

CONSIDERAÇÕES SOBRE LÍRICA E MODERNIDADE

Sandro Adriano da Silva *
Vagner Camilo **

Resumo: Este artigo apresenta uma breve revisitação das relações entre poesia, imaginário, modernidade e tradição, partindo-se do legado francês, cujos marcos líricos apontam para Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud e críticos de diferentes orientações teóricas, como Friedrich (1978), Eliot (1972, 1989, 1948); Paz (1982, 1991); Blomm (1991, 1988); Durand (1995, 1997, 1998) e outros. Busca-se relacionar algumas tendências da lírica moderna, como a potencialização da linguagem poética que aponta para uma concepção das marcas de temporalidade como experiência da melancolia.

Palavras-chave: Literatura. Lírica. Modernidade.

CONSIDERATIONS ON LYRIC AND MODERNITY

Abstract: The objective of this study was to present a brief description of the relationships between poetry, imaginary, modernity and tradition, based on the French legacy, whose lyric landmarks point to Baudelaire, Mallarmé and Rimbaud and critics of different theoretical orientations such as Friedrich (1978), Eliot (1972, 1989, 1948); Paz (1982, 1991); Blomm (1991, 1988); Durand (1995, 1997, 1998); and others. Some trends present in the modern lyric, such as the empowerment of poetic language, which points to a conception of temporality marks as an experience of melancholy, are correlated.

Keywords: Literature. Lyric. Modernity.

1 Lírica e Modernidade

Quisera como dante em dia estreita
extraviar-me no meio da floresta
entre a gaia pantera e a loba à espreita.
Haroldo de Campos

Tradição, modernidade, passado, memória. Eis o *élan* a partir do qual a palavra, em sua dimensão ética, social, histórica, e, particularmente, estética, se configura como objeto sensual, núcleo de onde possa expandir-se como movimento poético, sempre nômade, produção do imaginário, fragmentaridade constitutiva. A poesia, experiência-limite dessa arte, está subsumida neste rol, pois ela encena inúmeras cisões que dinamizam as fronteiras da linguagem, questiona essas fronteiras, desestabiliza o próprio gênero lírico na medida em que “sua obscuridade fascina, desconcerta, provocando tensões dissonantes (FRIEDRICH, 1978, p. 85), ao mesmo tempo em que o entendimento da experiência moderna está centrada no choque (BENJAMIN, 1989, p. 45).

Note-se que muitos dos poetas emblemáticos da modernidade produziram obras paradigmáticas, como as de Baudelaire, cuja poesia representa esse

entroncamento de aspectos positivos e negativos da modernidade, intensa exploração das potencialidades da linguagem poética, distorção dos sentidos através da estética das correspondências, como aponta Friedrich (1978). Vejamos como exemplo um fragmento do poema *Le soleil*, de Baudelaire, que está n'As Flores, no qual o tema da *flânerie* funciona como mote para composição de um quadro de referências variadas:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persinnes, abri des secretes luxures,
Quand le soleil cruel frappé à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les paves
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêves. (BAUDELAIRE,
1961, p. 629).

Esse poema compõe uma forma de retrato plástico, mas nele o ponto de vista não se configura a partir de uma perspectiva contemplativa e distanciada como a do basbaque. Ao contrário, segue-se aí, através do olhar do *flâneur*, uma lógica do movimento, desestabilizando a concepção burguesa de espaço geometricamente ordenado, frio e funcional. Nele promove-se uma reconfiguração do olhar poético sobre a paisagem que prefere assim os subúrbios, os pardieiros, que busca e tropeça “em palavras nas calçadas”. Por isso a preocupação da linguagem com a visualidade, em associação ao tema da cidade, faz com que o espaço, nesse poema, seja mais “tátil” que, visual, é capaz de acobertar forças e tensões não claramente perceptíveis. Não é à toa a atividade lírica ser encenada como uma forma de luta de esgrima contra determinado modelo de percepção visual, sinestésica. É significativo o fato de que a imagem solar, por exemplo, apareça como um signo impiedoso, que “arroja seus punhais” sobre todos os lugares, em vez de representar uma fonte de iluminação e de esclarecimento, ideias ligadas à racionalidade moderna¹.

