

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

**ESTUDO DA POESIA MODERNA
DE MARIA ÂNGELA ALVIM**

Campo Grande/MS

2018

ISABELLE AKEMI DINIZ TANJI

ESTUDO DA POESIA MODERNA

DE MARIA ÂNGELA ALVIM

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Historiografia Literária

Orientador: Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues

Campo Grande/MS

2018

Dedico ao meu avô Ireno Silva que está no céu acompanhando mais este momento da minha vida. Tenho certeza que está orgulhoso por eu estar onde estou, pois sempre acreditou em mim e na minha capacidade de atingir os meus objetivos.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

A Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) pela oportunidade.

Ao professor Lucilo pela orientação e atenção durante a nossa jornada. Os obstáculos teriam sido maiores sem o seu auxílio.

Obrigada ao professor Danglei de Castro Pereira que me apresentou a Maria Ângela Alvim e que sempre foi um ótimo orientador, tanto nos dois anos de Iniciação Científica, quanto no Trabalho de Conclusão de Curso de Letras da UEMS, campus de Nova Andradina.

A minha mãe e ao meu esposo que estiveram ao meu lado durante esses anos de estudos. Obrigada pelo apoio e pela compreensão nos momentos difíceis.

RESUMO

A presente dissertação aborda a poesia de Maria Ângela Alvim dentro dos limites do modernismo brasileiro. Nossa intenção é verificar na poesia de Alvim aspectos relevantes para sua compreensão dentro do Modernismo, bem como evidenciar particularidades específicas de sua poesia. Procuramos, neste percurso, apresentar considerações sobre o Modernismo e, de forma mais detida, valorizar a poesia de Alvim via discussão de sua obra *Superfícies* publicada em 1950. Nesse percurso, discutimos elementos estéticos e temáticos na poesia da autora, dando enfoque ao caráter fragmentado de seu ritmo poético, bem como a perspectiva intimista que aproxima a poesia de Alvim à terceira geração do Modernismo Brasileiro.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro, poesia modernista, Maria Ângela Alvim.

ABSTRACT

This project approaches the poetry of Maria Ângela Alvim within the limits of Brazilian modernism. Our intention is to verify in the poetry of Alvim aspects relevant to his understanding within Modernism, as well as to present specific peculiarities of his poetry. In this course, we try to present considerations about Modernism and, in a deeper way, to value Alvim's poetry through a discussion of her work *Superfícies* published in 1950. In this course we discuss aesthetic and thematic elements in the author's poetry, focusing on the fragmented character of its poetic rhythm, as well as the intimate perspective that approaches the poetry of Alvim to the third generation of Brazilian Modernism.

Key Words: Brazilian modernism, Modernism poetry, Maria Ângela Alvim

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO 1	10
O MODERNISMO BRASILEIRO: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	
1.1 Considerações sobre a Modernidade em Baudelaire.....	11
1.2 As correntes estáticas de vanguarda europeias.....	13
1.3 O Modernismo Heroico ou Panfletário (1922 a 1930).....	16
1.4 A segunda fase: A fase de Consolidação (1930 – 1945).....	19
1.5 A Geração de 45 - Fase de Reflexão, fase Esteticista ou Neomodernismo.....	21
CAPÍTULO 2	29
MARIA ÂNGELA ALVIM: UMA VOZ MODERNISTA	
CAPÍTULO 3	34
SUPERFÍCIE: DO ESPELHO D'ÁGUA AO MERGULHO ABISMAL	
3.1 Análise da obra.....	34
3.2 Maria Ângela Alvim e Carlos Drummond: um diálogo possível.....	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49
ANEXOS	50

INTRODUÇÃO

A presente dissertação é continuidade de uma pesquisa científica¹ iniciada no ano de 2009. No primeiro ano de estudos, trabalhamos a biografia da autora e a recepção crítica de sua obra. No ano de 2010 até 2011², buscamos trabalhar as características modernistas dentro da obra de Maria Ângela Alvim e a influência de sua vida pessoal na sua poesia. Foi em 2011 que o projeto alcançou uma extensão gratificante com a publicação na Revista Querubim³ do Rio de Janeiro.

A proposta de investigação continua a discutir a obra de Maria Ângela Alvim nos limites da poesia do Modernismo Brasileiro. Neste sentido, apresentamos um percurso que aborda os elementos constituintes da poesia modernista brasileira, com especial atenção à poesia de Maria Ângela neste contexto.

Compreendendo a ideia de que o Modernismo no Brasil tem como uma de suas principais características a heterogeneidade de temas e procedimentos estéticos, abordaremos a valorização intrínseca da diversidade de obras presentes na tradição literária no Brasil. O estudo justifica-se na medida em que há a necessidade de constante revisão da historiografia literária nacional para a valorização da variedade de estilos e autores em tradição literária.

Apresentamos na presente dissertação a diversidade da poesia moderna brasileira e a relevância estética da poesia de Maria Ângela Alvim dentro do contexto literário brasileiro e, mais especificamente, no Modernismo. Pretende-se, com esta pesquisa,

¹ TANJI, I. A. D.; PEREIRA, D. C. *O cânone literário nacional: a recepção de Maria Ângela Alvim*. (Pesquisa Científica patrocinada pela Cnpq). Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2009.

² TANJI, I. A. D.; PEREIRA, D. C. *A poesia e o Modernismo em Maria Ângela Alvim*. (Pesquisa Científica patrocinada pela Cnpq). Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2010.

³ TANJI, I. A. D.; PEREIRA, D. C. . *Um olhar sobre a poética de Maria Ângela Alvim*. Revista Querubim, Niterói - Rio de Janeiro, p. 52 - 55, 15 fev. 2011.

contribuir para a divulgação da obra de Maria Ângela Alvim e, sobretudo, que a poeta tenha o reconhecimento merecido dentro da Literatura Brasileira.

Desta forma, trabalhamos as três fases do Modernismo com suas características, principais autores e suas obras, depois, apresentamos a vida da autora e, por fim, verificamos como a poesia de Maria Ângela Alvim é percebida como uma das vozes modernistas no Brasil com as análises de sua obra.

Estudar a obra de Alvim é um desafio, já que o material sobre a autora é escasso, e há apenas um trabalho sobre sua história publicado, do escritor Antônio Luceni. Em sua tese de Mestrado, *A poesia de Maria Ângela Alvim: nas fronteiras do cânone*, defendida no ano de 2008, o escritor organiza e analisa a fortuna crítica da obra da poeta e também alguns de seus poemas. Luceni (2008) fala que sua proposta é “uma maneira de estabelecer um ponto de partida para futuros estudos e de enriquecimento da obra da autora” (2008). Com sua pesquisa, obtemos dados suficientes para esta dissertação.

Em nossa metodologia, apresentamos primeiramente, considerações sobre a Modernidade e o Modernismo Brasileiro, seu início e as buscas que os poetas envolvidos na *Semana de Arte Moderna* executavam. No primeiro capítulo trabalhamos cinco subtópicos: Considerações sobre a Modernidade em Baudelaire; as correntes estáticas de vanguarda europeias; o primeiro momento, Modernismo Heroico ou Panfletário (1922 a 1930); o segundo momento, caracterizado como o período de Consolidação da estética modernista (1930 - 1945) e, por fim a chamada Geração de 45 - Fase de Reflexão, Fase Esteticista ou Neomodernismo.

Nas três fases, apresentamos os principais autores e analisamos algumas obras, em que o foco principal é a temática e as tendências da época. Com essas apresentações, situamos a obra de Maria Ângela Alvim e suas características na terceira fase, a Geração de 45.

Como aporte teórico para esse capítulo, nos valem das seguintes obras: *Tempos da Literatura Brasileira* de Benjamin Abdala Junior (1999) e Samira Youssef Campedele (1999); *História concisa da literatura brasileira* na obra de Alfredo Bosi (1985); *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*, de Salvatore D’Onofrio; *Sobre a Modernidade*, de Charles Baudelaire e *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich.

No capítulo II apresentamos a vida de Maria Ângela, sua trajetória como Assistente Social e inspirações para a criação de sua poesia. Irmã de poetas, Alvim

levou para sua obra alegrias, adversidades e prazeres do cotidiano de um mundo pós-guerra e de uma Belo Horizonte envolvida com crises sociais e econômicas.

O terceiro capítulo, foi dedicado a análise e discussão da obra *Superfície*. Constatamos que Alvim tem um conhecimento profundo da retórica tradicional e possui um vocabulário rico em expressões pouco conhecidas e também muitas figuras de linguagem. A poeta, seguindo procedimentos muito próximos de Drummond, promove um intenso diálogo entre a tradição e a modernidade. As formas de alguns poemas demonstram muito mais do que as palavras podiam expressar. Como base teórica das análises utilizamos sobretudo duas obras *Versos, sons e ritmos*, de Norma Goldstein e *Na sala de aula* de Antônio Cândido.

Maria Ângela apresenta o conteúdo de sua obra na *Superfície* do poema, entretanto, para ler Alvim é preciso sair da superfície e se aprofundar na sonoridade, no ritmo, no uso de figuras de linguagem e nas formas. O que parece superficial na realidade é profundo: em todos os poemas ela dialoga com a tradição e apresentaremos isso na análise da obra da poeta.

CAPÍTULO 1

O MODERNISMO BRASILEIRO: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O marco cronológico do movimento modernista no Brasil é o ano de 1922 com a realização da *Semana da Arte Moderna*, realizada no Teatro Municipal de São Paulo nas noites de 13, 15 e 17 de fevereiro.

Os modernistas desejavam a libertação da arte das regras fixas, nota comum ao Parnasianismo. Adotaram uma nova postura temática que questionava a realidade, sem padrões ou limitações. Ao escritor modernista, caberia então trabalhar a linguagem de forma reflexiva. O trabalho artístico e crítico dos autores deveria proporcionar uma nova visão do Brasil.

Benjamin Abdala Junior (1999) e Samira Youssef Campedele (1999) afirmam que “A nova concepção artística, o caráter nacional e o sentido de atualidade reivindicado pelos escritores modernistas trouxeram uma linha de ruptura bastante acentuada em relação à literatura do país”, (p.199) e ainda completam, “o movimento trouxe à Literatura Brasileira o conceito de modernidade artística: a ideia de que a liberdade formal que defendiam deveria levar a uma concepção crítica da realidade do país” (p.198).

Esta nova concepção artística colocou em segundo plano algumas contribuições dos brasileiros e trouxe inspirações do exterior. Na obra de Alvim, encontramos tais características nos primeiros poemas da obra *Superfície (1950)* que têm a composição que nos remete ao estilo Hai-kai, (poema japonês com forma poética e disposição diferentes dos poemas tradicionais literários).

“Meus olhos são telas d’água,
Não ferem a perfeição.

Acima, o primeiro poema de *Superfície (1950)* em que encontramos em sua forma as características do hai-kai, porém, com profundidade no conteúdo, na utilização da linguagem e construção do texto artístico. Os autores modernos preocupavam-se em seguir o “próprio código literário” (JUNIOR, CAMPITELLI, 1999, p.199) e podemos

afirmar, analisando seu poema, que Maria Ângela, com sua visão mais íntima nos versos, segue essa tradição.

William Roberto Cereja (1994) e Thereza Cocchar Magalhães (1994) em *Português: linguagens: literatura, gramática e redação* (1994) afirmam que não há um consenso com relação à periodização quando se trata do Modernismo. Os autores não hesitam em usar os termos “primeira fase” e “segunda fase”: “O modernismo brasileiro contou com duas fases: a primeira entre 1922 e 1930, a segunda entre 1930 e 1945. A primeira fase caracterizou-se pelas tentativas de solidificação do movimento renovador e pela divulgação de obras modernistas” (1994, p. 82). Para as produções ocorridas após a Segunda Guerra Mundial, Cereja e Magalhães (1994) chamam o período de “Geração de 45”, que figura no título do capítulo 21 (1994, p. 298) no contexto de uma classificação maior denominada de *Literatura Contemporânea*.

As questões em torno da literatura no livro didático já foram amplamente discutidas e uma delas gira em torno justamente do estabelecimento rígido das chamadas fases. Ao discorrer sobre esses momentos, não se pretende encenar novamente essa problemática. No entanto, é importante salientar que o próprio Bosi (1985) em *História concisa da literatura Brasileira*, propõe uma classificação semelhante, a afirmar que há um primeiro período, correspondente ao intervalo que vai de 1922 a 1930; um segundo período entre os anos trinta e a Segunda Guerra Mundial e após a Segunda Guerra, apareceria a chamada “Geração de 45”, em que encaixamos a poeta Maria Ângela Alvim, já que a autora apresenta características desta fase do Modernismo, que Bosi (1985) considera “mais *adulto* e *moderno* perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente”. (p. 431), já que no início do movimento os artistas buscavam a liberdade de expressão e com isso apelaram em manifestos, principalmente na composição de seus poemas. Já na Geração de 45 os artistas possuíam atitudes mais formais e retomaram muitas tradições rompidas na primeira fase como o uso da metrificacão e sonorização, sonetos, oposiçãõ à liberdade formal, busca da perfeição, culto à forma e preocupação com a estética.

1.1 Considerações sobre a Modernidade em Baudelaire

Charles Baudelaire (1996) traz em sua obra *Sobre a Modernidade* a reflexão sobre classificar obras de arte. Já no início do primeiro capítulo do livro, o autor

critica o hábito de as pessoas irem ao museu, olhar superficialmente o que está exposto e assim, opinar sobre a obra, só comentam sobre o autor, mas não enxergam o que está por trás de cada pintura, não veem a essência do que está exposto.

