notar a economia de meios de Drummond. Tome-se, por exemplo, o título “Janela”. A mera nomeação do objeto basta para projetar a imagem do mesmo na mente do leitor. A este é possível, assim, compor mentalmente a cena, sem que seja necessária qualquer explicação de que o eu lírico esteja a olhar através da janela. A discreta aparição desta é, aliás, coerente com a sua função de moldura, não competindo com o quadro exposto.

Também é digna de menção a interessante exploração de elementos visuais no poema. Além da já mencionada presença da janela, as “folhas”, a “amendoeira”, o “vermelho degradado”, o “verde polido”, a “luz”, o “tronco” compõem uma imagem bastante concreta, em que o vermelho de algumas folhas da amendoeira surge como manchas no verde em que “a luz estala”. A beleza da composição imagética é reforçada pelo esmero da construção poética, verificado, por exemplo, no uso da expressão “sem contraste”, no último verso. No momento em que a referência do poema passa a ser o eu lírico – ou seja, algo externo à cena intensamente imagética descrita nos versos precedentes – retoma-se expressão pertencente ao campo semântico visual (“contraste”). Desse modo, intensifica-se a relevância do universo imagético no poema.

A expressão “sem contraste” também contribui para reforçar a aproximação ambígua entre sujeito e objeto nos versos – ou, em outras palavras, entre o eu lírico e a folha que “expira em degradado vermelho”: ambos vão sendo destruídos pela vida, mas as folhas ressurgem em novas folhas, ao passo que, para o eu lírico, não há perspectiva de renovação.

Comparação e metáfora: a imagem como associação

Quando se pensa em imagem poética, as noções mais conhecidas são as de metáfora e comparação. Para melhor adequação aos propósitos deste artigo, pretendemos privilegiar alguns aspectos particulares da comparação e da metáfora na lírica moderna, abstraindo considerações teóricas e conceituais acerca dessas figuras de linguagem.

O primeiro aspecto a notar-se na metáfora moderna é o uso de elementos destoantes entre si. Conforme Hugo Friedrich, há uma “tensão dissonante” na lírica moderna, que se manifesta, entre outros aspectos, na junção de elementos opostos ou desarmônicos. Assim, afirma o autor (Friedrich 1991: 16):

(...) traços de origem arcaica, mística e oculta contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico.

A tensão dissonante, portanto, manifesta-se de diversos modos. Exemplo interessante pode ser encontrado em “Le tonneau de la Haine”, de Baudelaire. No primeiro verso do poema, o ódio é comparado ao tonel das “pálidas Danaides”: “La Haine est le tonneau des pâles Danaïdes” (“O ódio é o tonel das pálidas Danaides”). A referência a essas figuras da mitologia grega clássica, entretanto, é, na terceira estrofe do poema, seguida da aproximação do ódio a um “ébrio no fundo de uma taverna”:

Le tonneau de la Haine

La Haine est le tonneau des pâles Danaïdes;
 La Vengeance éperdue aux bras rouges et forts
 A beau précipiter dans ses ténèbres vides
 De grands seaux pleins du sang et des larmes des morts,

Le Démon fait des trous secrets à ces abîmes,
 Par où fuiraient mille ans de sueurs et d’efforts,
 Quand même ele saurait ranimer ses victimes,
 Et pour les pressurer ressusciter leurs corps.

La Haine est un ivrogne au fond d’une taverne,
 Qui sent toujours la soif naître de la liqueur

Et se multiplier comme l'hydre de Lerne.