No caso da poesia baudelaireana, essas relações são, na verdade, alegorizadas pelo *spleen*, por um certo estado de perplexidade e melancolia, que condensa, no fazer poético a apreensão social. Essas contradições, esse estado de *spleen* é tão forte que é possível, segundo Benjamin, pensar-se uma relação entre matéria e memória, experiência e vivência. E uma das questões mais relevantes, e que nos chamam a atenção, é a afirmação, no primeiro enunciado do texto:

“Baudelaire teve em mira leitores que se veem em dificuldades ante a leitura da poesia lírica” (1982, p. 103). Ou ainda a apóstrofe ao final do poema dedicado ao leitor em *Les fleurs du mal*: — “Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!” (BAUDELAIRE, 1961, p. 628).

De acordo com Kothe (1986), ao recolocar o problema da alegoria, largamente usada no barroco a fim de trazer à luz os aspectos dramáticos e o lado fragmentário, bem como a melancolia, Benjamin vê na lírica de Baudelaire um processo alegórico de condensação poética capaz de “decifrar as mudanças nas condições de percepção e experiência.” (p. 45).

Percepção do presente, sempre marcada na poética de Baudelaire pela vivência, pela experiência da modernidade que é elaborada na estética baudelaireana pela imagem da multidão que se acotovela nas ruas parisienses. São as armações de ferro das galerias em cujas passagens a mercadoria prende o olhar do consumidor num processo de identificação com o produto. Sujeito e mercadoria são dois pólos de uma cumplicidade pela qual se definem as relações entre modernidade e experiência humana. As novas relações humanas se determinam por uma dinâmica expressa pelo burburinho constante da cidade em que os indivíduos transitam anônimos e indiferentes.

A lírica moderna é, portanto, na perspectiva de Benjamin, uma alegoria que traduz a melancolia moderna experienciada de seu tempo, e é precisamente essa experiência, que tem no choque, no *spleen*, na melancolia sua essência, que essa poesia se elabora, e elabora a sua noção de belo. O belo aí se presentifica, podemos dizer, para ser verdadeiro, não para ocultar a crise na qual se insere, crise desse homem moderno, mas, ao contrário, para traduzir a dimensão de uma nova realidade que se impunha à percepção artística e a novos paradigmas estéticos. E essa é a experiência do verdadeiro artista moderno: ele sai da sua torre de marfim, ele toca a multidão, ele se transforma em um *flâneur*, ele se apercebe diante da vida humana mercantilizada.

Sua poesia, sua palavra poética, enfim, é estética, mas não se reduz a isso, vai mais além, tem uma pulsação histórica, denuncia o tempo presente – no caso a Modernidade. A modernidade é assim revelada poeticamente nos seus subterrâneos onde se ocultam os monstros que a pervertem e a ameaçam – eis as flores do mal, a lírica como que a tradição legal para estabelecer uma vivência dos acontecimentos.

Outro modo de se encenar o moderno como um terreno espinhoso, movido

por um movimento de autoavaliação constante, pode ser percebido nos célebres poemas de Arthur Rimbaud, que transformam temáticas inerentes à razão moderna em fonte de conturbação. O poema “Marine”, por exemplo, é paradigmático desse processo de questionamento da modernidade porque nos permite rever as noções de luminosidade e visibilidade, já que, nele, a luz é menos o que nos faz enxergar o real visível – que o esforço do artista deveria tentar imitar, segundo a concepção de mimese tradicional – e mais o que, na verdade, tornaria oblíqua a interpretação do texto:

Les chars d'argent et de cuivre –
Les proues d'acier et d'argent –
Battent l'écume, -
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les orinière immense du reflux,
Filent circulairent vers l'est,
Ver les piliers de la forêt, -
Vers le fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillions
[de lumière. (RIMBAUD, 1991, p. 85).