Há neste mundo, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre, passam rapidamente – sem se dignar a olhar – diante de um número imenso de quadros muito interessantes embora de segunda categoria e plantam-se sonhadoras diante de um Ticiano ou de um Rafael. (BAUDELAIRE, 1996, p. 6)

O autor defende que a reflexão mais aguçada, mais atrativa sobre a arte não deve ser apenas para artistas revolucionários, artistas antigos, de conhecido nome, mas deve ser trazida para artistas novos, com suas visões mais atualizadas, pensamentos renovados e traços artísticos. Ele também promove a ideia de que o olhar deve ser maleável para todo o tipo de arte (obras de artes, roupas, acessórios) pois tudo traz uma carga histórica e sentimental.

Ou seja, para Baudelaire os elementos circunstanciais de uma obra também devem ser levados em conta, justamente por isso, para ele,

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo circunstancial, que será, se quisermos, sucessivamente ou combinadamente, a época, a moda, a moral a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro apazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. (1996, p. 10).

A presença dos dois elementos na obra de arte, um ligado à tradição e outro à efêmero também consubstanciará a sua tese sobre a modernidade: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. (1996, p. 26).

As bases da concepção da modernidade vão influenciar uma boa parte dos poemas modernos não apenas na França, mas também em muitos países. No Brasil é possível observar a articulação o elemento novo com a tradição nas poesias de Mário de Andrade, mais particularmente, em *Paulicéia Desvairada* e em Oswald de Andrade.

Com efeito, e de maneiras distintas esses dois poetas, promoveram um diálogo dos novos elementos com a tradição, sobretudo, com os procedimentos estilísticos tradicionais.

Ao examinar a obra de Baudelaire, Hugo Friedrich aponta um aspecto recorrente e que suplementa o sentido de modernidade: as tensões não são resolvidas:

Os poucos temas de Baudelaire podem se estender como portadores, variantes, metamorfoses de uma tensão fundamental que, em poucas palavras, podemos designar como tensão entre o satanismo e a idealidade. Essa tensão permanece não resolvida. Mas apresenta, em seu conjunto, aquela ordem e coerência que cada poesia tem de per se. (1991, p. 39).

A articulação entre os elementos retóricos ou da tradição ou, se quisermos, concernentes à esfera da idealidade clássica são confrontados com o instantâneo da vida cidadina, com a desordem, o caos, enfim com toda uma cultura produzida nos subterrâneos.

1.2 As correntes estéticas de vanguarda europeias

A modernidade de Baudelaire de maneira direta e indireta repercutiu nas chamadas correntes estéticas de Vanguarda na Europa. É difícil estabelecer as origens e as influências dessas estéticas, mas é certo que representam, de alguma forma, o espírito de época presente no continente europeu entre o final do século XIX e início do século XX.

Embora há vestígios de renovação estéticas em várias partes do continente, estabeleceu-se como marco deste novo espírito o “Manifesto Futurista” publicado, por Marinetti, em 1909 no jornal “Le Figaro”, de Paris. Nesse manifesto, marcado com um tom violento pregava o fim das formas tradicionais:

A proposta essencial era a destruição de todas as formas tradicionais de cultura, a serem substituídas por uma arte mais condizente com a era das máquinas. O vanguardismo deveria atingir não apenas a literatura, mas também a pintura, a escultura, a arquitetura, a música, além de tentar subverter implicitamente as instituições políticas, sociais e religiosas, propondo novas ideologias. (D’ONOFRIO, 1997, p. 419).

No segundo manifesto de Marinetti, publicado em 1912, há algumas propostas que terão um grande impacto na Modernismo brasileiro. Vejamos algumas:

1. É preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso, como nascem.
2. Deve-se usar o verbo no infinitivo, para que se adapte elasticamente ao substantivo e não o submeta ao eu do escritor que observa ou imagina. [...].
3. Deve-se abolir o adjetivo para que o substantivo desnudo conserve a sua cor essencial [...].
4. Deve-se abolir o advérbio, velha fivela que une as palavras uma às outras. [...].
5. Cada substantivo deve ter o seu duplo, isto é, o substantivo deve ser seguido, sem conjunção, do substantivo ao qual está ligado por analogia. [...]. Melhor ainda, é necessário fundir diretamente o objeto com a imagem que ele evoca, dando à imagem um escorço mediante uma só palavra essencial.
6. Abolir também a pontuação. Estando supressos os adjetivos, os advérbios e as conjunções, a pontuação está naturalmente anulada na continuidade vária de um estilo vivo, que se cria por si, sem as paradas absurdas das vírgulas e dos pontos. [...].
7. [...] As analogias não é outra coisa que o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis. Por meio das analogias vastíssimas um estilo orquestral, ao mesmo tempo policromo, polifônico e polimorfo, pode abraçar a vida da matéria [...].
8. Não existem categorias de imagens, nobres ou grosseiras, elegantes ou vulgares, excêntricas ou naturais. A intuição que as percebe não tem preferências nem premeditações. [...].
9. Para dar movimentos sucessivos de um objeto é preciso dar a cada das analogias que ela evoca, cada uma condensada, concentrada em uma palavra essencial. [...] Em certos casos será necessário unir as imagens duas a duas, como as balas encadeadas que rompem, no seu vôo, todo um grupo de árvores. [...].
10. Assim, como cada espécie de ordem é fatalmente um produto da inteligência prudente e circunspecta é preciso orquestrar as imagens, dispondo-as segundo um máximo de desordem.
- 11.** Destruir a literatura do “eu”, isto é, toda psicologia. [...].
(D’ONOFRIO, 1997, p. 427-428)

O Futurismo, talvez por ser o primeiro manifesto teve maior influência nos poetas da Semana de 1922, por isso mesmo é que são muitas vezes tachados de “radicais”, “revolucionários”, “incendiários”. É possível notar essa estética da rebeldia contra a retórica tradicional, sobretudo, em Mário de Andrade e Oswald de Andrade; há nas obras deste último, inclusive, um certo amor ao progresso tecnológico. No entanto, o

conteúdo violento de Marinetti, incluindo a apologia às guerras, não ocorre nos poetas brasileiros.

Outra vanguarda de grande relevância na Europa foi o Dadaísmo que teria ocorrido ao longo da Primeira Guerra Mundial:

O termo ‘dadá’ foi escolhido ao acaso, abrindo-se o dicionário *Larousse*, no cabaré “Voltaire” de Zurique, por Tristan Tzara e outros artistas revoltados contra os horrores da guerra. Caracterizou-se por um cunho fortemente anárquico, expressando a rebelião da geração jovem contra os poderosos círculos internacionais e a burguesia acomodada. Foi um movimento antiarte por excelência [...]

O Dadaísmo parece ser mais uma maneira excêntrica de apresentação da arte como “não arte” do que um “movimento”. O seu significado é bastante compreensível diante das atrocidades e falta durante a Primeira Guerra Mundial. No entanto esse espírito altamente rebelde nunca deixou de servir de fonte de inspiração nos campos da arte e, sobretudo, da literatura. Nesse particular é relevante a obra de Marcel Duchamp que ainda hoje é considerado “atual”.

O Surrealismo surge como o pessimismo e a falta de sentido do Dadaísmo. André Breton, considerado o idealizador desse movimento, inspirou-se nas teorias de Freud para criar um tipo de arte que, apesar de fragmentada, assentava-se suas bases no inconsciente:

[Breton] chamou de “Surrealismo” ao novo movimento que tinha como propósito fundamental anular as barreiras entre o sonho e a realidade. Para isso, usou a técnica do “automatismo psíquico”, pela qual o pensamento se liberta do controle exercido pela razão e pelos condicionamentos sociais, morais e estéticos. A finalidade do movimento era colocar “o surreal fora do seu esconderijo”, realizando a fusão da realidade com o sonho. (D’ONOFRIO, 1997, p. 428).

O Surrealismo deixou profundas marcas na literatura, nas artes plásticas, no cinema, entre outros. Pintores como Salvador Dali até hoje são considerados grandes representantes das artes plásticas e continuam inspirando artistas de todas as extrações. Particularmente no campo da literatura, o surrealismo aparece em alguns autores como força de expressão em uma ou outra obra, mas os estudos ainda são escassos.

Pouco conhecido atualmente, o “Surracionalismo” apresenta algum parentesco com o Surrealismo, mas suas propostas são muito distintas:

Análogo ao Surrealismo é o Surracionalismo de Gaston Bachelard, filósofo, cientista, poeta e professor. Seu pensamento surge em oposição ao racionalismo clássico, de raiz cartesiana, valorizando o importante papel da “imaginação” no processo do conhecimento científico e da produção artística. Para ele, a libertação da imaginação é fundamental para a ampliação dos horizontes das ciências e das artes. O Surreacionalismo de Bachelard propugna a expansão do racionalismo para além dos limites da razão e da consciência humanas é uma característica da cultura da época: encontra-se na base da geometria não euclidiana, do princípio da relatividade de Einstein, da descoberta das forças do inconsciente, do pensamento intucionista e fenomenológico, de todas as vanguardas. (D’ONOFRIO, 1997, p. 248-430).

Como se pode constatar, grande parte do pensamento de Bachelard é muito atual e muitos trabalhos acadêmicos ainda continuam a tê-lo nas referências. No que diz particularmente aos escritores Brasileiros, é nítida a influência nos autores da chamada terceira geração modernista que buscavam, dentre outros aspectos, conciliar a atitude racional a outras faculdades humanas como a intuição.

1.3 O Modernismo Heroico ou Panfletário (1922 a 1930)

O modernismo no Brasil apresenta uma peculiaridade: geralmente é associado à semana da arte moderna realizada em São Paulo em 1922. No entanto, já é consenso que antes desta semana, já havia escritores com alguns traços modernistas.

Apesar de apresentarem alguns traços modernistas, os tons da *Semana* são as inovações formais. Mesmo antes desse evento alguns escritores modernos traziam da Europa as notícias de uma Literatura em crise, bem como informações sobre as chamadas *vanguardas*, como o Futurismo, lançado por Filippo Tommaso Marinetti em 1909:

É claro que, à medida que nos aproximamos da *Semana*, são as inovações estéticas que nos vão atraindo, isto é, aquele espírito modernista, *stricto Sensu*, que iria polarizar em torno de uma *nova expressão* [em] artistas como Anita Malfatti, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Vila-Lobos, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, E é em face desse clima de vanguarda que se constata uma viragem na literatura brasileira já nos anos da I Guerra Mundial. (BOSI, 2003, p. 332).

Esses artistas apresentam uma produção altamente heterogênea. O resultado é a diversidade de temas e estilos, marca primordial do Modernismo brasileiro. O primeiro livro que compila ideias modernistas, *Paulicéia Desvairada*, foi escrito em dezembro de 1920 por Mário de Andrade, porém, sua publicação aconteceu em 1922.

A obra apresenta uma poesia retirada das cenas do cotidiano e dotada de uma nova composição melódica que foge da tradição passadista, fato que garante um espaço como um dos primeiros textos da poesia modernista brasileira. Mário de Andrade (1922) escreve nesse livro o “Prefácio interessantíssimo”, espécie de manifesto da poesia modernista, no qual podemos identificar reflexões importantes para o movimento. Ideias como a compreensão da poesia pensada sob um lirismo somado à arte e retirado das cenas do cotidiano, bem como a necessidade de uma maior flexibilização dos padrões estéticos são pontos relevantes no prefácio. A poesia é pensada como reflexo do “jeito brasileiro”, sem a preocupação exagerada com métrica, rima e gramática, assim como a presença de uma diversidade temática e a incorporação da tradição pelos modernistas, fato que corrobora com a compreensão do ecletismo como uma das principais marcas da literatura modernista.

Menotti Del Picchia, considerado uma das figuras mais prestigiosas entre os novos artistas de São Paulo escreve seu primeiro livro modernista em 1925, *Chuva de Pedra*. O livro dividido em quatro partes, sendo as duas últimas de poesias lírico-amorosas, apresenta a diversidade de estilos que compreende o lastro modernista. Poesias de impacto social alinhadas a um tom prosaico e a reorganização da tradição lírico-amorosa de influência medieval conferem o tom eclético ao movimento.

Abaixo, temos a obra *Chuva de pedra* na qual encontramos versos livres em frequentes aliterações, sendo estas demarcadas pela presença da consoante “r” precedida de outra consoante.

O **granizo** salpica o chão como se as mãos das nuvens
que**brassem** com **estrondo** um pedaço de gelo
para a salada de fruta dos pomares...

O cafezal, numa carreira alucinada,
grimpa as lombas de ocre
aped**rejada** matilha de cães verdes...

fremem, gotejam eriçadas suas copas
como pêlos de um animal todo molhado.

O céu é uma ped**reira** cor de zinco
onde estoura dinamite dos coriscos.

Rola de **fraga** em **fraga** a lasca retumbante
de um **trovão**.

Os riachos
correm com seus pés invisíveis e líquidos
para o **abrigo** das furnas. No terreiro,
as roupas penduradas nos varais
dançam, funambulescas, com as ped**radas**,
numa fila macab**ra** de enforcados!

PICCHIA, Menotti Del. In Chuva de pedra, 1925

As referidas aliterações são coerentes com o título da obra, uma vez que os fonemas impressos nas aliterações sugerem o som de pedras quando em impacto com alguma superfície. No poema, estas superfícies são representadas por chão, cafezal e riachos.

As poesias que Menotti publicou em 1921 / 1922 são relevantes para o estudo da transição das composições heterométricas, ou seja, caracterizado pela diversidade de medidas, no verso livre. Além de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, outros poetas tiveram importante participação na *Semana da Arte Moderna*. Entre esses autores podemos citar Luís Aranha, um autor cuja poesia possui características de rapidez e simultaneidade forjadas em um verso inovador rítmica e melodicamente, fato que resultou em elogios e uma recepção positiva dentro do seio modernista. Luís Aranha escreveu algumas peças como o “Poema Giratório” no qual encontramos a reorganização do verso tradicional e a incorporação de temas do cotidiano como marca primordial. O autor escreveu muito no período de 1921 – 1922,

no entanto, hoje é um ilustre desconhecido. Nós o citamos aqui justamente para discutir a presença de vozes marginais para além dos autores hoje consagrados pela Historiografia literária.