- Mais les buveurs heureux connaissent leur vainqueur,
Et la Haine est vouée à ce sort lamentable
De ne pouvoir jamais s'endormir sous la table.⁶

Ao aproximar o ódio das danaides e, posteriormente, de um ébrio, o poema logra desconcertar o leitor. Note-se que, conceitualmente, ao referir-se às danaides e ao ébrio, o eu lírico ressalta um mesmo aspecto do ódio, qual seja, simplificada-mente: a impossibilidade de exaurir-se. Logo, as metáforas podem ser compreendidas igualmente como uma comparação entre as danaides e o ébrio – como, de resto, também entre estes e a citada hidra de Lerna, cujas cabeças renascem à medida que são cortadas. Ademais, é possível afirmar que, uma vez que a metáfora do ébrio repete, em grande medida, o conceito por trás da metáfora das danaides, sua importância significativa deve ser buscada em outro lugar (isto é, não na sua dimensão conceitual). Pode-se aventar, por exemplo, a intenção de dessacralizar a arte, de derrubar a auréola do artista, cujas criações devem voltar-se também para o submundo urbano, com seus aspectos sórdidos, conforme encenado no conhecido poema em prosa “Perte de l'auréole” (Baudelaire 2003: 198). Desse modo, a significação das metáforas em si é complementada pela significação que adquirem a partir do paralelismo dissonante que decorre da simples presença de tais imagens no mesmo poema.

Esse procedimento de apresentação de múltiplas imagens (o tonel das danaides, o ébrio, a hidra de Lerna) passíveis de redução a um conceito que as aproxima e lhes concede unidade é encontrado em diferentes artistas modernos. A título de exemplos, analisamos a seguir dois poemas – o primeiro de Drummond, o segundo de Álvaro de Campos – cujo processo de composição é muito semelhante:

O fim no começo

A palavra cortada
na primeira sílaba.
A consoante esvanecida
sem que a língua atingisse o alvéolo.
O que jamais se esqueceria
pois nem principiou a ser lembrado.
O campo – havia, havia um campo?
irremediavelmente murcho em sombra
antes de imaginar-se a figura

⁶ Tradução de Ivan Junqueira: O Ódio é o tonel das pálidas Danaides frias;/Por mais que da Vingança o braço rubro e forte/Derrame-lhe às entranhas ermas e sombrias/Baldes cheios de sangue e lágrimas da morte,/O Diabo lhe abre furos nunca imaginados,/Que verteriam séculos de esforço e suor,/Mesmo que à vida ela trouxesse os condenados/Para o corpo infligir-lhes castigo maior./O Ódio é um ébrio perdido ao fundo da taverna,/Que sente sua sede emergir do licor/E ali multiplicar-se qual hidra de Lerna./- Mas quem bebe feliz verá seu vencedor,/E ao Ódio resta apenas a amarga certeza/De saber que jamais dormirá sob a mesa.

de um campo.

A vida não chega a ser breve. (Drummond 1988: 353)

Em grande medida, o poema consiste na justaposição de imagens aparentemente díspares. Efetivamente, do ponto de vista exclusivamente visual, há pouca relação entre elas. O último verso, entretanto, concede-lhes unidade conceitual. É semelhante o que se verifica no poema a seguir, sem título, de Álvaro de Campos:

Meu coração, bandeira içada
 Em festas onde não há ninguém.
 Meu coração, barco atado à margem
 Esperando o dono, cadáver amarelado entre os juncais...
 Meu coração, a mulher do forçado,
 A estalajadeira dos mortos da noite,
 Aguarda à porta com um sorriso maligno,
 Todo o sistema do universo,
 Concluso a podridão e esfinges...
 Meu coração, algema partida... (Campos 2004: 455)

À sucessão de imagens marcadamente concretas, segue-se a sugestão conceitual, embora, no caso do poema de Álvaro de Campos, isso se dê de modo implícito, nos versos 5 a 8. De maneira assaz simplificada, pode-se afirmar que, em termos conceituais, as imagens apontam todas para uma espera por algo cuja ausência torna inútil a existência da coisa/pessoa que aguarda. Da dificuldade de expor logicamente o conceito depreende-se a força expressiva das imagens. Significativamente, no poema, o próprio conceito é apresentado envolto em novas imagens (o coração como a mulher do forçado e como a estalajadeira dos mortos da noite).