O tema poético da luz aí é, pois, elemento de desintegração da linguagem. Não à toa, esse poema foi, na França, o fundador da estética do verso livre (FRIEDRICH, 1978, p. 89) – marco da desarticulação do formalismo oitocentista. Toda a sua forma de composição é signo de ambiguidade e de polimorfia. Pois, nele, misturam-se categorias opostas, unindo-se luminoso e obscuro, liberdade métrica e grotesco numa linguagem que, em vez de comunicar com “clareza”, agora sem os entraves da metrificação, busca o estranhamento e a desreferencialidade, como se o excesso de luminosidade fora o responsável por borrar todos os contornos do visível, da mesma forma que a luz muito intensa também é capaz de cegar.

Mallarmé introduz um tipo de tensão na qual a arquitetura textual, ao mesmo tempo em que oblitera o sujeito, servindo de modelo para o formalismo, enceta uma poética: coletando frase de “Um lance de dados” – poema que nos impõe um modo de leitura entrecortado por sentenças, impressas em tipos diversos, que atravessam todo o texto – deparamo-nos com as seguintes afirmações de Mallarmé: “Nada terá tido lugar senão o lugar exceto talvez uma constelação”; “antes de se deter em algum ponto último que o sangue todo pensamento emite um lance de dados” (FRIEDRICH, 1978, p. 98). Nesses versos, a poética mallarmeana, formada por uma “disciplina controladora do acaso”, configura uma paixão pelo pensamento, pelo

cálculo formal e pela abstração, que entretanto não abole, e sim modaliza “uma possibilidade de êxito conquistada nos confins da própria obra, constelação de signos, “experiência viva e vivificante – véspera de um novo lance” (CAMPOS, 1975, p. 190).

Nesse amálgama, a palavra se segue ao silêncio provocante, cortante, que sangra, que exorciza os sentidos. Transição das coisas às imagens, a nomeação destas imagens não é, no entanto, jamais simplesmente reiterativa. É, pois, sempre uma forma de intuição articulada de uma relação que a consciência pretendia no silêncio, metáfora de um “inconsciente do texto”, as fissuras do sentido, a impossibilidade de retenção semântica, como concretização da posse transitória das “coisas em si” mesmas almejadas pelo discurso – ideologias – a partir da profundidade de sua pretensão ambígua de fixar na significação – sentido(s) – o impacto, a força de nossa leitura de mundo e sua internalização. Transgressão do silêncio e seus matizes: revelação e ocultamento: a literatura, uma poética com liberdade de significações plurais e contingentes, por vezes recuperando a tradição pela intertextualidade.

O sentido da transformação operada pela palavra no limiar da ação histórica e na proficiência política da linguagem. Mas, se como afirma Perrone-Moisés (1998), a poesia é pós-utópica, então não é mais possível – se, de fato, algum dia o foi – uma lírica afirmativa no sentido adorniano. Mas na literatura, e, no limite, na lírica, o mundo é metáfora de alguma coisa que não conhecemos – ou não reconhecemos mais, se pensarmos como Paz (1991, p. 123) – como verdade direta – ciência natural -; sua “anatomia”, por assim dizer, se dá na palavra poética, que une – e opera fissuras – sentidos e valores.

A palavra poética – essência –, que revela a invenção significativa e significativa – fazendo brotar a *différance* a partir do mesmo – metáfora como surpresa borgiana, sempre “à espreita” (BORGES, 2000, p. 11), sugerida, e, refugiada pela decrepitude ininsensível de algumas palavras, insinua-se em uma “espécie de hospitalidade em nossa imaginação” (BORGES, 2000, p. 40).

A palavra, esse solo comum à literatura e à vida, é essencialmente (trans)portadora de sentidos que não são meros meios de inteligência, mas força, libido da escritura, no sentido bartheano (ADORNO, 2003, p. 67). O encontro com a palavra poética será, entretanto, a descoberta de que os sentidos da palavra identificam-se com o seu “valor”. Há uma intencionalidade lírica (ELIOT, 1972), por

assim dizer, se considerarmos a ressignificação (transformação, em um sentido idealista) de tudo. É a identificação entre o sentido e o valor que torna impossível a neutralidade da palavra.

Isso significa que a força produtora da palavra, seu aspecto mítico, seu legado arcaico, como nos lembra a imagem da poesia como um selvagem batendo um tambor em uma selva, quando a torna retentora de uma essência de percussão e ritmo, e que tornam o poeta o mais velho de todos os homens, como imaginou Eliot (1986). Isso implica a construção da realidade, como está inscrito no alcance da relação *poiésis* e poesia.

