

## **Como ler um poema modernista? (análise estrutural formalista de alguns poemas do modernismo brasileiro)**

**Por: Prof. Dr. Jayro Luna**

### *1. Introdução:*

O Modernismo brasileiro tem sido considerado um momento de radicalidade em experimentação poética na literatura brasileira, assim como também tem sido visto como um momento de destruição, de nihilismo em relação aos padrões clássicos e parnasianos da literatura do século XIX.

Como observa Maria Eugênia Boaventura, essa experimentação radical modernista tinha mais pretensões do que a simples provocação aos valores do passado literário:

“Que outra intenção teriam os escritores de vanguarda para praticarem esse tipo de experimentação estética, além do efeito imediato de inovação e provocação, já assinalados? De novo tem-se uma resposta no conjunto da obra de Michel Butor, que demonstrou como a noção de literatura - expressão de propriedade de um indivíduo - vai cedendo lugar à literatura feita por todos e para todos. A abolição da fronteira discursiva textual (separação de tipos de discurso, problemas de propriedade, direitos autorais) deve ser o passo inicial para a concretização da verdadeira intertextualidade. E a derrubada de outras barreiras mais amplas que as da literatura está preliminarmente implicada, como adverte Leila Perrone-Moisés.”

(BOAVENTURA: 1985, p. 132-133)

Mário da Silva Brito também comenta acerca da natureza desse espírito antagônico dos modernistas aos valores da literatura do século XIX:

“Os escritores moços de São Paulo adotam atitudes de antagonismo ao passado, ao realismo, às escolas romântica, parnasiana e regionalista, e debatem, apoiados numa visão paulista da realidade brasileira, o tema da formação racial do país. De permeio à polêmica propriamente dita, cuidam ainda de divulgar os valores modernos, quer nacionais quer estrangeiros, oferecendo ao público o conhecimento direto do que seja a nova estética.”

(BRITO: 1978, p. 215)

Do comentário de Mário da Silva Brito ainda podemos deprender a questão geográfica cultural, de que o Modernismo de 22 está centralizado em São Paulo, a cidade que mais progredia em termos de urbanidade naquele início de industrialização do país. De sorte, que a urbanidade efervescente requerida pela estética modernista, em razão de suas ligações com o Futurismo e o Cubismo, se fazia oferecer em São Paulo, veja-se a esse respeito a primeira parte do romance *Os Condenados* (Alma) de Oswald de Andrade ou ainda, o cenário em que se desenvolve a trama de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (ainda Oswald) ou a vinda do personagem herói de *Macunaíma* (Mário de Andrade) à São Paulo em busca da muiraquitã e o seu confronto com o gigante Piaimã que era o industrial Venceslau Pietro Pietra.

A experimentação modernista fundamentava-se também numa proposta de atualização da literatura com as modificações sociais pelas quais a sociedade brasileira estava passando desde o final do império:

“O modernismo ressuscitou o texto com a dicção do povo, abalando uma sintaxe, incorporando e modulando um tipo de expressividade; vale dizer -

uma dicção que é a média global da língua geral brasileira. Esta fala-comportamento, como resultante de um viver nacional em formação, é dinâmica no sentido de estar mais voltada para a mensagem do que para o código. Isto é, no modernismo, a mensagem pressiona o código no sentido de reatualizá-lo constantemente em função das profundas transformações da vida brasileira.”

(SALLES: 1974, p. 50)

Para Haroldo de Campos a poesia modernista é fruto de uma contradição entre duas classes sociais que no início do século XX disputavam o poder:

“(…)constitui-se num primeiro fator de instabilidade que, paulatinamente, através do fenômeno da massificação, desenharia o conflito fundamental ‘entre as massas urbanas, sem estruturação definida e com liderança populista, e a velha estrutura de poder que controla o Estado’. Os esforços de atualização da linguagem literária levados a cabo pelo Modernismo de 22 acusam, como uma placa sensível, o configurar-se dessas contradições.”

(CAMPOS: 1971, p. 12)

Buscamos agora fazer uma breve, aliás brevíssima análise, de alguns poucos poemas modernistas, com vistas a demonstrar os elementos estruturais composicionais que fundamentaram esse processo de atualização da linguagem e, por conseguinte, de quebra do padrão poético anterior.