A unidade conceitual que se possa tentar atribuir às imagens de Drummond e Campos não lhes tira, porém, a diversidade visual. Esta é ainda mais intensa porque o “conceito”, em ambos os poemas, é apresentado *após* a exposição das imagens – embora o leitor possa perfeitamente vislumbrar o conceito que as rege, antes de ele ser explicitado. Destacando-se apenas os elementos concretos dos poemas, fica mais evidente a imprevisibilidade das imagens. No poema de Drummond, tem-se, por exemplo: “palavra” (o uso que se fez desse termo no poema permite-nos afirmar que ele foi tomado concretamente), “língua”, “alvéolo”, “campo”; no de Álvaro de Campos, tem-se, entre outros: “bandeira”, “barco”, “cadáver”, “mulher”, “porta”, “algema”.

Essas sucessões de imagens podem ser associadas a conceito caro a Walter Benjamin. Para o filósofo, a “experiência do choque” é uma experiência fulcral da modernidade – particularmente nas cidades modernas, onde há, de modo quase incessante, estímulos sensoriais sobre os indivíduos. À noção de *choque* é inerente a sensação de descontinuidade. A experiência do *choque* é fragmentada, deslocada; é a sucessão de instantâneos desconexos.

Em termos estéticos, o choque não apenas é parte da experiência cotidiana dos criadores, como se incorpora à obra destes e atinge o leitor. O choque afeta também a recepção estética, como aliás já se sugeriu acima: as obras modernas, em geral, não são o tipo de arte diante da qual os espectadores se põem em estado de contemplação.

Ainda conforme Benjamin (1980: 24-25), foi com o advento do cinema que se atingiu o ápice da “experiência do choque”, uma vez que, na produção cinematográfica, baseada no processo de montagem, o efeito de choque é praticamente inevitável.

Ora, o poema de Drummond e o de Álvaro do Campos compartilham com o cinema essa mesma sucessão de imagens. Em alguma medida, estas também podem ser compreendidas como “choques”, uma vez que, conforme já assinalado, a unidade conceitual explicitada ao final dos poemas não afeta o caráter fragmentário, insulado de cada uma das imagens e a desconexão dos elementos visuais concretos nelas utilizados. Por outro lado, é preciso reconhecer, em primeiro lugar, que a literatura permite uma relação com o tempo que, via de regra, não existe no cinema: o ato de leitura é comandado pelo receptor da obra; o filme, por sua vez, impõe o seu próprio ritmo, o que intensifica a experiência de choque do espectador, que é forçado a seguir as imagens no tempo determinado pelo diretor de cinema. Em segundo lugar, é necessário ressaltar que não há uma ideia de sequência narrativa na “montagem” dos poemas ora analisados, ao contrário do que, frequentemente, se dá no cinema. De todo modo, é certo que a narrativa não é necessariamente um componente imprescindível da arte cinematográfica. *Grosso modo*, a essência desta é ser uma sucessão de imagens justapostas – exatamente como os poemas mencionados.

Os textos de Drummond e Álvaro de Campos também são relevantes por evidenciarem outro aspecto da poesia moderna, para o qual o uso de imagens também contribui fortemente: a despersonalização da lírica. Esta, de acordo com Hugo Friedrich, teve início em meados do século XIX, precisamente com Baudelaire, que rompeu com a perspectiva romântica segundo a qual o poema seria, sobretudo, expressão da subjetividade do indivíduo. Com Baudelaire, a ênfase da produção lírica deixa de ser posta na “intimidade comunicativa” do poeta; o poema torna-se uma construção intelectual, imaginativa, em que elementos da personalidade íntima e da vivência pessoal do artista deixam de ser o centro e a meta da composição. Nas palavras de Friedrich:

É justamente essa intimidade comunicativa que a poesia moderna evita. Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional, da ‘experiência vivida’, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua (...). Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade. (Friedrich 1991: 17)