De outra forma, a palavra poética nomeia o real através da construção de um sentido que é valor. Por isso, a palavra, ao dizer, julga, e não é possível a relação neutra com o referente. Há sempre uma mediação do mito, do arquétipo fundamento do imaginário. Rito linguístico, a palavra é gesto. Mito e poesia se organizam homologicamente por um sistema de pensamentos, de *ethos*, “não é dogma nem ensinamento moral; nem pura emoção, mas expressão de um conhecimento intuitivo cujo sentido é dado pelo *pathos* que o provocou e o sustém.” (BOSI, 2001, p. 9).

A poesia é incessante descoberta semântica, e isso se acentua a partir da modernidade. A “mutação” poética de que a poesia contemporânea é testemunho, reside no fato desta última ter acentuado principalmente uma forma de desintegração semântica a reboque da linguística. Desta forma, a poesia iria subitamente reatar com um interesse semântico do poema, conotando o desamparo, do mal-estar, do *spleen* baudelaireano, tudo isso tocará a poesia moderna e seus legados, uma vez que “a poesia contemporânea define-se como uma re-evocação pelo verbo de um ‘sentido’ senão mais puro, pelo menos mais autêntico” (DURAND, 1998, p. 50, grifos do autor).

Pensar a poesia contemporânea é, em alguns sentidos, pensar e evocar o passado, seja em seu caráter arquetípico (FREY, 1973), em que os conteúdos poéticos advêm de uma organização dinâmica das imagens e são submetidos a um nivelamento social e histórico; seja na sua presentificação por mecanismos de retextualização, no processo de enfrentamento entre textos, cujo resultado implica sempre “angústias de influências” (BLOMM, 1991) – o sentido de um texto figura entre outros textos anteriores, formadores e difusores da Tradição por sua canonicidade. Esta configuração intertextual e interpoética não reside, contudo, em uma relação passiva; é, antes de tudo, “agônica” (BLOMM, 1988), na medida em

que reivindica, por um lado, revisitação do passado e, de outro, uma demanda de criatividade, o que coloca a feitura do texto na base mesma de uma *poesis* individual. Esse tom agonístico também foi aventado por Blanchot (1997), para quem a poesia se funda *na* e *pela* ambiguidade, a partir da qual se torna “tormento poético” (p. 139).

Esse tom perpassa as práticas poéticas e inscreve como exemplo do que Octavio Paz chama de “tradição da ruptura” (1989, p. 17) – para o poeta e crítico, o moderno é uma tradição pautada por rupturas que, por sua vez, sinalizam para recomeços:

Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta com subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural. (PAZ, 1989, p. 18).

O conceito de tradição é marcado pela “transmissão, de uma geração à outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, estilos” ou, ainda, “a continuidade do passado no presente” (1989, p. 17). A tradição da ruptura aponta para uma relação de estranhamento entre passado e presente, necessária para que o moderno se constitua enquanto descontinuidade. A modernidade, assim, instaura um regime de devir, na qual a imaginação assume-se como movimento, devaneio, e que Baudelaire concebia como “equilíbrio em perpétuo desequilíbrio” (BLANCHOT, 1997, p. 137).

Para Paz, a condição humana “sacia seu infinito desejo e converte-se ele mesmo num ser infinito, [...] imagem na qual ele mesmo se encarna. O êxtase amoroso é essa encarnação do homem em sua imagem: [...] verdadeira história do homem é a de suas imagens: a mitologia.” (PAZ, 1982, p. 290).

O autor assinala que o exercício imaginativo é o agente que move o ato poético e erótico². A imaginação se concretiza em desejo; o desejo, ato e energia. Ela é a potência que transfigura o rito e a linguagem em ritmo e metáfora. Na conjugação dos verbos “ver” e “crer” consiste o segredo da poesia e de seus testemunhos, pois a poesia é feita de palavras enlaçadas que emitem nuanças, reflexos e vislumbres. A imaginação poética é “descoberta da presença [...], a poesia é procura dos outros, descoberta da *outridade*” (PAZ, 1982, p. 319, grifos do autor).