Uma prova deste ecletismo é a presença de nomes como Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira e Ribeiro Couto como participantes da Semana de Arte Moderna. Em Minas Gerais forma-se também, um grupo de autores que simpatizam com as ideias modernistas. Estes autores publicam textos críticos, poemas e contos na *Revista Cruzeiro* o que contribui ativamente para a divulgação das ideias modernistas. No grupo mineiro destaca-se a obra de autores como Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, João Alphonsus, Pedro Nava, entre outros.

Além desses, também existem outros grupos como o Gaúcho, o Nordestino, o da Bahia, nos quais encontramos poetas de bastante importância para a Poesia modernista brasileira

1.4 A segunda fase: A fase de Consolidação (1930 – 1945)

Sobre a segunda fase do Modernismo Brasileiro, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Bosi (2003, p. 384) afirma que neste período a realidade é mais forte, mais complexa e mais pacífica que a fase anterior, em que os autores trabalhavam em clima agitado de polêmicas e manifestos.

Foi na década de 1930 e 1940 que os intelectuais amadureceram suas ideias e o velho mundo foi, em partes, abolido pelo tenentismo liberal e pela política getuliana. A “aristocracia” do café, que foi patrocinadora da Semana, passou a conviver bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos. Este também é o período que Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Carlos Drummond de Andrade começaram a apresentar um modernismo mais amadurecido. Ou seja, esses escritores entendiam que “o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive”. (BOSI, 2003, p. 384).

Um exemplo emblemático dessa *vivência* aparece na literatura durante o Estado Novo (1937-45) e a Segunda Guerra Mundial, uma vez que esses

acontecimentos serviram de *inspiração* para novas “obras-primas” da segunda fase modernista como *Poesia Liberdade*, de Murilo Mendes e *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos e *A Rosa do Povo* de Carlos Drummond (BOSI, 2003).

A Rosa do Povo, composta por 55 poemas, escrita entre 1943 e 1945, é refratada por um olhar sombrio, já que o mundo passava por um período de dor durante a Segunda Guerra. É com esta obra que Drummond mostra uma fase de amadurecimento e encara a poesia como um instrumento de luta (JUNIOR & CAMPEDELE, 1999).

Bosi (2003), em *A história concisa da Literatura Brasileira*, descreve Drummond como “poeta público” de *A Rosa do Povo* e diz que esta foi a fase mais intensa, porém breve, de uma esperança que nasceu sob resistência do mundo livre à fúria nazifascista, mas que logo se retraiu com o advento da guerra-fria. Por outro lado, Benjamin Abdala Junior (1999) e Samira Youssef Campedele (1999), informam que o mundo é visto por Drummond

(...) ora com uma inquietante personalidade, ora com ótica social; contemplação melancólica ou participante, mas sempre um processo de investigação da realidade, onde humor, ironia, lirismo, sentimentalismo, pessimismo, o tudo, o vazio, o nada, têm seu lugar, numa poesia grandiosa: seguramente a grande poesia deste século no Brasil (...) (JUNIOR, CAMPEDELE, 1999, p. 234).

O novo sistema cultural desta fase posterior a 1930, “não resulta em cortar as linhas que articulam a sua literatura com o modernismo. Significa apenas ver novas configurações históricas a exigirem novas estruturas artísticas” (BOSI, 2003). Ainda de acordo com Bosi, Drummond, Murilo Mendes e Jorge de Lima foram os legítimos continuadores do roteiro de liberação estética iniciado na primeira fase por Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, que desmembraram de vez os metros parnasianos e mostraram exemplos vigorosos como a função do coloquial, do irônico e do prosaico na tessitura do verso.

1.5 A Geração de 45 - Fase de Reflexão, Fase Esteticista ou Neomodernismo

Era fim da Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria. O Brasil tinha Getúlio Vargas no poder. Com o intuito de buscar uma poesia mais equilibrada e reorganizar a liberdade formal e a rebeldia temática das gerações modernistas passadas. Sobre a geração de 45, Bosi diz:

[...] nos vultos centrais da década de 30, as cadências intimistas se resolviam amiúde em metros e em formas tradicionais (decassílabo, redondilha maior; soneto, elegia, etc). A reelaboração de ritmos antigos e a maior disciplina formal nada continham, porém, de polêmico em relação ao verso livre modernista, mesmo porque as conquistas de 22 já estavam incorporadas à práxis literária de um Drummond, de um Murilo, de um Jorge de Lima [...]. A atuação do grupo foi bivalente: negativa enquanto subestimava o que o modernismo trouxera de liberação e de enriquecimento à cultura nacional; positiva, enquanto propunha alguns problemas importantes de poesia que nos decênios iriam receber soluções díspares. Mas, de qualquer modo, mais conscientes do que nos tempos agitados do irracionalismo de 22. (BOSI, 2003, p. 464).

A poesia de João Cabral de Melo Neto e a prosa de João Guimarães Rosa são exemplos de uma nova perspectiva estética que coloca o Modernismo em oscilação, ora no aprofundamento das questões sociais da segunda geração, ora debruçando-se sob um ecletismo em muito recuperado da tradição parnasiana.

A chamada geração de 45 criou uma ruptura com a primeira e segunda. João Cabral de Melo Neto, apesar de ser um poeta de 1945, seguiu um caminho próprio e “sempre teve alta consciência de seus poemas” (JUNIOR; CAMPEDELLI, 1999, p. 244). Em 1957, o autor rompe com a “acentuada fantasia [...] e constrói poemas através da objetividade da palavra escrita e não através dos “estados de alma” da tradição romântica” (idem.).

Esse tipo de poeta individualista apenas dá de si. A outra missão do leitor, no ato literário, a saber, a de se colocar indiretamente na criação, é desconhecida ou negada. Este poeta não quer receber nada nem compreender que sua riqueza só pode ter origem na realidade. (ROSA, 1999, p.245)

Na esteira de Drummond e de Murilo Mendes, o poeta recifense estreou com a preocupação de desbastar suas imagens de toda ganga de resíduos sentimentais ou

pitorescos, ficando-lhes nas mãos apenas a nua intuição das formas “(...) e a sensação aguda dos objetos que delimitam o espaço do homem moderno”. (BOSI, 2003, p. 469).

A seguir, temos o "Poema" de João Cabral de Melo Neto, em que podemos observar versos curtos com aspectos intimistas e versos livres, característicos do Modernismo Brasileiro.

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua
espinhando minha alma
longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando
em rios invisíveis.
Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto.

NETO, João Cabral de M. O cão sem plumas. In: *Pedra do sono* (1940-1941)

Na primeira estrofe, ao dizer que seus olhos possuem telescópios, o eu lírico assume que enxerga além. Enxerga profunda e detalhadamente o que outros não podem ver. O objeto “alma” está longe e com seus olhos de telescópio ele pode ver, mas não pode tocar por estar longe de seu corpo “mil metros”.

Na segunda estrofe, o eu lírico possui visões mecânicas que citam ações do cotidiano comparadas a ações inusitadas. Como mulheres nadando em rios invisíveis ou até mesmo a comparação dos carros com seres vivos (peixes cegos).

Na terceira e última estrofe, encontramos um eu-lírico completamente distante de seu objeto alma, ele não se mistura à vida. Ao citar “meu retrato” temos como um objeto passado, afinal, um retrato é uma captura de algo já vivido. Quando ele diz “eu morto”, podemos considerar que seja seu presente. Esta oposição “passado versus presente” nos remete à figura de linguagem antítese, a oposição no sentido das palavras.

Há neste poema um eu-lírico que busca definir que a existência só significa algo por meio da linguagem. Suas “visões mecânicas” não trazem vida, porém, falam de morte, pois não permitem transcendência no que se vê.

Diante dessas considerações, encontramos um eu-lírico triste e destacando a morte em seu poema.

A sua poesia, que se estende no arco de 1942 a 1966, tem dado um exemplo fortemente persuasivo de ‘volta às próprias coisas’ como estrada real para aprender a transformar uma realidade que, opaca e remitente, desafia sem cessar a nossa inteligência. (BOSI, 1985, p. 524 e 525)

Outro grande autor modernista é Guimarães Rosa. Para Benjamin Abdala Junior e Samira Youssef Campedelli (1999, p. 275), “a preocupação [deste] autor é a de recriar a linguagem”. Em uma entrevista conduzida por Günter Lorenz no Congresso de Escritores Latino-Americanos, em janeiro de 1965, Guimarães Rosa declara:

A linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que como escritor devo me prestar contas de cada palavra e considerar de cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. (ROSA, 1965)

Rosa é um autor regionalista, conhecido por sua obra *Grande Sertão: Veredas*. Suas obras ganhariam novos significados, pois “o escritor lida com eles (os significados) de forma inusitada situando-se entre a realidade e a fantasia” (JUNIOR, CAMPEDELLI, 1999, p. 275). Trabalhar a realidade do Sertão com seu “próprio” idioma é uma das grandes características do autor e que o Modernismo permite este autor a fazer, já que o movimento rompeu com tantas regras estabelecidas por movimentos passados. A obra de Guimarães Rosa conta com diversos neologismos, o que conferem à obra do autor expressiva singularidade.

Escrevo, e creio que esse é o meu aparelho de controle, o idioma português, tal como usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros” (ROSA.In. Tempos da Literatura Brasileira, 1999, p. 275).

Segue um excerto de Grande Sertão Veredas, no qual encontramos alguns neologismos como “demoroso”, “quáse'que”, “pispissú”:

Ai, fui escrevendo. Simples, fui, porque fui **ah**, porque a vida é miserável. A letra saía tremida, no **demoroso** Meu outro braço também recomeçava a doer **quáse'que**. "Traição"... - sem querer eu fui lançando no papel a palavra, mas risquei. Uma bala no couro assoviou soco, **Sumamente**, eu esperei o **pispissú** de alguma outra bala, eu quem Soubesse por quê? O pensar caladíssimo de Zé Bebelo me perturbava. (Rosa, 1958a, p 314)

A preocupação principal de Guimarães Rosa era de recriar a linguagem, em *Grande Sertão: Veredas* o autor apresenta uma “alteração profunda no manejo da palavra” (JUNIOR, CAMPEDELLI, 1999, p. 275), principalmente no deslocamento da sintaxe, no emprego do vocabulário que ora é arcaico, ora neológico. O que chama atenção em sua criação também é sua ousadia mórfica, a recriação do mundo sertanejo. Situando-se entre a fantasia e a realidade, o autor trouxe à literatura uma valorização do simples do Sertão desde elementos folclóricos até lugares comuns que ganharam novo significado dentro da literatura brasileira.

Quando se trata de assuntos essencialmente humanos como circunstâncias econômicas e/ou sociais, citamos Clarice Lispector. No âmbito do chamando romance de introspecção psicológica a autora busca em seus romances os problemas da existência do homem, justamente por isso, uma das técnicas mais utilizadas pela autora é o fluxo de consciência:

Ucraniana de nascimento, viajou por várias cidades da Europa e dos Estados Unidos, antes de fixar-se no Rio de Janeiro. Quer pela origem familiar, quer pelas viagens realizadas, quer pelas suas leituras, Clarice é a escritora brasileira que melhor possui a consciência da cultura ocidental. No rastro de Joyce, de Proust, de Woolf, de Faulkner, ela tenta renovar a estrutura do gênero narrativo, construindo o enredo pelo monólogo interior das personagens. (D'ONOFRIO, 1997, p. 439)

Suas personagens representam, na maioria das vezes, indivíduos de grandes cidades e geralmente em situações tensas e inadaptadas ao mundo. De acordo com Benjamin Adbala Junior (1999) e Samira Youssef Campedelli (1999) tais personagens

agiriam de modo “repetitivo e inautêntico” (1999), além de afastarem-se de técnicas tradicionais do romance, caracterizado com um espelho da época que refletia circunstâncias econômicas e/ou sociais.

Foi com o romance *Perto do coração selvagem* (1944) que Lispector revelou-se para o Brasil. Com sua aguda sensibilidade, levou alguns críticos à perplexidade diante da obra. “Sua literatura é um ambíguo espelho da mente, registrado através do fluxo da consciência, que indefine as fronteiras entre a voz do narrador e dos personagens”, (JUNIOR, CAMPEDELLI, 1999, p.272), assim, Lispector rompe com uma narrativa referencial, que é ligada a acontecimentos e passa a utilizar uma narrativa “interiorizada” (1999, p. 272) mais centrada no momento em que o personagem ou narrador vive em seu interior.

Nada impede que um acontecimento exterior desencadeie o fluxo da consciência e assim libere ideias que vão até o interior da personagem. Em tempo da literatura moderna, Abdala (1999) e Campedelli (1999) explicam que este fluxo é “um sistema para apresentação de aspectos psicológicos da personagem na ficção”, (1999, p. 272).

[...] as criaturas não eram admitidas no seu interior, nele fundindo-se. As relações com as pessoas tornavam-se cada vez mais diferentes das relações que mantinham consigo mesma. A doçura da infância desaparecia nos seus últimos traços, alguma fonte estancava para o exterior e o que ela oferecia aos passos estranhos era areia incolor e seca. Mas ela caminhava para frente, sempre para a frente como se anda na praia, o vento alisando o rosto, levando para trás os cabelos. (LISPECTOR, 1944, p. 54)

Em *Perto do coração selvagem*, encontramos um romance baseado nas lembranças de Joana, desde criança até a vida adulta. O fluxo da consciência é constante nesta obra e a cada capítulo o leitor conhece os desejos e o que se passa intimamente na mente desta personagem destemida e cheia de repulsa por pessoas extremamente bondosas, pois para Joana não é fácil viver sem saber certamente qual é seu lugar no mundo e é esta incerteza que a atormenta, psicologicamente falando.