A despersonalização da lírica nos textos citados de Drummond e Campos opera-se de modo distinto. No primeiro, ela pode ser observada diretamente no poema, uma vez que, em larga medida, este não é mais que uma sucessão de imagens impessoais complementadas com uma formulação conceitual genérica. É mesmo difícil falar na existência de um eu lírico no texto. O poeta, efetivamente, restringe-se a um “operador da língua”⁷. No caso de Álvaro de Campos, o elemento primordial que nos permite falar em despersonalização é extratextual, qual seja: o fato de ele ser criação de uma outra “inteligência que poetisa”, o indivíduo Fernando Pessoa. A multiplicação de *personas* na poesia deste é, precisamente, o modo como se concretiza a despersonalização da lírica. Assim, o tom aparentemente pessoal verificado no poema analisado é, em verdade, a dramatização de uma voz. Logo, a presença marcada do eu lírico não se confunde com a “intimidade comunicativa”, o subjetivismo dos românticos.

Por fim, antes de passarmos ao próximo tópico, gostaríamos de apontar outro elemento que se vislumbra em “O fim no começo”, de Drummond, e que consideramos ilustrativo do modo de construção da metáfora e da comparação na obra do autor. Nesta, é frequente a criação de metáforas em que um dos termos de comparação está oculto e deve ser buscado em referências textuais implícitas ou deslocadas. É o que se verifica, por exemplo, em “O fim no começo”. Para que se possa tratar as imagens apresentadas na primeira estrofe do poema como metáforas ou comparações, é preciso que o leitor construa mentalmente a associação entre o termo “vida”, que aparece no último verso, e tais imagens. Esse procedimento é muito diferente do utilizado, por exemplo, por Baudelaire, em “Le tonneau de la Haine”: “O ódio é o tonel das pálidas Danaides”, ou “O ódio é um ébrio no fundo de uma taverna”. Nesse aspecto, em certa medida, a poesia de Drummond exige maior participação do receptor.

Construída de modo completo ou fragmentário, a metáfora (bem como a comparação) permanece, em geral, preferencialmente no âmbito da associação de ideias ou imagens. No início do século XX, essa centralidade da composição associativa será questionada pelos movimentos de vanguarda estética, particularmente pelo surrealismo, cujos ecos podem ser sentidos na produção poética realizada a partir de então. No tópico seguinte, abordamos um novo modo de concepção da imagem poética, o qual se funda, em grande medida, nos pressupostos do surrealismo.

A imagem como criação e como subversão da realidade

No que se refere à criação da imagem poética, o trabalho dos surrealistas – tanto as obras artísticas quanto as reflexões acerca da arte – tem particular interesse.

⁷A ideia de despersonalização da lírica na obra poética de Drummond deve ser pensada com cautela, dada a estreita relação de sua poesia com a memória – individual e coletiva. Limitamo-nos, aqui, a apresentar a despersonalização como um elemento verificável no poema em questão. De resto, a dialética é uma das marcas desse autor, de modo que personalização e despersonalização podem conviver em sua obra.

Em texto publicado na revista *Nord-Sud* (volume 2, número 13), em março de 1918⁸, Pierre Reverdy assim se exprime acerca da imagem poética:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais distantes e justas as relações entre as duas realidades aproximadas, mais forte será a imagem. (...) O que é grande não é a imagem, mas a emoção que ela provoca. (...) A emoção assim provocada é pura poeticamente porque ela nasce fora de qualquer imitação, de qualquer evocação, de qualquer comparação. Há a surpresa e a alegria de ver-se diante de uma coisa nova (...). Para permanecer pura, essa poesia [de criação] exige que todos os meios concorram para se criar uma realidade poética. Não se pode deixar intervir nela meios de observação direta que não sirvam senão para destruir o conjunto (...) [tradução livre].

Da citação de Reverdy, destacam-se três elementos essenciais, que podem ser descritos como: a distância entre as realidades aproximadas como critério definidor da potência da imagem; a ênfase posta na recepção da imagem pelo leitor; e, por fim, aquele que mais nos interessa: a intenção de criar realidades – “fora de qualquer imitação” –, de evitar a arte fundada na mimese. A “pureza” da arte seria, assim, determinada pela criação de uma “realidade poética”.