## *2. Alguns Processos de Composição Poética Modernista:*

### *2.1. A Musicalidade em Manuel Bandeira*

Já temos comentando em outro trabalho a questão da forma aparentemente simples de alguns poemas de Manuel Bandeira, um lirismo calcado em um ritmo moderno de versos livres, lânguidos, que esconde, ao que nos parece, um pensar e uma práxis das formas poéticas fundadas em complexas relações de ritmo, estrato fônico e figuras<sup>1</sup>.

Manuel Bandeira, cuja poesia se iniciou entre laivos de Simbolismo e Parnasianismo, logo se juntou à rebeldia dos mais jovens como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Em *Libertinagem* (1930), Mário de Andrade aponta em Bandeira a idéia de que o poeta atingiu um estado de cristalização do ritmo poético moderno: “Ritmo de todos os ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimento em lascas, gestos quadrados, nenhuma ondulação”<sup>2</sup>.

Notemos as qualificações usadas para definir o ritmo de Bandeira: “ângulos, incisivo, espetados, quadrados”, é como se Mário quisesse nos chamar a atenção para a concretude do ritmo; ele não fala do ritmo como um sentimento vago, subjetivo da sonoridade do poema, mas de algo materializado, presente estatística e fisicamente nas palavras dos versos. Se, por exemplo, analisarmos o poema “Não Sei Dançar”, o primeiro de *Libertinagem*, já podemos perceber de que fala Mário. O ritmo cristalizado em uma nova solução formal, que não se fundamenta na tradição versificatória clássica (métrica, acento tônico, etc.) mas no domínio de construções sintáticas

---

<sup>1</sup> Nos referimos ao ensaio “A Função Social da Poesia em Pasárgada”, publicada em LUNA, Jayro. *Participação e Forma: Algumas Reflexões Sobre a Função Social da Poesia*. São Paulo, Espilon Volantis, 2001. p. 48-77. Este ensaio se encontra também disponível na Internet no endereço: [www.usinadeletras.com.br](http://www.usinadeletras.com.br)

<sup>2</sup> ANDRADE, Mário de. “Nota Preliminar” em: BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983. p. 200. O texto traz a seguinte nota em asterisco: “Transcrito do livro *Aspectos da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Americ-Edit.,m 1943.”

originárias de um falar popular cotidiano que inclui repetições, paralelismos.

O início do poema:

“Uns tomam éter, outros cocaína.  
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.  
Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...  
Abaixo Amiel!  
E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff.”

Os dois primeiros versos nos propõem quatro orações centradas no verbo “tomar” em que os objetos (éter, cocaína, tristeza e alegria) criam um rede significativa baseada num ritmo veloz e musical. A oração adversativa do verso seguinte rompe o ritmo fundado nos versos anteriores, o grito exclamativo do verso seguinte desordena ainda mais a musicalidade criando a surpresa e aumentando a vocalização do poema, o verso final da estrofe, iniciado com uma conjunção aditiva retoma o tom do ritmo do terceiro verso. Henri Frédéric Amiel, poeta e filósofo suíço do século XIX, cuja principal obra é um “Diário Íntimo” é o alvo da crítica do modernista Manuel Bandeira, Maria Bashkirtseff, pintora ucraniana, também do século XIX, cujo diário escandalizou um pouco, em razão de suas confissões íntimas, publicado postumamente. A estrofe seguinte, Manuel Bandeira resume sua biografia, ou seu “diário íntimo” em dois versos e busca o ritmo como solução anarcotizante para a dura realidade: “Sim, já perdi pai, mãe, irmãos. / Perdi a saúde também. / É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz-band.” O verbo perder substitui a função ritmo do verbo tomar na estrofe anterior, pela sua recorrência, pela organização das orações. A quarta estrofe faz uso do diálogo em tom cotidiano e informal para criar uma nova tensão rítmica: “Mistura muito excelente de chás... / Esta foi açafata... / - Não foi arrumadeira. / E está

dançando com o ex-prefeito municipal: / Tão Brasil!” Em que o verso ser fundamenta o ritmo da estrofe ao lado da homonímia das palavras “esta”/”está”. O final da estrofe (“Tão Brasil!”) servirá ainda para fechar a sétima estrofe transformando-se num mote dentro do poema, assim como o verso “Uns tomam éter, outros cocaína”.