Alguns autores que integraram a geração de 45 como Cecília Meirelles, Péricles Eugenio da Silva Ramos, Lêdo Ivo, Domingos Carvalho Silva, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, entre outros, apresentam em comum a busca de um maior rigor na elaboração poética.

A obra de Cecília Meirelles, desde 1919 quando estreou com *Espectros*, deixou transparecer sensibilidade:

ESPECTROS

Nas noites tempestuosas, sobretudo
Quando lá fora o vendaval estronda
E do pélago iroso à voz hedionda
Os céus respondem e estremece tudo,

Do alfarrábio, que esta alma ávida sonda.
Erguendo o olhar; exausto a tanto estudo,
Vejo ante mim, pelo aposento mudo,
Passarem lentos, em morosa ronda,

Da lâmpada à inconstante claridade
(Que ao vento ora esmorece ora se aviva,
Em largas sombras e esplendor de sóis),

Silenciosos fantasmas de outra idade,
À sugestão da noite rediviva
- Deuses, demônios, monstros, reis e heróis.

(MEIRELLES, 1919)

O soneto, com rimas interpoladas nas duas primeiras estrofes ABBA/BAAB e alternadas nas duas últimas CDE/CDE arrancou a seguinte declaração de Manuel Bandeira:

Nos seus versos se verifica mais uma vez que nunca o esmero da técnica, entendida como informadora e não simples decoradora da substância, prejudicou a mensagem de um poeta. Sente-se que Cecília Meirelles está sempre empenhada em atingir a perfeição, valendo-se para isso de todos os recursos tradicionais ou novos. (BANDEIRA. In: *Tempos da Literatura brasileira*, 1999, p.225)

Para Bosi (1985, p.516), Cecília foi a escritora atenta à riqueza do léxico e dos ritmos portugueses, tendo sido talvez a poeta moderna que modulou com mais felicidade os metros breves, como se vê em *Canções* e no trabalhadíssimo *Romanceiro da Inconfidência*.

Temos abaixo o poema “Quando meu rosto contemplo”, que faz parte da obra *Canções*. Composto por duas estrofes de quatro versos cada uma e rimas alternadas, tem em sua base semântica o eu-lírico que encontra-se impotente diante da vida e sua velhice.

Quando meu rosto contemplo,
o espelho se despedaça
por ver como passa o tempo
e o meu desgosto não passa.

Amargo campo da vida,
quem te semeou com dureza,
que os que não se matam de ira
morrem de pureza tristeza?

(MEIRELES, 1956)

No verso “Quando meu rosto contemplo/ o espelho se despedaça”, presenciamos uma pessoa descontente com sua imagem. O objeto espelho seria uma metáfora ao coração, à alma do eu-lírico ao ver que o tempo passou, porém, as tristezas, os desgostos continuam, marcados em seu rosto através da velhice.

No verso “Amargo campo da vida/ quem te semeou com dureza” o eu-lírico compara a amargura da vida a um campo, onde foi semeada cada decepção, com dureza e sofrimento e encerra com o eu-lírico questionando a vida daqueles que apesar de não se matarem, morrem aos poucos de tristeza.

No campo temático, os autores da Geração de 45 manifestaram sua preferência pela poesia existencial e social e pelo regresso a um lirismo mais íntimo, fato que resgata elementos da lírica tradicional em detrimento às experiências rítmicas dos primeiros modernistas. É a esta tendência que será aproximada a poesia de Maria Ângela Alvim no contexto modernista.

Após a análise das obras, costumes e ações dos autores e suas obras, compreende-se, portanto, que a geração de 45 conduz o furor rebelde dos primeiros modernistas rumo a um novo arranjo de estilo ao introduzirem, por exemplo, o lirismo

intimista e abstrato, formas fixas alinhadas a um sentido profundo de crítica social em sua poesia madura.

A partir da pesquisa sobre a Geração de 45, concluímos que os autores e suas novas perspectivas na poesia, na prosa e na crônica revolucionaram o Modernismo Brasileiro e concederam um novo viés à Literatura. Dentre esses autores situa-se a poesia de Maria Ângela Alvim que será objeto dos estudos a seguir.

CAPÍTULO 2

MARIA ÂNGELA ALVIM: UMA VOZ MODERNISTA⁴

Maria Ângela da Costa Cruz Alvim, nasceu no dia 1 de janeiro no ano de 1926, na fazenda de Pouso Alegre, Volta Grande, Zona da Mata, Minas Gerais. Ela era filha mais velha de Fausto Figueira Soares Alvim e de Mercedes Costa Cruz Alvim. Teve quatro irmãos: Mauricio da Costa Cruz Alvim, Maria Lucia Alvim, Francisco Soares Alvim Neto e Fausto Alvim Junior, todos poetas, sendo o último já falecido.

Formada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na primeira turma do curso de Assistência Social, foi uma pessoa muito ligada às dificuldades sócio-econômicas da cidade de Belo Horizonte e seu forte envolvimento com temas sociais seria, mais tarde, uma temática recorrente em sua poesia. Maria Ângela Alvim faleceu em 19 de Outubro de 1959.

De acordo com Antonio Luceni dos Santos (2008) a arte já estava na vida de Alvim desde nova e o interesse pelo social também.

Segundo a família, desde cedo mostra-se interessada por artes (tocava violão, fazia uma ou outra gravura, esboçava os primeiros versos) e pelo social, atividades que serão aprofundadas por Maria Ângela Alvim na juventude, na curta carreira como Assistente Social e na produção literária intensa, haja vista a idade em que morreu. (SANTOS, 2008, p. 29-30)

Seu primeiro livro foi *Superfície*, publicado em 1950, é um de seus trabalhos mais conhecidos. Postumamente foram publicados: *Barca do Tempo* (1950-1955), *Poemas* (1962), *Outros Poemas*, *Poemas de Agosto* (2000) e *Carta a um cortador de*

⁴ As informações aqui apresentadas foram publicadas no artigo *Um olhar sobre a poética de Maria Ângela Alvim*, Revista Revista Querubim – revista eletrônica de trabalhos científicos nas áreas de Letras, Ciências Humanas e Ciências Sociais – Ano 07 N° 13 – 2011 ISSN 1809-3264.

linho (2000). Ela também teve alguns de seus poemas publicados no livro “*Os cem melhores poemas brasileiros do século*” (2001).

No que diz respeito ao acesso do público leitor a sua obra, pode-se dizer que é bem restrito. Um dos motivos para o ostracismo da poeta é a dificuldade de aquisição dos textos em tiragem bem reduzida e de difícil localização. Uma ação importante, neste contexto, foi a publicação de 1993 pelas mãos de Francisco Alvim do livro *Poemas* que reúne a obra completa da poeta.

Ao que parece, Maria Ângela Alvim retorna à vida por meio de sua obra, por intermédio dos muitos fôlegos que retomam seu trabalho, das vozes que insistem em discutir sua produção, sua qualidade poética, seu legado literário. Depois de quase cinco décadas adormecida, deixemo-nos penetrar por este fôlego de vida angelalvimiano. (SANTOS, 2008. P.35)

A obra da autora teve no momento de sua publicação uma recepção crítica favorável recebendo, inclusive, elogios de Carlos Drummond de Andrade. Depois de sua morte, Maria Ângela Alvim caiu no esquecimento

Como o objetivo deste trabalho é comentar a recepção crítica de Alvim e, posteriormente, tecer comentários sobre algumas das particularidades de sua obra poética, serão apresentados breves resumos dos textos críticos publicados sobre a poeta.

O primeiro texto crítico sobre a obra de Maria Ângela Alvim compõe-se dos comentários de Carlos Drummond de Andrade e Alexandre Eulálio⁵.

uma presença nova e marcante entre os poetas que surgem, e a qualidade especial de uma natureza poética extremamente fina, que sabe selecionar os aspectos da realidade interior e nos oferecer, com sóbria dicção, o resultado último da experiência lírica. (DRUMMOND, 1993, p. 142)

⁵ *Notícias literárias* de Carlos Drummond de Andrade, publicado no *Minas Gerais* edição de abril de 1951 e *Um estudo*, de Alexandre Eulálio, publicado em 1980. Os trabalhos foram publicados nos apêndices da obra *Poemas* de Maria Ângela Alvim. São essas versões dos apêndices que nos servimos como para as considerações a seguir.

A seleção dos aspectos da realidade interior e a sua expressão em uma dicção sóbria, como será visto adiante vai aparecer em diferentes níveis do texto. Outro aspecto salientado por Drummond (1993) está no fato de que em seus poemas a poeta “não reproduz a cena: vive-a e converte-a numa meditação concentrada” (p. 140). O aspecto conceitual também é mais uma característica da poesia de Alvim: os versos da autora “às vezes assumem forma conceitual, sem que, entretanto, pretendam fixar mais do que estados de sensibilidade” (DRUMMOND, 1993, p. 140). Drummond também faz menção sobre a brevidade dos poemas, salientando que a “concisão vocabular da autora leva-a a produzir trabalhos que quase se assimilam à formulação do *haikai*”. No entanto, ressalta que a “natureza da sensibilidade é contudo, inteiramente diversa na poetisa mineira, que foge ao tom epigramático do *hai-kai* clássico, e se manifesta antes pela via meditativa e conceitual que já anotamos” (p. 141).

Percorrendo um caminho distinto de Drummond, Alexandre Eulálio (1993) chama a atenção pelo que ele em tese ser a busca pelo silêncio:

À procura antes do silêncio do que da palavra, de que um silêncio que contém e acaba por absorver a palavra da qual ele germinou, a poesia de Maria Ângela Alvim, a meu ver, realiza-se ao revés da escrita. São letras brancas em campo escuro, impressas em negativo naquele fundo de névoa flutuante, que às vezes vela e desfoca o discurso, mesmo se este continua a ascender, agora indistinto e já sem alento, nas linhas suplementares da pauta. (EULÁLIO, In: Poemas, 1993, p. 143).

Eulálio (1993) relaciona a procura pelo silêncio em um movimento da palavra: o processo de absorção de conteúdos na germinação da própria palavra branca e sua diluição em uma brancura mais densa, à nevoa na qual a poesia é inscrita “em negativo”. Desse modo, o processo de mergulho interior não se completa em níveis cada vez mais profundos, mas emerge, hesitante: “ora mergulhando, ora emergindo de tal neblina do significado, projeto generoso e ao mesmo tempo hesitação que desmaia, atende a um apelo urgente que logo vai se fragmentar em agudas estilhas de cristal e diamante”. (p. 143).

Um elemento importante salientado por Eulálio (1993, p. 43) neste processo pode ser constatado no verbo “tatear”: “[a] tatear, de olhos vendados, com inteiro despreendimento de caminhos alheios, essa poesia vai-se criando um espaço ao perseguir obsessivamente o sentido íntimo de si mesma”. Consideramos que o tatear aparece em

dois sentidos: o de vacilação entre o conteúdo e sua diluição, mas também a representação plástica deste movimento a partir, sobretudo, das sensações tácteis.

A partir de uma leitura cuidadosa do livro *Poemas*, postulamos que uma parte relevante das poesias de Maria Ângela Alvim é articulada sob os escombros de um corpo despedaçado que busca a sua unidade na sublimação na própria linguagem poética mediante um processo metafórico. No caso dos poemas de Ângela Alvim o processo de abstração da imagem concreta – ou da passagem do sensível para o inteligível, no contexto da teoria de Platão - é difuso e nem sempre se apresenta de forma concatenada, mas dissolvida no próprio texto.

Nesse sentido, os procedimentos podem aparecer de diferentes maneiras, dentre as quais: a) os diversos silêncios ou interrupção da unidade de sentido (quebra na isotopia) assume o sentido de “incompletude”; b) esta falta ou incompletude é mimetizada no texto pelo esfacelamento do corpo; c) a completude nunca é realizada, mas buscada sob a forma de termos cada vez mais generalizantes; d) o procedimento da anáfora, mediante a articulação da repetição e da diferença, busca conferir uma igualdade semântica a palavras originalmente diferentes.

Para a realização das análises serão utilizadas as teorias clássicas sobre o poema, fundamentados em duas obras: *Versos sons e ritmos*, de Norma Goldstein, e *Teoria do Texto 2: teoria da lírica e do drama*, de Salvatore D’Onofrio.

Como norte para a hipótese em voga nesta dissertação, que é comentar sobre a obra de Maria Ângela e suas características modernistas, aplicar-se-á as considerações de Carlos Drummond de Andrade e Alexandre Eulálio, dentre as quais se podem destacar, lembrando que trechos abaixo foram retirados de textos publicados – *Notícias literárias*, de Carlos Drummond (1993) e *Um estudo*, de Alexandre Eulálio (1993), nos apêndices da obra *Poema* de Maria Ângela Alvim.