Em relação à poesia, Paz salienta que ela é “tempo revelado”, ou seja, “enigmática transparência”(1991, p. 98). O autor observa que toda sociedade tem sua “imagem de mundo”, que se insere na “estrutura inconsciente da sociedade”, por estar sustentada por uma concepção particular de tempo. Por meio da imaginação, a sociedade produz imagens e acredita nelas, uma vez que “todos os grandes projetos da história humana são obras da imaginação, encarnadas nos atos dos homens” (PAZ, 1982, p. 119).

Se em uma perspectiva fenomenológica, a imaginação não é, como sugere a etimologia, “a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade” (BACHELARD, 1989, p. 18, grifos do autor), a poesia agencia-se a essa forma na medida em que figura uma “maneira particular de pensar, a saber, um pensamento por imagem” (CHKLOVSKI, 1976, p. 39), que funda uma economia da contemplação estética. Mais do que inventar coisas e dramas, a imaginação “inventa vida” e “mente novas”. O filósofo define a imaginação como uma potência máxima da natureza humana. A imaginação, com sua atividade viva, desvincula-se, simultaneamente, do passado e da realidade, direcionando-se para o futuro.

Por sua vez, Gilbert Durand (1997, p. 6) realiza importante contribuição para o estudo e valorização da imaginação como processo mental criador que é capaz de dar dinamismo ao saber humano. Ao mesmo tempo, resgata o valor da imaginação frente ao desgaste da utilização dos termos relativos ao imaginário que têm ocorrido no pensamento ocidental. Segundo o filósofo, no ocidente, o “museu” denominado imaginário, constitui as imagens passadas, possíveis, que já foram produzidas e as que serão produzidas, não só considerado suspeito como reprimido durante séculos pelos valores cognitivos vigentes.

Na acepção de Durand, o imaginário é o “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensando pelo *homo sapiens* (DURAND, 1997, p. 18). Ele é o grande denominador fundamental para o qual se convergem “todas as criações do pensamento”. Já as imagens, qualquer que seja regime a que pertencem, em contato com a duração pragmática e com os acontecimentos, organizam-se no tempo, ou seja, ordenam os instantes psíquicos numa “história” (DURAND, 1995, p. 75-76, grifos do autor).

A concepção durandiana de imaginação tem por base dois aspectos abordados por Gaston Bachelard: o primeiro parte da idéia de que a imaginação é

um dinamismo organizador de imagens e o outro parte do pressuposto elementar de que o dinamismo organizador é elemento de homogeneidade na representação. Para Durand, a imaginação se define como uma reação defensiva da natureza contra a representação da inevitabilidade da morte, por meio da cognição, da inteligência. Dessa forma, a imaginação simbólica é um elemento de equilíbrio psicossocial, sociológico, psíquico e biológico. A função da imaginação é, acima de tudo,

[...] uma função de 'eufemização', mas não é simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência ergue diante da hedionda figura da morte, mas pelo contrário, dinamismo prospectivo que através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo. (DURAND, 1995, p. 99, grifos do autor).

A imaginação revela-se como o fator de equilíbrio do homem, do ponto de vista antropológico, o filósofo afirma que o dinamismo equilibrante, que é o imaginário, apresenta-se como a tensão de duas forças de coesão, de dois regimes: o regime diurno e o noturno, em que cada um inventaria as imagens em dois universos antagônicos (DURAND, 1997, p. 65).

Se a imaginação é a força dinâmica pela qual o homem consegue imaginar mundos e dar sentido à vida através de imagens, a poesia é o vetor de operacionalização dos instantes vividos, das transmutações da linguagem, imaginação e concretização da poesia que o ser humano consegue dar forma às coisas mais tênues, evanescentes e se autoafirmar. Sendo assim, a poesia é transcendência, contemplação, força que edifica e revigora o homem frente às vicissitudes da vida. É também "milagre" da linguagem.