Na última estrofe as palavras “Ninguém”, “Nem” e “Não” mantém o ritmo por meio da articulação de orações e frases que abrem, e finda o poema com o mote “Eu tomo alegria”, em que o verbo tomar ressurgue com sua força para encerrar o poema. Assim “Não sei Dançar” é, de certo modo, a proposição de uma nova dança, um novo ritmo, que surge em oposição às regras versificatórias tradicionais, em que de o verso livre é mais uma contra-dança do que a dança. A pluralidade de ritmos não é o caos rítmico, mas a aproximação da linguagem poética à riqueza polifônica do falar da língua portuguesa.

Em “Poema do Beco” (*Estrela da Manhã*, 1936) a síntese rítmica é conseguida com um choque brusco, um fim surpreendente num poema de dois versos, de caráter prosódico em que a expressão interrogativa “Que importa?”, comum na fala popular é concluída com um verso iniciado em travessão, que pela concisão e brevidade nos causa estranhamento: “-O que eu vejo é o beco”. Assim os termos do verso anterior ficam ambigüizados, relativizados entre a denotação e a conotação: “Glória”, “baía”, “paisagem”, “linha do horizonte”. Pode-se ver concretamente a linha do horizonte na mancha das palavras do poema no papel, e o beco é a interrupção dessa linha no segundo verso.

Assim, supomos que em Manuel Bandeira é possível encontrar não só nesses dois exemplos, mas em vários poemas essa tensão entre um ritmo criado da incorporação de construções sintáticas simples, cotidianas, populares a um projeto de atualização do fazer poético, não é por acaso, que

seu texto *Itinerário de Pasárgada* se nos mostra como um dos melhores exemplos de definição do ritmo poético do verso livre, mostrando como o Modernismo construiu um novo conjunto de procedimentos rítmicos.

## 2.2. A Musicalidade de Mário de Andrade

Num belo ensaio Antônio Manoel já havia nos chamado a atenção para uma teoria musical da poesia em Mário de Andrade<sup>3</sup>. Seguindo um pouco a trilha construída por Antônio Manoel, acreditamos que em vários poemas de Mário de Andrade existe essa caracterização do ritmo poético fundado num trabalho com construções sintáticas como se elas fossem acordes para uma nova harmonia. Nesse âmbito, as reticências e as exclamações têm papel fundamental, uma vez que incorporam o ritmo e o silêncio como determinantes da leitura.

Em um poema como “O Trovador” (*Paulicéia Desvairada*, 1922) podemos demonstrar isso. O poema se abre com uma seqüência de palavras em que a extensão (polissílabas) e a escassez de sílabas tônicas cria um efeito musical lânguido, reforçado pelos fonemas nasalizados e pela vogal “e”: “Sentimentos em mim do asperamente / dos homens das primeiras eras... / As primaveras do sarcasmo / intermitentemente no meu coração arlequinal... / Intermitentemente...” As reticências dão a idéia de continuidade dessa nasalização que desaparece no ar, até sumir em silêncio. Numa segunda parte do poema que se inicia com um “O” maiúsculo, fechado e redondo (“Outras vezes é um doente, um frio”) cujo verso também termina num “o” contínuo que se fecha em “u”, reforçando a percepção sonora desse frio doente. O som redondo é referido no verso seguinte: “na minha

---

<sup>3</sup> MANOEL, Antônio. “A Música na Primeira Poética de Mário de Andrade” em: DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e Música*. São Paulo, Perspectiva, 1095, p. 15-48

alma doente como um longo som redondo...” As exclamações de “Cantabona! Cantabona!” Tipo de sino dos quais existe um no mosteiro de São Bento no centro de São Paulo, quebra a languidez pela surpresa, pelo imprevisto. O longo som redondo agora não é mais o do frio, mas a onomatopéia do sino (“Dlorom”) ressoando conjuntamente a nasalização e o som redondo. O poema termina com o verso solitário em que o poeta se apresenta como “um tupi tangendo um alaúde!” Assim o poeta tupi utiliza um instrumento que vem do oriente, a música que sai daí não é uma música oriental, mas a música de um tupi. É a poesia moderna brasileira buscando seu ritmo, não no aperfeiçoamento ou mesmo na cópia do ritmo incorporado, mas na utilização do instrumento para um ritmo próprio, que se descobre na exploração da musicalidade da língua portuguesa. O trovador Mário de Andrade é assim esse tupi (homem das primeiras eras) que observa a musicalidade da nova língua (a portuguesa) e a transforma em poesia.