- Poesia intimista: “os aspectos da realidade interior e nos oferecer, com sóbria dicção” (1993, DRUMMOND, p. 142);
- Poesia meditativa concentrada: “não reproduz a cena: vive-a e converte-a numa meditação concentrada” (1993, DRUMMOND, p. 140).
- Poesia sintética, concisão vocabular: concisão vocabular da autora leva-a a produzir trabalhos que quase se assimilam à formulação do haikai. (1993, DRUMMOND, p. 141)

- Poesia do silêncio: “A procura antes do silêncio do que da palavra, de um silêncio que contém e acaba por absorver a palavra da qual ele germinou” (1993, EULÁLIO. p.143);
- Indeterminação semântica: “o texto, envolvido progressivamente pelo branco da página, dele se impregna sempre mais; num crescente abstrair-se, tende para a indeterminação semântica e até alcança a inteira ambiguidade da escrita automática” (1993, EULÁLIO p. 144)
- Tentativa de estabilização da expressão concomitante ao fugidio e ao inefável: “[...] Maria Ângela procura estabilizar a expressão sem no entanto abandonar aquele feminino *ricercare* do fugidio e do inefável, dos momentos de passagem aprisionados pelas franjas de uma linguagem reinventada segundo certa imagem que de si projeta num imaginativo espelho côncavo. (1993, EULÁLIO p. 144).
- Eixo narrativo subordinado à expressão poética. (1993, EULÁLIO p. 145).
- [...] concatenação profunda do eixo narrativo, sem jamais se superpor ao interesse imediato da expressão e do contido *pathos* de ambos, define-os como unidades de características próprias. 1993, EULÁLIO p. 145).
- A quebra da isotopia como elemento de sentido: “tema da escrita quebrada aparece contudo, de modo explícito e com reveladora frequência, através de todas as fases da poesia de Maria Ângela

Outros comentários da obra de Maria Ângela Alvim, vieram de um dos grandes poetas portugueses, Herberto Helder. Ele escreveu uma carta à Maria Lucia Alvim, irmã de Maria Ângela, uma carta onde o poeta faz comentários sobre a qualidade textual da obra de Alvim e a importância que dá a ela. (LUCENI, 2008, p. 31). “A poesia de sua irmã foi para mim uma revelação, e gostaria muito que o maior número possível de pessoas partilhasse do ganho espiritual que obtive com a leitura dela”. (HÉLDER apud SANTOS, 2008, p.31) e foi assim que a obra de Alvim teve publicação feita em Portugal com o auxílio do poeta.

No capítulo a seguir realizamos a análise de 10 poemas da obra *Superfície*.

CAPÍTULO 3

SUPERFÍCIE: DO ESPELHO D'ÁGUA AO MERGULHO ABISMAL

3.1 Análise da obra

Todas as obras de Maria Ângela Alvim estão reunidas no livro *Poemas*, publicado póstumamente em 1962. Nas primeiras páginas da sua terceira edição, encontra-se o agradecimento da editora ao irmão de Alvim, Francisco Alvim: “A Editora agradece a Francisco Alvim o empenho na conferência dos originais, as alterações sugeridas e o acompanhamento interessado nas diferentes etapas desta edição”. (ALVIM, 1993).

Logo em seguida, na página 6, há uma reprodução (*Fac símile*) de cartas enviadas pela autora a seus pais, em sua primeira viagem a Europa. É na página 07 que inicia o livro *Superfície* (1950), obra que a autora fez breve dedicação,

Composto por 28 poemas, os dois maiores dele são formados por 8 versos, sendo eles: *A noite maior desceu a minha esquerda* e *Não mais a estrela será tão alta*. Nenhum poema do livro tem título.

Maria Ângela utiliza um verso cromático de forte implicação emotiva, fato que induz a um verso rápido e avesso ao contato imediato com o cotidiano. A carência de referentes concretos dá a Alvim uma de suas principais características: a emotividade e a sensibilidade da palavra. Este recurso propõe uma analogia entre sugestões audíveis, visuais e tácteis, colaborando para aproximar a poesia de Alvim ao sentido de contiguidade entre o estado de alma do poeta e as poucas referências ao real perceptíveis em sua obra.

Um fator de grande relevância nos poemas é a brevidade, aquela proximidade formal do *Hai-kai* de que nos fala Drummond. Outra característica importante é a presença de um corpo despedaçado: mãos, olhos, rostos (etc) e a tentativa de reuni-los em um corpo hesitante entre o florescimento de uma sensação e o seu ocultamento.

Os procedimentos quase sempre apelam para a sinestesia que busca encenar essa hesitação, com uma forte tendência para o predomínio das sugestões tácteis e audíveis. A imagem do corpo despedaçado aparece em diferentes poemas e em cada um apresenta

uma faceta diferente. Assim, no primeiro poema que abre “Superfícies” o destaque é para o olho:

Meus olhos são telas d’água,
não ferem a perfeição.

Nesse poema constata-se o elemento da poesia intimista: os aspectos da realidade exterior são projetados com sobriedade, sem sentimentalismo. A concisão, nesse caso, atinge um ponto muito elevado, aproximando-se do *haikai*. O poema é composto por apenas dois versos, ambos com sete sílabas poéticas:

Meus¹/ o²/lhos³/ são⁴/ te⁵/las⁶ /d’á⁷/gua,
não¹/ fe²/rem³/ a⁴/ per⁵/fei⁶/ção⁷.

Há aqui harmonia no que diz respeito ao metro e ritmo, no entanto, é perceptível uma subtônica na quinta sílaba do primeiro verso. Na verdade, trata-se de um único período quebrado exatamente no lugar onde se encontra a vírgula, evitando, desse modo, o efeito de *enjambement* (cavalcamento), uma vez que a pausa gramatical coincide com a frase poética (final do verso), havendo, portanto, harmonia também no nível sintático. Também é perceptível harmonia nas repetições dos consoantes oclusivas /t/ e /d/ na quinta e na sétima sílabas do primeiro verso. Nesse caso, a aliteração foi possível graças ao recurso das consoantes homorgânicas, posto que diferem apenas pelo traço *não sonoridade e sonoridade*, respectivamente. Ainda no plano sonoro, verifica-se a repetição da consoante fricativa /f/ na segunda e na sexta sílabas. Por outro lado, a repetição do “ão” em “não” (primeira sílaba do segundo verso) e “perfeição”, última palavra do segundo verso, provoca um eco que desestabiliza a *perfeição* retórica do primeiro verso.

Assim, apesar da regularidade métrica e sintática, é notável que o segundo verso, introduz um estranhamento no nível sonoro e também, no nível semântico, posto que o sentido não aparece de maneira transparente (como sugerem os olhos). O seja, eles parecem não completar aquilo que foi expresso no primeiro verso. Ocorre então aquilo que Eulálio denomina mergulho nas brumas: de repente, o sentido desaparece nas brumas do poema, e, portanto, exige do leitor uma ação interpretativa.

Nesse poema, os olhos, pelo procedimento metafórico, são comparados às telas d'água. A expressão *tela d'água* designa hoje uma técnica utilizada para projetar imagens a partir de jatos de água. No entanto, entendemos que a expressão “tela d'água” está muito de acordo com os jorros de água das *fontes luminosas* que estavam muito em moda nas praças públicas das décadas de 1950 e 1960. Assim, as formas puras das cores se projetavam no espaço tridimensional mediante o uso de uma tela d'água. A água é apenas o suporte da imagem, ela não interfere, mas possibilita que a imagem poética persista, exata, na alma do poeta. Não se trata apenas do efeito de transparência, mas, sobretudo, de uma impressão táctil, por outras palavras, os olhos não veem, mas, tal como as telas d'água, suportam a imagem da perfeição. Esse mesmo tema aparece no segundo poema: o cego sente ou para comparamos com a famosa cena de Clarice Lispector, o cego tenta capturar o acontecimento com as mãos.

Seguindo a obra *Superfície*, temos o poema:

A flor do mistério nasceu.
O cego sentiu o sorriso.
A flor do mistério é branca.
Branca é a palavra que guardou silêncio.

O poema construído por quatro versos, é composto por quatro orações delimitadas por pontos finais; assim, cada oração é também um período. São asserções curtas e autoexplicativas. Entre o primeiro e terceiro verso ocorre uma anáfora. O procedimento, composto por uma parte igual (“A flor do mistério”) e uma diferente (“nasceu” e “é branca”), confere uma aproximação semântica entre “nasceu” e “branca”. Assim, teríamos um primeiro nível de sentido, ao suprimir a estrutura que se repete: “nasceu...é branca”. Nesse caso, o elemento colocado em elipse é portador do mistério.

No quarto verso a palavra “branca” é retomada de maneira invertida, mas se disposta na ordem direta, novamente vemos aparecer a estrutura da anáfora: “a palavra que guardou o silêncio é branca”. Assim teríamos: “A flor do mistério nasceu”, “A flor do mistério é branca” e “a palavra que guardou o silêncio é branca”. Assim, pelo mesmo procedimento acima, “a palavra que guardou o silêncio” é igualada a “a flor do mistério”. Assim, a flor misteriosa, a palavra “branca” guardada, nos remete à quebra da isotopia no segundo verso. De fato, enquanto o primeiro, o terceiro e o quarto versos

apresentam elementos de semelhança não apenas semântica, mas também estrutural, o segundo, introduz uma quebra na narrativa do eu lírico, ou, por outras palavras, “um branco” no percurso narrativo de sentido.

Esse branco no percurso narrativo (*bruma branca*) é representado pelo verso *O cego sentiu o sorriso*. Constatase, nesse caso, a relação de *sentir* com *sorriso*. Ou seja, o sorriso que, de um modo geral é representado visualmente, aqui é sugerido pelo nível sonoro, perceptível mediante a repetição do fonema /s/.

Se Clarice Lispector não tivesse escrito o conto *Amor* dez anos após este poema, poderíamos até dizer que o mistério é mesmo o amor, uma relação intertextual. Nesse caso não é possível uma explicação assim tão plausível, então o sentido do segundo verso deve ser buscado pelo mesmo procedimento do cego: não se trata de uma apreensão pelos sentidos visuais (o branco, etc), mas pela audição pela negação do visual: o cego, intuitivamente sente o sorriso, tal como o aquele cego de Clarice Lispector que tateando o ar tenta entender o que se passa à sua volta. Neste caso, a flor do mistério não pode ser acessada pela razão e tampouco pela sensibilidade visual. Justamente por isso, é que a percepção de *olhos vedados* mantém uma relação com o espelho neutro, do poema anterior: Meus olhos são telas d’água/Não ferem a perfeição.

A quebra da isotopia também aparece na estrutura métrica:

A¹ /flor²/ do³/ mis⁴/té⁵/rio⁶/ nas⁷/ceu⁸.
O¹/ ce²/go³/ sen⁴/tiu⁵/ o⁶/ sor⁷/ri⁸/so.
A¹/ flor²/do³ /mis⁴/té⁵/rio⁶/ é⁶ /bran⁸/ca.
Bran¹/ca²/ é³ /a⁴/ pa⁵/la⁶/vra⁷ /que⁸/ guar⁹/dou¹⁰/ si¹¹/lên¹²/cio

Como se pode constatar, os três versos iniciais têm oito sílabas enquanto o último tem doze. Esse procedimento de *quebra da regularidade*, muito comum em alguns poetas, como Drummond, é gerador de um ou mais sentido. O procedimento de gerar sentido a partir de uma ruptura em um dos níveis do poema é exemplificado com muita pertinência por Norma Goldstein. A partir de um fragmento do poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade, a autora tece comentários muito pertinentes, vejamos:

Se você *gritasse*,
Se você *gemesse*,
Se você *tocasse*,
A valsa *vienense*,
Se você *dormisse*,

Se você *cansasse*,
Se você *morresse*...
Mas você não *morre*,
Você é *duro José!*

Nesse trecho, é possível notar vários efeitos sonoros e rítmicos. A palavra “se” repete-se, sempre na mesma posição: a anáfora (repetição de uma palavra, na mesma posição, em versos diferentes) é valorizada pelo eco que a mesma sílaba no interior de outras palavras [...]. O jogo sonoro apoia-se na alternância entre sílabas fortes e fracas: [...]. O leitor percebe a sugestão das hipóteses não só pelo sentido, mas também pelas rimas, pela sonoridade, pelo ritmo do poema. Daí a força de contraste dos dois versos finais: o “Mas” opõe a realidade à série de alternativas hipotéticas, produzindo ruptura simultânea de sentido e da sequência sonora. (GODSTEIN, 1991, p. 10).

No excerto acima, Godstein mostra o procedimento de Drummond: ao introduzir uma ruptura em uma anáfora, ocorre, concomitantemente, uma ruptura também nos níveis sonoros e semânticos.

No caso do poema de Alvim, (no contexto do percurso de sentido analisado) o último verso de doze sílabas dá a ele um sentido de elevação. No entanto, o sentido final, esperado na *chave de ouro* do último verso, não abre o sentido, muito pelo contrário: as vogais abertas presentes no primeiro hemistíquio, se fecham no segundo e, com ele, a sugestão de impossibilidade de sabermos qual é esse mistério; por outro lado, o procedimento estético deixa entreaberto uma infinidade de sentidos, dentre os quais, o sentido da própria poesia de Alvim: misteriosa e silenciosa.

A sugestão táctil é exteriorizada no poema a seguir:

O poema não escrito
Escorreu na ogiva dos dedos.
Na alma de pranto oceânico
os búzios ouviram um outro mar.
Enxuta é a areia dos olhos.

Os cinco versos estão organizados em três períodos. O primeiro e o segundo verso formam um único período quebrado sem ruptura poética ou sintática, do mesmo modo, não há ruptura semântica na sequência. Ou seja, “escorreu na ogiva dos dedos”, completa o sentido de “O poema não escrito”. O segundo período é composto pelos terceiro e quarto versos. O procedimento é o mesmo e não há quebra na frase poética. O

último período é formado por um único verso que funciona como *chave de ouro*. Vejamos esse procedimento com mais profundidade.