Calvino (1999) identifica as seis qualidades que só a literatura teria o poder de salvar: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência, virtudes essas que balizam não apenas as atividades dos escritores em geral, mas também os gestos precisos da existência humana. Nesse sentido, "o artista da palavra", através das escolhas formais na composição literária, faz com que a obra literária seja "uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo" (CALVINO, 1999, p. 84). Por essa razão, a poesia é "filha do acaso", mas também a "grande inimiga do acaso", mesmo que este venha "em última instância" ganhar "a partida": "un coup de

dés jamais n’abolira le hasard” (MALLARMÉ apud CALVINO, 1999, p. 84, grifos do autor).

A frase de Mallarmé e as observações precisas de Calvino em relação à poesia convergem para o universo da linguagem capaz de traduzir as nuances do pensamento e imaginação, sem esquecer também o aspecto lúdico da linguagem, pois a poesia é capaz de instaurar uma espécie de jogo, em que o poeta e o leitor surgem como criadores. O primeiro é capaz de decifrar a natureza e dar forma viva à linguagem, o segundo interpreta o momento de criação do poeta e completa o “circuito da poesia”.

Octavio Paz observa que, geralmente, os artistas esquecem que as suas obras participam do segredo do verdadeiro tempo: a vivacidade do instante, até mesmo porque “a obra de arte tem a capacidade de fecundar os espíritos e de ressuscitar, até como negação, nas obras que são sua descendência” (PAZ, 1991, p. 56-57). Conforme o autor, os fundamentos da modernidade sofrem um duplo paradoxo:

[...] por um lado, o sentido não reside nem no passado nem na eternidade, mas no futuro, de onde a história se chamar também progresso; por outro, o tempo não repousa em qualquer revelação divina, nem em algum princípio inamovível: nós o concebemos como um progresso que se nega incessantemente e assim se transforma. (PAZ, 1991, p. 98).

No dizer do autor, o que diferencia a modernidade é a crítica, uma vez que o “novo se opõe ao antigo e essa oposição é a *continuidade* da tradição” (PAZ, 1996, p. 134, grifos do autor). Como para Charles Baudelaire, “a modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável” (BAUDELAIRE, 1991, p. 109). A modernidade não só consegue extrair o eterno do transitório, mas também realiza por meio da linguagem uma operação capaz de registrar o transitório, as coisas mais evanescentes. Da ligação entre o imutável e o contingente, o passageiro e o eterno, surge uma linguagem estável. Ou seja, na esfera da duplicação, a “dualidade da arte” remete sempre à consequência fatal da dualidade do homem.” (BAUDELAIRE, 1991, p. 105).

A permanente interrogação – marca profunda da literatura moderna – gira em torno da ausência que o branco da folha sugere. Dessa forma, é pela palavra que o poeta desenvolve a contínua indagação perante a linguagem, gerando novos sentidos e possibilidades de ser. O poeta – com suas “antenas sensíveis” – escuta o

que o tempo diz, ainda que seja o nada, pois hoje ele percebe que “o próprio silêncio é voz, murmúrio que busca a palavra de sua encarnação” (PAZ, 1982, p. 347). Assim, através do ato poético, ele insere-se na história. O estar sempre em busca de si mesmo faz com que se identifique com suas criações, tendo em vista o encontro consigo mesmo e com seus semelhantes. O poeta, com sua necessidade de transcender a história, se encontra frente “a esse antigo e perpétuo dilaceramento do ser, sempre separado de si, sempre em busca de si” (PAZ, 1982, p. 348).

Para Jorge Luis Borges, “a linguagem é uma criação – vem a ser uma espécie de imortalidade” (BORGES, 1987, p. 20), que, como para Paz, é “a voz do além-túmulo: é o homem que está dormindo no fundo de cada homem” (PAZ, 1993, p. 144). A invenção lírica se projeta do presente para o futuro, e o poeta é ciente de sua tarefa: ser elo dessa cadeia, uma ponte entre o ontem e o amanhã; entre poesia e realidade.