Em “Máquina de Escrever” (*Losango Cáqui*, 1926), Mário de Andrade busca a exploração do ritmo poético agora na quebra e no corte contínuo dos versos, desenhando com recuos e *enjambements* uma poesia que impõe um ritmo já pelo correr dos olhos pelo espaço da folha de papel, ainda que orientada pela ditadura da linearidade, mas tensionando essa linearidade ao máximo:

“Escrevendo com a mesma letra...  
Igualdade  
Liberdade  
Fraternité, point.  
Unificação de todas as mãos...”

A máquina de escrever é a concretização desse novo fazer poético, não é mais a pena, que dançava em volteios pelo papel, imprimindo na caligrafia de cada um a personalidade



grafológica de seu autor, agora é a digitalização, os dedos do poeta batendo nas teclas imprimem tipos, letras de forma mecânica, automática. O ritmo é mais veloz, mais barulhento, mais urbano: “B D G Z, Reminton. / Pra todas as cartas da gente. / Eco mecânico / De sentimentos rápidos batidos. / Pressa, muita pressa.” Assim como a poesia moderna busca incorporar a “contribuição milionária de todos os erros” (parafraseando Oswald) do falar cotidiano, da língua viva, também o erro na escrita é incorporado ao poema de forma que tal erro crie o momento de revelação das contradições: “A interjeição saiu com um ponto fora de lugar! / Minha comoção / se esqueceu de bater o retrocesso”. O poeta observa o novo sinal, resultado do erro [.] e analisa a nova forma: “Ficou um fio / Tal e qual uma lágrima que cai / E o ponto final depois da lágrima”. A seguir o poeta ironiza o sentimento exposto na nova forma, ao dizer que “não tive lágrimas” e que “a máquina mentiu!”, uma vez que “sabes que sou muito alegre”. Por fim, o poeta diz fazer sua “assinatura manuscrita” na folha de papel, uma vez que é preciso marcar sua personalidade no poema uma vez que a máquina de escrever pode reclamar co-autoria. De certo modo, Mário de Andrade colocava no papel a discussão que Marshal McLuhan levou em seu *Galáxia de Gutenberg*, acerca da modificação da percepção humana na passagem da escrita manuscrita para o texto impresso.

Em “III - [Pronomes Pessoais] de *Remate de Males* (1930) a exploração rítmica do poema atinge, talvez, o seu ponto máximo no sentido de que esse ritmo musical se presentifica cada vez mais pela incorporação de aspectos visuais no poema, na quebra da linearidade cursiva pela exploração de novas direções espaciais de leitura.

“Nunca em minuets! Nunca em furlanas!

EU

ELE

TU

NÓS

ELES

VÓS...

Não paro.

Não paras.”

Assim, em Mário de Andrade, vemos a busca de um poeta em que a musicalidade moderna exigia a exploração dos limites, não apenas gramaticais, mas formais da palavra escrita e impressa. Aos supostos erros gramaticais da fala popular, acrescenta-se a discussão da relação entre manuscrito e texto impresso, entre espaço da página e sonoridade das notas numa partitura musical. Mário de Andrade, de certa forma, reinventava no verso moderno brasileiro a busca mallarmaica da música simbolista, só que agora num outro tom, numa nova escala, e com novos instrumentos.

### *2.3. A Cinematografia de Oswald de Andrade*

Oswald de Andrade é o mais radical do poetas modernistas brasileiros. Suas experimentações com a forma do verso livre, com o ready made, com a paródia e a montagem o aproximam dos vanguardistas europeus mais radicais do Futurismo, do Cubismo e mesmo do Dadaísmo. O que nos parece que mais difere o ritmo do poema oswaldiano para o ritmo de Manuel Bandeira e Mário de Andrade é a mudança de foco da relação poesia/música para poesia/cinema.