O que mais chama a atenção nesse poema é a perda da unidade de sentido (isotopia) após o segundo verso. Com efeito, em “o poema não escrito/Escorreu na ogiva dos dedos” estão ligados sintaticamente em ordem direta: no primeiro verso há o sujeito da oração e no segundo verso o predicado. O sentido é muito claro, apesar da metáfora “ogiva dos dedos”. Tudo indica que a poeta evitou o lugar comum “escorrer pelos dedos” e introduziu a palavra ogiva que, de acordo com o dicionário do Aurélio tanto pode significar o ângulo das abóbadas góticas utilizadas na arquitetura medieval, quanto “a parte frontal de um projétil, foguete, ou veículo espacial, e que geralmente carrega a carga útil”. (1986, p. 1217). Cabe aqui acrescentar também o sentido bélico, sugerida na expressão “ogiva nuclear” dos mísseis balísticos. De qualquer forma, os dois primeiros versos informam que o “poema escrito” se perdeu, escorreu (o sentido se perdeu). O terceiro verso *encena* essa perda uma vez que ele interrompe a unidade de sentido expressa nos dois primeiros versos. Ou seja, o significado dos dois primeiros versos “passa” para o terceiro verso mediante o procedimento de quebra da isotopia. O terceiro e quarto verso estão semântico e sintaticamente relacionados, porém em ordem indireta, configurando um hipérbato: “Na alma de pranto oceânico/os búzios ouviram um outro mar”. Ou seja, no terceiro verso é apresentado, em primeiro lugar, o predicado (“Na alma de pranto oceânico”) e, depois, no quarto verso, o sujeito (“os búzios ouviram um outro mar”). Colocando na ordem direta ficaria assim: os búzios ouviram um outro mar, na alma de pranto oceânico. Não podemos esquecer aqui a figura de linguagem conhecida como *personificação*. O procedimento lembra os versos iniciais do Hino Nacional que além do uso do hipérbato, também introduz uma confusão na identificação do sujeito que é também uma personificação (as margens plácidas do Ipiranga ouviram...). Após o quarto verso há outra quebra na unidade de sentido. O quinto verso “Enxuta é a areia do mar” não está relacionado sintaticamente com o quarto. Essa ruptura, no entanto, ganha significado uma vez que introduz a palavra “enxuta” que mantém uma relação de oposição com o segundo, o terceiro e o quarto verso que remetem ao campo semântico da “umidade”: “escorreu”, “pranto oceânico”, “búzios” e “mar”.

Na estrutura do poema também se observa uma ruptura. Vejamos como isso ocorre:

O¹/ po²/e³/ma⁴/ não⁵/ es⁶/cri⁷/to
 Es¹/co²/rreu³/ na o⁴/gi⁵/va⁶ /dos⁷/ de⁸/dos.
 Na al¹/ma²/ de³/ pran⁴/to o⁵/ce⁶/â⁷/nico
 Os¹/ bú²/zios³/ ou⁴/vi⁵/ram⁶/ um⁷/ ou⁸/tro⁹/ mar¹⁰.
 En¹/xu²/ta é a a³/re⁴/ia⁵ /dos⁶/ olhos⁷.

O poema é composto por uma estrofe de cinco versos. O primeiro, o terceiro e o quinto versos possuem sete sílabas. O segundo tem oito sílabas e o quarto verso, dez sílabas. Apesar de o quarto verso ser um decassílabo sáfico (acentuação na oitava e décima sílaba), reconhecemos aqui um ritmo que se aproxima mais da fala. Isso ocorre, em primeiro lugar porque o acento na oitava sílaba é fraco, configurando-se como uma subtônica. Em segundo lugar, observamos a presença de um recurso próprio da oralidade: trata-se do artigo indefinido “um”, que, no contexto da oração, é redundante, posto que, o elemento indefinido já está no pronome “outro”. Se fosse retirado o artigo (considerado um erro de estilo pelos “puristas”), o verso ficaria assim: “os búzios ouviram outro mar”. Nesse caso teríamos um verso perfeito de oito sílabas que, soaria de forma harmônica no poema. Trata-se de um erro da poeta? Julgamos que não. O objetivo é justamente quebrar a sequência harmônica e semântica e introduzir, como já dissemos o elemento dissonante. De qualquer forma, esse excesso, representado pelo artigo indefinido, encena a referida hesitação entre conhecido (o sentido, o conteúdo, a tradição) e o desconhecido, ou por outras palavras, o mergulho nas brumas, referido por Eulálio.

Neste poema é possível constatar a presença do elemento tátil no segundo verso (“Escorreu na ogiva dos dedos”) e no último (“Enxuta é a areia dos olhos). No primeiro caso, o verbo “escorreu” associado a “dedos” expressam plasticamente a sensação tátil; no último verso, o elemento tátil, a areia, “cega” os olhos. Ou seja, o movimento sinestésico não se completa introduzindo uma hesitação entre o sentir pelo tato e o sentir pela visão. O elemento tátil, neste caso, é o elemento desencadeador da fragmentação do corpo.

Com relação à sonoridade, observa-se que o poema não apresenta rima. No entanto é possível observar algumas técnicas que vão conferir harmonia sonora ao poema. Para tal se faz necessário observar as sílabas fortes dos versos. Assim a vogal fechada “e” de “poema” (no primeiro verso) estabelece uma relação sonora com a vogal fechada “e” de “dedos” (no segundo verso). A vogal “i” da palavra “escrito” (no

primeiro verso) relaciona-se com o “i” do vocábulo “ogiva” no segundo verso e também com o “i” de “ouviram (quarto verso). No terceiro verso a poeta usa a metáfora “pranto oceânico”. A plasticidade do recurso retórico é reforçada pela repetição da vogal “a”: “Na alma de pranto oceânico”. Ainda nesse verso há o recurso do eco do fonema nasal /ẽ / em “pranto oceânico”. Também há relação com a vogal fechada “u” em “búzios” no quarto verso e “enxuta” no quinto verso. De um modo geral predomina no poema as fechadas, exceto o verso que está no meio do poema “Na alma de pranto oceânico” em que há um predomínio das vogais abertas. As relações harmônicas entre os sons, por um lado conferem harmonia sonora ao poema, por outro, estabelecem uma dicotomia entre a euforia das vogais abertas no terceiro verso e a disforia dos demais versos. No entanto, é necessário ressaltar que a euforia sugerida pelas vogais abertas em “Na alma de pranto oceânico” está oposição com o nível semântico que remete à tristeza, ao pranto. De um modo geral, prevalece no poema o tom melancólico: a brevidade do poema, a sua “secura” remete à concisão e a precisão na escolha de palavras concretas para expressar sentimentos mais profundos.

Segue mais um poema da obra *Superfície*, denominado *No delírio da tarde*.

No delírio da tarde
eu vi meu rosto.
Na taça emborcada do dia sorvido
eu vi meu rosto.
O cristal se partiu,
esgotei meus olhos na noite.

Os quatro primeiros são compostos por dois períodos. A quebra do período entre o primeiro e o segundo versos ocorre sem ruptura sintática e poética, mas há uma inversão simples, uma vez que o sujeito está no segundo verso. O mesmo procedimento ocorre com o período representado nos terceiros e nos quartos versos. O que chama a atenção é a repetição do mesmo verso “eu vi o meu rosto” (no segundo e no quarto versos) como se fosse um refrão. A repetição da mesma estrutura sintática acaba por sugerir que o verso “No delírio da tarde” seja sinônimo de “Na taça emborcada do dia sorvido”. Observamos que há um eu-lírico cansado, exausto. “Na taça emborcada do dia sorvido”, o objeto taça representa a vida, onde o eu- lírico vê seu rosto. Sua vida confusa, de ponta cabeça “emborcada”.

Entre o quinto e o sexto verso constata-se quebra da unidade de sentido, uma vez que este último não suplementa o sentido do primeiro. Essa ruptura, no entanto, *encena* a ação de quebrar explícita no quinto verso “O cristal se partiu”. O sentido, portanto, de um verso a outro ocorre pela própria ruptura no sentido. Com efeito, enquanto os cinco primeiros versos mantêm uma unidade de sentido e tem a tarde como referência, no sexto verso, já mostra que é noite.

Com métrica irregular, o poema é formado por versos brancos, com rimas irregulares também. O primeiro e o quinto versos, são formados por seis sílabas poéticas, o segundo e o quarto por quatro sílabas poéticas. Já o terceiro verso é formado por onze sílabas poéticas e o sexto verso, por oito sílabas. Essa irregularidade sugere métrica sugere um sentido de dispersão, como o cristal quebrado.

Com relação ao plano sonoro, chama a atenção a repetição das sílabas tônicas “ta” em “tarde” (primeiro verso), “taça” (terceiro verso), “cristal” (quinto verso). Essas sílabas por serem tônicas põem uma cadência seca e que associados “ti”, de “partiu” (quinto verso) e o “te” de “esgotei” (sexto verso) sugerem, no nível sonoro, a quebra do cristal. Aliás, o quinto verso (“o cristal se partiu”) com duas consoantes oclusivas, já sugerem essa quebra.

Outra obra que nos remete ao pensamento obscuro de Alvim, o poema a seguir, *O túmulo. O voo do corvo*, nos traz sentimentos pesados, em relação à presença da morte.

O túmulo. O voo do corvo,
Sombra das mãos da amante traçando o adeus.
Passaram as mãos da amante sobre o corpo sem memória
E se perderam no infinito das paralelas.

Túmulo já nos traz à mente a morte. Corvo, pássaro preto, desde os livros até nos filmes, os corvos sempre foram animais associados a elementos obscuros e sombrios e até mesmo à morte. Neste poema, a separação entre duas pessoas pode ter sido ocasionada pela morte do amado ou até mesmo por rumos diferentes que a vida

pode ter direcionado eles. Formado por apenas quatro versos, é uma obra de caráter pesado e sombrio, que Maria Ângela gosta de dar aos seus poemas.

No nível sintático, é possível perceber uma relação harmônica entre o primeiro e o segundo verso. O primeiro verso (“O túmulo. O voo do corvo”), é constituído por uma frase e uma oração. Não há problema nenhum no sentido: o sentido de túmulo, está associado ao voo do corvo. O terceiro verso é o segundo termo de uma metáfora comparativa, ou símile. A vírgula, no final do primeiro verso, dispensa a expressão elipsada *semelhante a* (o voo do corvo é *semelhante* à sombra da amante traçando o adeus). Entre o terceiro e o quarto verso há quebra da unidade de sentido. O terceiro verso retoma o sentido da metáfora, mas o quarto verso “se perde”. Novamente aqui, observamos a encenação da perda do sentido constada na perda da unidade de sentido.

A metrificação é totalmente irregular, assim como o conjunto de rimas dos versos longos, sendo o primeiro formado por seis sílabas poéticas, o segundo por onze sílabas poéticas, o terceiro por quinze sílabas poéticas e o quarto e último verso, por doze sílabas poéticas:

O¹/ tú²/mu³/lo⁴/. O⁵ /voo⁶/ do⁷/ cor⁸/vo,
Som¹/bra²/ das³/ mãos⁴/ da a⁵/man⁶/te⁷/ tra⁸/çan⁹/do o a¹⁰/de¹¹/us.
Pa¹/ssa²/ram³/ as⁴/ mãos⁵ /da⁶ a/man⁷/te⁸/ so⁹/bre o¹⁰/ cor¹¹/po¹²/
[sem¹³/me¹⁴/mó¹⁵/ria,
E¹/ se²/ per³/de⁴/ram⁵/ no in⁶/fi⁷/ni⁸/to⁹/ das¹⁰/ pa¹¹/ra¹²/le/las.

Chama-nos atenção o fato o terceiro verso não se encaixar no sistema métrico (quinze sílabas) tradicional, havendo, portanto, uma ruptura justamente no verso que introduz a ruptura no nível semântico. Portanto, o uso de uma metrificação não sistematizado pela retórica reforça a perda de sentido. Trata-se, portanto, de um verso essencialmente moderno, uma vez que, ao mesmo tempo em que rompe com a tradição retórica (livre dos grilhões da métrica) mantém um diálogo com ela. Justamente por isso que Norma Golstein afirma o ritmo está associado à sua época:

A própria origem da palavra arte implica uma atividade transformadora realizada pelo homem. Esta atividade, por sua vez, traz sempre, direta ou indiretamente, certas marcas das condições concretas em que ela se efetua. Daí se compreende que o ritmo, componente do poema, deva ter alguma relação com a época ou a

situação em que é produzido [...]. A partir da segunda década deste século, a vida das pessoas tornou-se mais liberta de padrões e mais imprevisível. O ritmo dos poemas acompanhou o processo: tornou-se mais solto, mais livre, menos métrico (2001, p. 13).

Desse modo, a liberdade evocada em “infinito das paralelas” é aqui encenada pela liberdade métrica e rítmica. Uma tonalidade oral corta o poema e desafia a tradição, ao mesmo tempo em que encena, ironicamente, no verso alexandrino, uma sequência paralela, posto que o verso é composto por segmentos de quatro sílabas. Desse modo, se dispostos em três versos ficariam assim:

E se perderam
no infinito
das paralelas.

No plano sonoro a autora também articula o elemento retórico, tradicional com o novo. Esse procedimento é observável, sobretudo no primeiro verso em que a autora carrega verso com vogais fechadas: “ O túmulo. O voo do corvo”. Esse verso, com imagens da morte e com as vogais totalmente fechadas não é apenas a reiteração no plano sonoro do sentido expresso no plano semântico. Por ser um poema moderno, esse recurso deve ser lido como uma paródia da retórica tradicional. O verso a seguir “Sombra das mãos da amante traçando o adeus” parece mesmo sugerir um “adeus” à retórica, uma vez que o verso também pode ser metrificado com doze sílabas, desde que não se faça a elisão de uma das vogais átonas: “Som¹/bra²/ das³/ mãos⁴/ da⁵/man⁶/te⁷/tra⁸/can⁹/do o¹⁰/ a¹¹/de¹²/us”. O verso alexandrino era reservado, na tradição clássica para as expressões, mais elevadas e era muito usado pelos poetas parnasianos: “[o] o verso de doze sílabas, ou alexandrino, é um verso longo e muito querido dos poetas clássicos e dos parnasianos. É menos frequente em outras épocas” (GODSTEIN, 2001, p. 32).