Considerações finais

A modernidade lírica figurou-se como paradigma e emblema da exploração das potencialidades da linguagem poética e sua plasticidade, de redirecionamento do olhar sobre os limites dessa obsessão semântica, ao mesmo tempo de consciência da precariedade e provisoriedade do sentido. O elogio à melancolia, ao *spleen* como tônica das relações entre matéria e experiência, ambas tomadas no sentido da historicidade e da poética, matizou-se como libelo do estranhamento diante das novas paisagens da modernidade – certa ambiguidade que engendrou uma neofilia. Por ela, o poeta e seu estatuto lírico saem de sua torre de marfim, para acotovelar-se em meio à multidão, embasbaca-se diante das promessas inglórias da vida mercantilizada, que vaticina seu esvaziamento, essa “flor do mal”.

A palavra poética, em busca de um reconhecimento soteriológico, como vontade de potência, consciente de sua temporalidade, cria uma paixão de recusa: sabe-se exaurida pela nova razão totalizante que vai tocando todos os espaços do espírito humano, fragmentando o tecido social e a nevrálgica do texto e sua arquitetura, promovendo um dilaceramento do perpétuo desejo de *outridade* que sempre marcou a condição humana e essência da poesia, seu *ágon*.

A relação agonística com a temporalidade, marcada pela relação entre a paulatina supressão do tempo poético, tempo por excelência mítico e sagrado, pelo

engessamento, previsibilidade e administração do tempo histórico, profano, é deflagrada pela ironia, pela incessante busca de uma semântica que revoque esse passado mítico e que dê conta de explorar o absoluto utópico do verso, sua condensação e desejo de transcendência.

Se a modernidade se constrói com a relação dialética entre o antigo e o moderno, a idéia de que o moderno rompe radicalmente com o passado camufla e mistifica, contribuindo para pensarmos a relação entre o passado e o presente de uma maneira linear. A lição da modernidade parece ir em outra direção; o poético coloca-se com um esforço sisífico de autonomia, ao recusar o engendramento de valores que ordenem-se pela preocupação com o futuro e com a noção de durabilidade; concomitantemente, insere-se dentro de um tempo historicizável, de um preocupação em criar um legado, o que implica, inevitável e paradoxalmente, um projeto de futuro. Tais nuances matizam as relações entre tradição e ruptura, porque, no limite, elas espreiam a essência do tratamento que resultou do amálgama da concepção linear de história, notadamente judaico-cristã e teleológica e da razão crítica do legado grego.

Notas

* Sandro Adriano da Silva é doutorando em Literatura Brasileira – Universidade de São Paulo. E-mail: sandroadriano@usp.br

** Vagner Camilo é professor doutor da Universidade de São Paulo e Coordenador de pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. E-mail: vcamilo@usp.br

¹ Para uma análise mais apurada da dicção poética que reitera esse conteúdo imagético em Baudelaire, ver: BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

² “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma *poética corporal* e a segunda uma *erótica verbal*” (PAZ, O. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 12, grifos nossos).

Referências

ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura 1**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BAUDELAIRE, C. **Petits poème em prose. Pequenos poemas em prosa**. Trad.

Dorothee de Bruchard. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991.

_____. Le soleil. In: **Les fleurs du mal. Oeuvres Complètes**. Ed. Y. G. Le Dantec e C. Pichois. Paris: Gallimard, 1961, p. 629.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Barbosa, Hermerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLOMM, H. **A angústia da poesia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **Agon** – towards a theory of revisionism. New York: University press, 1988.

BORGES, J. L. **Jorge Luis Borges**: cinco visões pessoais. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BOSI, A. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: BOSI, A. (Org.). **Leitura de poesia**. 1. ed. 2. reimpr. São Paulo: Ática, 2001, p. 7-48.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMPOS, Augusto de. et. al. **Teoria da poesia concreta**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et. al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **O imaginário**: ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Trad. Maria Luiza Nogueira. S. I.: Artenova, 1972.

_____. **The use of poetry and the use of criticism**. Studies in the relations of Criticism to Poetry in England. London: Harvard University Press, 1986.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni, Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

KOTHE, F. R. (Org.). **Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Convergências**: ensaios sobre arte e literatura. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **A outra voz**. Trad. Moacir Werneck de Castro. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **A dupla chama**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994

_____. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Los hijos del limo**. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Talleres Gráficos, 1989.

RIMBAUD, A. Marine. In: FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni, Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 85.

Recebido em: dezembro de 2012.

Aprovado em: fevereiro de 2013.