No Brasil, Drummond é autor que, a despeito da prudência com que via o surrealismo, apresenta diversos exemplos da imagem poética entendida como criação – e não como associação. Exemplo disso pode ser encontrado no poema “Comunhão”, de *A falta que ama* (Drummond 1988: 356):

Comunhão

Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo,
eu no centro.

Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis
pela expressão corporal e pelo que diziam
no silêncio de suas roupas além da moda
de tecidos; roupas não anunciadas
nem vendidas.

Nenhum tinha rosto. O que diziam
escusava resposta,
ficava parado, suspenso no salão, objeto
denso, tranquilo.

Notei um lugar vazio na roda.

Lentamente fui ocupá-lo.

Surgiram todos os rostos, iluminados.

⁸ REVERDY 1918. *Fac-símile* da edição disponível em:
<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaaw191803-01.2.1&srp7os=3&e=-----en-20-bmtnaaw-1--txt-txIN-Tzara-----#>>.

O poema como um todo pode ser compreendido como uma imagem poética. Embora seja possível buscar interpretações simbólicas para a cena exposta por Drummond, a imagem parece bastar-se. A linguagem autonomiza-se, tornando-se, por si mesma, uma “realidade poética”, para usar os termos de Reverdy. A imagem construída no poema é, independentemente de quaisquer intenções representativas que se possam atribuir ao autor. Assim, curiosamente, a apresentação de cena facilmente visualizável pelo leitor – dada a eficiência imagética das palavras usadas (o salão; os mortos de pé, em círculo; o eu lírico no centro; o jogo de claro-escuro nos rostos) – concorre para a criação de uma imagem que, em termos de significação referencial/mimética, é marcadamente abstrata. O efeito disso no leitor é, em grande medida, correspondente ao que Friedrich classificou como “dissonância” da lírica moderna, ou seja, uma junção de “incompreensibilidade” e “fascínio”, conforme citado anteriormente.

É importante notar também, no poema de Drummond, a manutenção das relações lógico-espaciais entre os objetos a que as palavras se referem. Nesse ponto, o autor distancia-se de um dos elementos mais destacados nas obras dos surrealistas, devido ao apego destes à irracionalidade e ao sonho. O racionalismo que, efetivamente, marca, em geral, a obra de Drummond faz com que mesmo um texto como “Comunhão” preserve uma lógica interna precisa. A esse respeito, convém lembrar outra vez o já analisado “O fim no começo”, em que a aparente aleatoriedade dos objetos que formam as imagens é iluminada pela unidade conceitual sugerida no último verso do poema, conforme já demonstramos.

Em outras experiências poéticas modernas, propositadamente, não se verifica a mesma coerência. É o caso do poema “A fatalidade”, de Murilo Mendes (1959: 277), autor que dialoga fortemente com o surrealismo:

A fatalidade

Um moço azul atirou-se de um jasmineiro
 Os sinos perderam a fala
 A fértil sementeira de espadas
 Atrai o olhar das crianças

Não existem mais dimensões
 Nem cálculos possíveis
 O vento caminha
 A léguas da história,
 As rosas quebram a vidraça.

Demoliram uma mulher
 A sons de clarinete.

Escrevo para me tornar invisível,
 Para perder a chave do abismo.