Vejam os versos a seguir, que apresentam em sua composição oito versos sem rimas, tendo como aspecto métrico a complexidade, uma vez que apesar da construção ter parâmetros de cinco e dez sílabas poéticas, esse parâmetro não se apresenta de modo regular. Analisaremos a escansão abaixo a partir do nível sintático e semântico, propondo assim, meios de análise que contribuam para a efetiva relação entre forma e conteúdo.

Não¹ / mais²/ a es³/ tre⁴/ la⁵ / se⁶/rá⁷/tão⁸/al⁹/ta¹⁰
 Na¹/ gra²/de³/ dos⁴/ de⁵/dos
 Es¹/tá²/ no³/ la⁴/go⁵
 No es¹/pe²/lho³/ da⁴/ noi⁵/te
 Na¹/ mão²/ su³/i⁴/ci⁵/da
 No¹ / la²/go
 No es¹/pe²/lho³/ da⁴/ noi⁵/te
 Flu¹/tu²/a a³/ fa⁴/ce a⁵/fo⁶/ga⁷/da

Os versos caracterizam-se metricamente de modo irregular, pois não há um padrão acerca da construção das sílabas poéticas. Vemos a partir da execução do poema que os fatos decorrem de ações momentâneas. Não há o deslocamento do eu-lírico para outro contexto. Não visualizamos marcas temporais no poema, uma vez que os verbos utilizados na construção poética sugerem estabilidade, como verificamos a partir do verbo *está* (verso 3) e do verbo *flutua* (verso 8).

Com relação ao aspecto semântico, nota-se a presença de dois níveis inerentes ao contexto de interpretação do poema: nível concreto e nível ilusório. A partir da elaboração dos versos notamos a disposição de um jogo de imagens, e esse jogo só se faz possível a partir da correlação de níveis acima dispostos. A escassez dos verbos, como já colocado anteriormente, evoca *flashes* ao leitor – estrela / dedos / lago / noite / face afogada. O encadeamento de imagens é simultâneo, parte de um único plano. A autora também faz uso de anáforas (“Está **no** lago/**No** espelho da noite/ **Na** mão suicida/**No** lago/ **No** espelho da noite/ Flutua a/ face afogada”), que estruturalmente, contribuem para a construção do referido encadeamento imagético.

No nível concreto temos *grade dos dedos* e *lago*; no nível ilusório, as correspondências para esses vocábulos são *mão suicida* e *espelho da noite*. A partir dessas informações notamos a presença da atmosfera espelhada na tessitura do poema. Temos a menção a céu, a partir da palavra *estrela*; *lago*; e *espelho da noite*. No entanto, essa atmosfera espelhada não se situa apenas no nível lexical, uma vez que a partir do léxico, há a projeção semântica. Notemos os versos a seguir:

Não mais a estrela será tão alta
 Na grade dos dedos
 Está no lago (...)

Os versos acima estão dispostos sob o nível do concreto. Vejamos agora os versos que seguem

No espelho da noite
Na mão suicida
No lago (...)

É nesse momento que a atmosfera espelhada manifesta-se. O *espelho da noite* que corresponde ao *lago*, reflete a obscuridade e loucura do eu-lírico. A estrela não encontra-se tão alta e/ou distante ao vislumbre do eu-lírico porque está refletida no lago. A plasticidade que encontramos em *na grade dos dedos* cede espaço à *mão suicida* do eu-lírico, o que faz com que o leitor antecipe o fato sombrio que se aproxima, ratificado nos dois últimos versos: *No espelho da noite / Flutua a face afogada*.

Remetendo ao título da obra – *Superfície* – vemos que nenhum dos elementos colocado no poema remete a questão da profundidade. O último verso traz consigo o ponto de equilíbrio entre o concreto e o ilusório. O verbo *flutuar* assume no contexto do poema o sentido de ficar em equilíbrio, ou ainda, pairar, uma vez que o eu-lírico, paira entre a sanidade e da loucura. No nível sonoro, nota-se a gradação das vogais abertas, como em “Não **mais a** estrela seria tão **alta** (...) para as vogais fechadas “Na grade dos **dedos** / Está **no lago** / **No espelho** da **noite** / Na mão **suicida** / **No lago** (...)”. No nível da interpretação podemos considerar esse aspecto como um elemento que dispõe o obscuro no contexto da construção poética. No entanto, no momento de equilíbrio entre a obscuridade e a luminosidade, no último verso, quando o eu-lírico jaz sem vida flutuando no *lago*, ou ainda – metaforicamente -, no *espelho da noite*, a sonoridade do último verso constitui-se novamente a partir das vogais abertas “*Flutua a face afogada*”. A morte, de conotação sombria, apresenta-se ao desfecho do poema em um senso de luminosidade. A vertente espelhada no poema reflete os extremos - vida e morte, em que a vida volta-se ao obscuro, e a morte, à luminosidade. Logo, confere-se ao poema, a noção de equilíbrio entre os opostos, equilíbrio esse que se encontra na esfera superficial, tanto no campo plástico do poema, quanto no campo sintático. No entanto o último verso “Flutua a face afogada” constitui ainda uma ruptura nos níveis sintático e sonoro, e o que contribui para que a construção do sentido do poema pareça dissipar-se. Notemos o aspecto sintático. O poema apresenta o primeiro verso, e uma sequência de sete versos que apresentam em sua constituição a anáfora. Ao chegarmos

ao último verso, as anáforas são obliteradas abruptamente em virtude da construção não anafórica da derradeira linha poética. Essa obliteração também ocorre no nível sonoro, uma vez que a sequência de anáfora denota ao poema um senso sonoro que não transpõe-se no último verso. Quanto ao nível semântico, tem-se uma lacuna ao término do poema, pois o fato da morte ocorre de modo abrupto, e sem prévia ou pós explicação acerca do fato. Retomando Eulálio (1993), o último verso provoca no leitor o sentimento de “mergulho em brumas”, uma vez que o fato ocorre mas não é efetivamente digerido em virtude da lacuna semântica e catártica provocada pelo encadeamento de fatos dispostos na tessitura.

Observemos o poema a seguir:

Mais fiel que a sombra é a morte
Aquele que não queres ser vem e se perde.
E tu gritas: - Vida!
Mais fiel que a sombra é a morte

Quanto à estruturação métrica desse poema, nota-se a irregularidade tanto na métrica quanto na disposição de rimas.

Mais¹ fi²/el³ que a⁴ / som⁵/ bra é a⁶ / mor⁷/te
A¹/que²/la³ /que⁴ /não⁵/ que⁶/res⁷ /ser⁸/ vem⁹ /e¹⁰/se¹¹ /per¹²/de.
E¹ /tu² /gri³tas⁴/: - Vi⁵/da!
Mais¹ fi²/el³ que a⁴ / som⁵/ bra é a⁶ / mor⁷/te

Quanto à questão semântica trabalharemos então com dois pilares da poesia da poeta: a poesia meditativa concentrada; e a poesia do silêncio, pelo viés de Drummond (1993) e Eulálio (1993).

Em primeiro plano temos a poesia meditativa concentrada, caracterização colocada por Drummond (1993). Percebemos que a poesia não representa uma cena contínua, com carga de ações executadas. Logo, a cena é disposta à compreensão do interlocutor a partir de um pensamento, uma meditação. Os temas universais colocados na poesia, os opostos “morte versus vida”, são representados como questões inevitáveis à fraqueza do indivíduo. O trabalho sintático o qual é manifesto no poema leva o leitor,

em primeiro plano, a contemplar com impotência a chegada da morte (“*Mais fiel que a sombra é a morte / Aquela que não queres ser vem e se perde*”), no entanto, no terceiro verso, o eu-lírico dirige-se objetivamente ao leitor através da colocação pronominal “tu”, e articula-se com o interlocutor com a expressão “*E tu gritas: - Vida!*”. Em nível sintático, notemos que há nesse verso dois elementos principais que sugerem ao interlocutor a possibilidade de enfrentar e até mesmo vencer o destino ao qual está fadado – a ocorrência do verbo “gritar”, que sugere ao interlocutor o senso de autoridade perante a ação; e o vocábulo *Vida*, disposto em letra maiúscula seguido de ponto de exclamação, enquanto a palavra *morte* é disposta com minúsculas na construção poética. O terceiro verso atua no poema como o clímax, em que ocorre a possibilidade daquele à quem o eu-lírico dirige-se mostrar-se como detentor da ação. No entanto, o último verso rompe a semântica e a sintaxe, estabelecendo no poema o mesmo ritmo que antes detivera, ressaltando aos olhos do leitor que este é de fato impotente perante à morte. Observemos que a carga dos primeiros versos (“*Mais fiel que a sombra é a morte / Aquela que não queres ser vem e se perde*”) é de conformidade. O terceiro verso (“*E tu gritas: - Vida!*”) rompe com o senso consoante que é estabelecido no poema até então, tanto pela sintaxe – uma vez que apresenta elementos que inspirem ação ao leitor, quanto pela semântica, pela evasão à zona de conforto apresentada nos versos anteriores. No entanto o último verso (“*Mais fiel que a sombra é a morte*”) vem reiterar e ratificar o padrão conformista disposto no poema. A partir desse aspecto temos, por Eulálio (1993) a poesia do silêncio. Partindo do pressuposto de que o silêncio sobressai-se e absorve a palavra, temos na poesia em análise elementos que se afinam a esta questão.

O vocábulo *vida*, apresentado em maior tom no poema, representa a quebra da harmonia sonora do poema. No nível da declamação, esta palavra constitui-se como a de maior carga sonora, tanto pelo verbo que a precede – *gritas* – quanto pela pontuação que a segue – o ponto de exclamação. No entanto, o último verso oblitera tanto o nível sonoro, ao impor a reconstituição do ritmo do poema, quanto o nível semântico da poesia. A palavra germinada, como coloca Eulálio (1993) é suplantada pela imposição do silêncio. Ao término do poema, além da noção de impotência, há também a noção de que o interlocutor não pode manifestar-se em nenhum dos níveis, ficando apenas o silêncio deste, dos versos e do branco da página que acompanha a construção poética.

E mais um elemento de análise, segue o poema:

Há uma rosa caída
Morta
Há uma rosa caída
Bela
Há uma rosa caída
Rosa

Notemos que essa metrificacão confere tonicidade às quartas sílabas poéticas referentes ao primeiro, terceiro e quinto verso, e as primeiras sílabas poéticas ao segundo, quarto e sexto verso.

Há¹/ u²/ma³/ ro⁴/sa⁵ /ca⁶/í⁷/da
Mor¹ /ta²
Há¹/ u²/ma³/ ro⁴/sa⁵ /ca⁶/í⁷/da
Be¹ / la²
Há¹/ u²/ma³/ ro⁴/sa⁵ /ca⁶/í⁷/da
Ro¹/sa²

No poema *Há uma rosa caída*, a autora utiliza a figura de linguagem anáfora na repetição do verso "Há uma rosa caída". A aplicação da anáfora promove a articulação da repetição e da diferença, e busca conferir uma igualdade semântica a palavras originalmente diferentes.

No *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés (2004, p. 23) esclarece que a anáfora é “uma figura de linguagem, também chamada de epanáfora, que consiste na repetição de uma ou mais palavras no princípio de sucessivos segmentos métricos (versos) ou sintáticos”.

A adjetivação aplicadas a rosa – *morta; bela; rosa*, confere ao poema o teor sinestésico, o que, de acordo com Massaud Moisés (2004, p. 23) “designa a transferência de percepção de um sentido para outro, isto é, a fusão, num só ato perceptivo, de dois sentidos ou mais”.

Notamos a execução da poesia em questão a partir da indeterminação semântica e da poesia sintética.

A indeterminação semântica promove a quebra da isotopia, pois o nível do sentido do poema tende ao esvaziamento do sentido. O poema tem como única imagem a rosa caída, logo, *morta, bela, e rosa* são caracterizações de um mesmo elemento. A imagem é transposta ao leitor de modo imutável, como uma fotografia. O único verbo presente na estrutura é “há”, ratificando o estático. Logo, após a imagem apresentada, o texto é envolvido de modo progressivo pelo branco da página até abstrair-se de modo integral, conforme a concepção de Eulálio (1993).

No que tange à poesia sintética, como colocada por Drummond (1993) nota-se a efetiva concisão vocabular, uma vez que o poema traz inerente a sua temática apenas um elemento, articulado a um descritivismo que não tensiona a sua concisão.

Ao analisar sua obra, identificamos aspectos importantes para a avaliação da poesia de Maria Ângela Alvim, principalmente sua temática intimista como se pode constatar nos seguintes versos:

A árvore não brotou no Jardim
Desconheço a doçura do seio das flores.
Sou fruto das raízes.

Aqui o elemento intimista se revela, de um lado, pela simplicidade das palavras e da sintaxe e, por outro por imagens portadoras de sentidos de interioridade. Se nos dois primeiros versos o recurso é pela negação (“não brotou”) e pela falta (“Desconheço a doçura do seio das flores”), no último verso o eu lírico se afirma como fruto subterrâneo. O tema da intimidade percorrendo as lacunas, os brancos do texto e até mesmo a moldura da página em branco, tendo em vista a grande quantidade de poemas curtos. Além disso, a colocação do eu-lírico dispõe-se em primeira pessoa, conferindo maior carga subjetiva ao poema.