Em Oswald de Andrade a imagem em movimento é o que determina o ritmo do poema. Haroldo de Campos já

observara isso no seu ensaio “Uma Poética da Radicalidade” quando nos fala em “câmera eye” e “visualidade e síntese”.

A paródia é um recurso poético que já insere uma renovação rítmica, uma vez que existe um original que tem uma forma e um ritmo, e agora no texto que o parodia o ritmo também é objeto dessa paródia. A manutenção ou a alteração do ritmo do texto original implica num processo de crítica do poema. Assim em “Meus Oito Anos”, Oswald mantém apenas fragmentos do ritmo original, recriando-o numa forma mais breve, evidenciando nessa brevidade a velocidade da modificação da paisagem do quintal com horizontes para um quintal cercado de prédios.

O *ready made*, recurso vindo do Dadaísmo, permite a Oswald recortar trechos da carta de Pero Vaz Caminha é a simples colocação de um título novo, o poema ressignifica todo o trecho cortado, como em “Meninas da Gare”.

A enumeração como forma de montagem cinematográfica poética não tem sido observada, e nisso fincamos nossas presentes palavras. De fato enumerações é o elemento de composição de alguns poemas de Oswald (“a Europa curvou-se ante o Brasil”, “Nova Iguaçu”, “Jogo do Bicho”, “Biblioteca Nacional”). Mas não é simples enumeração que se nos apresenta. O que Oswald faz é como um flash, um fotograma de um aspecto, de uma cena urbana definida, que ao apresentá-la como poesia, já de imediato se revela toda a contradição inerente e potencial da realidade observada. Em “Biblioteca Nacional” por exemplo, a enumeração de alguns títulos de livros como se fosse nosso correr de olhos por uma estante de biblioteca, mas uma biblioteca caótica em que os assuntos se misturam, obras de auto-ajuda, best-seller, religião, jurídica e até um livro para se saber jogar no bicho. Assim, em visualidade e síntese, Oswald nos apresenta um poema que propõe uma leitura acerca do que se lê e do como se lê no Brasil.

Em “Nova Iguaçu” a enumeração de dizeres de anúncios e placas comerciais compõe um poema em que a “Iguaçu” (nome indígena e personagem de poema épico de Magalhães) agora é reinventada pela urbanidade de um Rio de Janeiro que no poema de Magalhães é resultado do martírio do índio. A desumanização urbana é um lado do progresso, mas ao mesmo, é a necessidade veemente da sociedade brasileira a busca da urbanidade. O pecado é esse “no país sem pecados”. O pecado é civilização que ruiu o paraíso edênico do idealismo indianista romântico. Poema veloz, visual, como uma câmera que passeia pela paisagem urbana, captando fragmentos, metonímias do Brasil.

A síntese como busca cinematográfica na poesia de Oswald leva ao minimalismo plástico. O flash, o instante mínimo da cena. Assim em “relógio”) “As coisas são / as coisas vêm / As coisas vão / As coisas” o ritmo do pêndulo se presentifica na construção do poema, e em “Amor” (“humor”) poema de uma só palavra, a simples alteração de fonemas insere o texto, a troca de “a” por “(h)u” já é uma teoria acerca do amor, em tal brevidade e síntese que nenhum romântico ousaria pensar, uma vez que o romântico é o anti-síntese, é o exagero da expressão subjetiva, e o amor moderno é fotográfico, visual, *flash*.

Assim para lermos um poema moderno, temos que levar em conta não apenas o significado das palavras - o que aliás não se deve fazer com qualquer poema de qualquer escola - nem tampouco nos atermos ao verso livre ou branco como resultado de uma rebeldia - que ate pode parecer gratuita, a alguns - contra a norma e a forma clássica. Para ler um poema modernista é preciso também ler que a forma do poema comunica, e o que ela comunica desinforma a informação do poema, tornando-a mais livre e rica, ao passo que aos olhos do poeta modernista, a forma clássica da tradição poética -

materializada no Parnasianismo - era uma forma que conformava o poeta à poesia inerte na forma.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas: Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo, Ática, col. Ensaios, v. 114, 1985.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: I/Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. “Uma Poética da Radicalidade” em: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas: Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Das Razões do Modernismo*. Brasília/Rio de Janeiro, ed. Brasília, 1974.