Já no primeiro verso, as relações lógicas entre os objetos referidos mostram-se questionáveis: a fragilidade do jasmineiro não poderia suportar o peso de um homem. Não obstante, o poema logra “projetar o objeto (...) na imaginação visual do leitor” – para citar Pound (2006: 63). Isso é possível porque, embora o jasmineiro, se considerado em todas as suas propriedades físicas, não seja capaz de suportar o peso do homem, a figura deste pode pôr-se sobre a imagem do jasmineiro. Assim, a densidade visual da planta comporta a imagem do homem, formando com ela um par eloquente. Logo, o que se verifica no poema é a subversão das relações lógicas dos objetos, por meio da utilização de apenas algumas propriedades dos mesmos. Essa, parece-nos, é uma das chaves de compreensão da imagem surrealista. Não se trata de anular todas as relações físicas entre objetos, mas de abstrair algumas propriedades materiais deles. No caso em questão, abstrai-se a fragilidade do jasmineiro ante o peso do homem, em benefício da materialidade visual de ambos. Procedimento semelhante é observado, no mesmo poema, no verso “As rosas quebram vidraças”. Embora improvável fisicamente, a imagem é eficiente em termos visuais. De resto, essa incoerência lógico-espacial é, por si, significativa, e contribui para os efeitos gerados pelo texto. Ademais, precisamente porque rompe com a lógica relacional do mundo físico, a imagem poética assim construída também pode ser vista como criação de uma realidade poética distinta.

Conclusão

O estudo da imagem poética é tema virtualmente inesgotável. A despeito de suas limitações, entendemos que o aqui exposto permitiu apresentar alguns dos elementos da imagem na lírica moderna, como a relação com a cidade, o método de justaposição, a tensão dissonante entre elementos de registros distintos, a possibilidade de afastamento da arte mimética e a subversão da realidade física. Naturalmente, foram apresentados apenas alguns aspectos da imagem na modernidade. A escolha de outros autores poderia não apenas complementar a análise, mas, até mesmo, apontar outros caminhos que levassem a conclusões distintas.

Isso posto, esperamos ter evidenciado, em particular, dois pontos específicos: o primeiro é a força expressiva das imagens, as quais contribuem não apenas para a transmissão condensada e eficiente de conceitos complexos, mas também para a geração de certos efeitos no leitor; o segundo é que grande parte do que se afirma serem características essenciais da poesia moderna materializa-se por meio do uso e do modo de criação da imagem poética. Assim, por exemplo, a ambientação urbana, a dissonância, o efeito de choque, a perda da aura, a despersonalização da lírica, a autonomização da linguagem etc. são favorecidos pelo modo como a lírica moderna cria e organiza as imagens verbais.

MODERN POETRY AND THE POETIC IMAGE

Abstract: The quest to achieve new forms of expression is a feature of modernity, which greatly affects the way verbal images are conceived – whether they are created through the observation of visual elements of reality, or through unexpected associations, or as an attempt to create new realities. The aim of this article is to meditate on the poetic image, highlighting important aspects of modern poetry that are clearly observed in modern poetic images.

Keywords: poetry; modernity; poetic images.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, s/d.

_____. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de Bolso)

_____. *Les fleurs du mal*. Paris: Le livre de poche, 1999.

_____. *Le Spleen de Paris*. Paris: Le livre de poche, 2003.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: *Textos escolhidos*. Tradução: José Lino Grünnewald. São Paulo: Nova Cultural, 1980. (Os Pensadores)

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: João Carlos Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BOZAL, Valeriano. “La estela de Goya”. In: *Goya y su contexto*. Zaragoza: IFC, 2013.

CAMPOS, Álvaro de. *Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução: Marise M. Curioni. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: Doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JACKSON, John. “Introduction”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Le livre de poche, 1999.

LORCA, Federico García. *Obras*. v.4. Madrid: Ediciones Akal S.A., 1994.

MENDES, Murilo. *Poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

MOURA, Murilo Marcondes de. Palestra: “A imagem poética”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KojSZlOv2uU>. Último acesso em: 29 nov 2016.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Tradução: Augusto de Campos & José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

REVERDY, Pierre. “L’image”. In: *Nord-Sud*, v.2, n.13. 1918. *Fac-símile* disponível em: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaaw191803-01.2.1&srp7os=3&e=-----en-20-bmtnaaw-1--txt-txIN-Tzara-----#>. Acesso em: 25 jun. 2015.

ARTIGO RECEBIDO EM 30/11/2016 E APROVADO EM 12/01/2016