Ao utilizar letra maiúscula no início de *Jardim*, tem-se a menção Jardim do Éden, onde, de acordo com a Bíblia Sagrada, viveram Adão e Eva, o Jardim por excelência remete a criação no mito judaico cristão. Logo, a imagem da árvore pode abordar, de modo metafórico, o discernimento do bem e do mal.

No segundo verso, percebe-se a aliteração na repetição das consoantes [d] e [s], com esta figura de linguagem, o poema de três versos, aparenta ter quatro, por conta

desta sonorização. Há então uma possível possibilidade de disposição métrica do poema a partir da sonoridade.

A árvore não brotou no Jardim
Desconheço a doçura/
do seio das flores.
Sou fruto das raízes.

O poema apresenta teor narrativo subordinado ao nível poético, logo, a descrição dos fatos ocorre de modo subjetivo a partir das construções *seio das flores / fruto das raízes*. Temos nesse poema os aspectos da poesia meditativa concentrada, pois a cena apresentada ao leitor corresponde a visão do eu-lírico que perpassa pelo momento e converte-o em um pensamento, uma meditação.

Para finalizar as análises, selecionamos um poema muito representativo do procedimento estilístico de *superfície*:

Mar.
O pássaro feriu o espelho e libertou a imagem.
Ouço o canto dos naufragos, dos reencontrados.
Espumas. Véus.
Boiaram os pensamentos das virgens.
São mensagens.
Eu descerei para as núpcias

O que nos chama a atenção em primeiro lugar é que cada verso se apresenta de maneira independente: a ruptura da cadeia do sentido ocorre na passagem de cada verso. Chama a atenção também a construção de versos com frases simples, no primeiro verso (Mar.) e no quarto verso (Espumas. Véus). A metrificação é irregular:

Mar¹/.
 O¹/pá²/ssa³/ro⁴/fe⁵/n⁶/uoes⁷/pe⁸/lho⁹/li¹⁰/ber¹¹/to¹²/ua¹³/i¹⁴/ma¹⁵/gem.
 Ou¹/ço o²/ can³/to⁴/dos⁵/ náu⁶/fra⁷/gos⁸/,dos⁹ /reen¹⁰/con¹¹/tra¹²/dos.
 Es¹/pu²/mas³/. Véus⁴/.
 Bo¹/i/a²/ram³/ os⁴/ pen⁵/ssa⁶/men⁷/tos⁸/ das⁹/ vir¹⁰/gens.
 São¹/ men²/ssa³/gens.
 Eu¹/ des²/ce³/rei⁴/ pa⁵/ra as⁶/ nú⁷/pcias

O que atraía a atenção, em primeiro lugar, é o tamanho do segundo verso, como 15 sílabas. Nesse caso é possível dividir o verso em duas partes, tomando como pausa poética as duas orações do período: “O pássaro feriu o espelho/ e libertou a imagem”. Teríamos assim, respectivamente, um verso com oito sílabas e outro com sete, respectivamente. Assim prejuízo para o verso de quinze sílabas que gera um significado que vai de encontro à tradição retórica, há também a possibilidade de leitura desse verso com uma pausa poética no meio verso. O mesmo pode ser dito com relação ao terceiro verso, que, no caso, é um alexandrino bem tradicional com cisão no meio da sexta sílaba (hesmistíquio). Assim, diferentemente de alguns versos longuíssimos de alguns poetas que remetem à dicção da fala, como em “Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração”, Drummond, neste caso, as duas pausas no meio versos dão estabilidade sonora, perceptível como estes são declamados. De qualquer modo a simples presença de um verso superior a doze sílabas já provoca uma tensão. O quinto verso também é digno de nota: apesar de ter dez sílabas, a poeta evitou a acentuação a sexta ou na oitava sílaba. O acento na sétima sílaba confronta, desse modo, a retórica clássica. Por outro lado, esse procedimento faz com que a dicção se aproxime da fala.

Observamos então que o diálogo com os procedimentos estilísticos tradicionais se mantém. Desse modo, com exceção do quinto verso, os demais seguem os ritmos clássicos, constatáveis na declamação. No entanto, na camada superficial do poema o que observamos (ou melhor o que vemos) é uma estrutura irregular.

Entendemos que os dois aspectos aqui analisados, quais sejam, o fato de cada verso ser independente e o fato de os versos terem tamanhos diferentes remetem, igualmente ao plano superficial. Por outras palavras, o plano mais superficial “significa” *irregularidade*. Em plano mais aprofundado, observamos o diálogo com a retórica tradicional. Essas observações é que vão nos auxiliar no sentido do segundo verso (“O pássaro feriu o espelho e libertou a imagem”). Aqui temos uma das chaves para possíveis interpretações dos poemas de *Superfície*: a poeta chama a atenção do leitor para que este fique atento para o movimento de mergulho no texto, o pássaro, ou se quisermos, “a leitura atenta”

liberta a imagens submersas que não são, evidentemente, as figuras que compõe o campo semântico do mar: “mar”, “pássaro”, “náufrago”, “espuma”, “véus”. Essas imagens da superfície do texto amarram a aparente desconexão entre os versos e lhes asseguram, também, uma estabilidade semântica. Ou seja, aquilo que nos parecia hermético para os leitores comuns, é revelado, ou como está manifesto no texto ao fazer referência aos *náufragos desenhados*. Trata-se, portanto, de um poema sobre o próprio ofício do poeta moderno, muito bem explicitados nesses dois versos famosos de Drummond: “Penetra surdamente no reino das palavras./Lá estão os poemas que esperam ser escritos”.

3.2 Maria Ângela Alvim e Carlos Drummond: um diálogo possível

Como vimos, a obra *Superfície* apresenta alguns procedimentos recorrentes que, se por um lado, a situa no âmbito da Geração de 1945, por outro, é notório a íntima ligação de técnicas muito próximas da poesia de Drummond. Há muito deste poeta nos poemas de Ângela Alvim a começar pelo hermetismo, muito presente em *Alguma poesia*, publicado em 1930. Com efeito, já no primeiro poema desse livro o poeta já deixa os leitores supressos pelo hermetismo:

POEMA DE SETE FACES

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.

Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

Nesse poeta, o hermetismo aparece na camada superficial. Logo de saída ele obriga o leitor a uma interpretação. A primeira estrofe não apresenta problema algum, o problema ocorre a partir da segunda estrofe quando ocorre uma quebra na unidade semântica. O leitor reconhece as palavras, não há nenhum problema aí. A sintaxe também é normal, mas, a princípio o texto não faz nenhum sentido. O poeta pede que o leitor complete o sentido o que construa uma interpretação a partir de argumentos válidos. A das primeiras das chaves para essa interpretação está no próprio título *Poema de sete faces*, ou seja, cada estrofe tem um sentido próprio o que não descarta, no entanto, o esforço teórico para uma interpretação integral, posto que não se trata de sete poemas, mas de apenas um.

Esse espírito hermético não aparece na poesia de Ângela Alvim de maneira tão clara: o que constatamos na camada semântica é uma simplicidade que beira a ingenuidade e os trechos “não compreendidos” são preenchidos por imagens que evocam, de algum modo, o mundo exterior distorcido por um eu que está sempre presente como em “Beijaram-me o rosto asas de borboletas/e se tingiram das cores do ocaso”. O processo metafórico, nesse caso, tem relações com a proposta das analogias referidas por Marinetti em seu manifesto de 1912: “Para envolver e colher tudo o que existe de mais fugidio e de mais inaferrável na matéria, é preciso formar estreitas redes de imagens ou analogias, que serão lançadas no mar misterioso dos fenômenos” (D’ONOFRIO, 1997, p. 421). No entanto, diferentemente de Marinetti que projetava

uma fratura no mundo exterior e na tradição retórico, Alvim, se volta para o interior: o mundo distorcido se projeta no íntimo da poeta.

Nesse particular ganha relevância a influência da obra *Sentimento do mundo*, publicado por Drummond em 1940. A autora parece captar bem o “clima” desta obra, escrita em um período conturbado da história mundial. Vejamos o poema que abre essa obra:

SENTIMENTO DO MUNDO

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desafiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer
esse amanhecer
mais que a noite.

Salvatore D’Onofrio vai chamar essa fase da obra de *poesia intimista* do “eu retorcido: “A fina inteligência e a sensibilidade apurada levam Drummond a uma percepção da realidade de uma forma mais autêntica e subjetiva, afastando-se dos padrões impostos pela opinião comum” (1997, p. 462). O tom intimista na poesia de

Maria Ângela Alvim parece receber muita influência desta obra: essa sensibilidade fina de que fala D’Onofrio é transposta para *Superfícies* em versos rápidos e curtos. Mas há aqui umas diferenças: enquanto no poema de Drummond já observamos mais o hermetismo, este se fará presente na obra de Alvim. Com efeito, o poema de Drummond se oferece ao leitor, em um primeiro nível, de maneira singela.

Como já foi assinalado anteriormente, uma das chaves para compreender o hermetismo de Alvim está na quebra da unidade semântica que aparece em todos os poemas de *Superfície* de modo dissimulado, uma vez que o poder de suas ágeis metáforas desvia a atenção do leitor. O procedimento de quebra da unidade semântica e da consequência significação da quebra, vai aparecer de maneira bem nítida em *José*, obra a por Drummond em 1942.

De fato, como já foi demonstrado anteriormente, o procedimento preferido de Alvim está na capacidade de produzir significados nos momentos em que ocorre a quebra da unidade semântica. Particularmente, no poema *José* essa técnica é utilizada de diferentes maneiras. Em nossas análises pudemos demonstrar vários desses procedimentos, no entanto, uma pergunta fica no ar: se Alvim mantém um diálogo tão intenso com a poesia de Drummond por que então a situamos na Geração de 1945?

Essa resposta não é fácil, sobretudo se levarmos em conta que a própria poesia de Drummond pode abranger as três fases. O que distingue *Superfície* da poesia de Drummond e a unidade está no fato de conjugar em uma obra procedimentos das diversas fases do poeta mineiro. Outro aspecto relevante reside no fato de a ironia ter um tratamento diferenciado. Enquanto em Drummond o procedimento irônico ou paródico presente de maneira muito evidente em quase todas as suas obras, em Alvim o humor ácido nunca aparece na epiderme do texto.

Com efeito, a presença da ironia, quando há, é dirigida sobretudo contra a retórica tradicional, mas nunca há sarcasmo: as quebras são silenciosas e amortecidas pelas imagens de modo que os dois níveis, o superficial – intimista e lírico – e profundo – levemente irônico – perfazem um diálogo aparentemente harmônico talvez muito próximo dos momentos poéticos observados na prosa de Clarice Lispector.

Outro aspecto a ser mencionado é a racionalidade. Enquanto em Drummond esta é sempre muito nítida, estabelecendo sempre um distanciamento entre o poeta e o seu sentimento em Alvim este distanciamento é “apagado”. Em relação a esse aspecto, vale nesse caso também, as palavras de Hugo Friedrich a respeito da poesia de Baudelaire:

Com a temática concentrada de sua poesia. Baudelaire cumpre o propósito de não entregar à “embriaguez do coração”. Esta pode comparecer na poesia, mas não se trata de poesia propriamente dita, e sim de mero material poético. O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua. (1991, p. 39)

Assim, apesar do hiato que separa a poesia de Baudelaire e a de Alvim, constatamos nessa autora esse trabalho sistemático sobre o material poético que, como vimos, aparece aqui representado pela recorrência à retórica clássica (metro, ritmo, sintaxe, sons, etc) e às imagens de um eu construído na superfície à espera de um leitor que, ao romper a lâmina tranquila da referência, penetre as profundezas do texto. Ali, esse leitor talvez depare com outro rosto; nem triste, nem alegre, como diria Cecília Meireles, mas com certeza, o rosto enigmático da poeta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Feitos estes comentários sobre a poesia de Maria Ângela Alvim podemos pensar em uma poeta que construiu uma obra enigmática. Seu verso intimista e a velocidade de suas imagens são representações de um laborioso trabalho em processo. Nossa preocupação ao apresentar a obra de Maria Ângela foi discutir seus aspectos relevantes na poesia e o seu papel no Modernismo brasileiro e também apresentar particularidades específicas de sua poesia. Ficam evidentes pontos positivos como a heterogeneidade do movimento, o que é uma das principais características do modernismo no Brasil.

Nos próximos trabalhos, talvez no doutorado, buscaremos aprofundar ainda mais as análises sobre mais poemas das obras de Maria Ângela Alvim. Nossa intenção é investigar outros aspectos e características marcantes como o oculto e o sombrio, que por muitas vezes são relatos de um cotidiano presenciado pela poeta durante sua carreira de assistente social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, M. A. **Superfícies**. São Paulo: Record, 1956.

AVILA, A. **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Organizador e tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BLOCH, P. Entrevista à Guimarães Rosa. **Manchete**. Rio de Janeiro, Bloch, Ed. 1989. n° 580, de 15/06/1963. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa.htm>. Visualizado em 15 de agosto de 2017, às 17:35.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 37.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRITO, M. **Antecedentes Da Semana De Arte Moderna**. 1. Ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1964.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 4.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

CEREJA, W. R.; MAGALHÃES, T. C. **Português: linguagens: literatura, gramática e redação**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil**.7.ed. São Paulo: Global, 2004.

D'ONOFRIO, Salvador. **Literatura Ocidental**: autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: metade do século XIX a meados do século XX). 2. ed. São Paulo: Duas cidades, 1991.

JUNIOR, Benjamin Abdala ; CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Tempos da Literatura Brasileira**. 6.ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

PEREIRA, Danglei de Castro; TANJI, Isabelle Akemi Diniz. **Um olhar sobre a poética de Maria Ângela Alvim**. In: Revista Querubim. Rio de Janeiro,2011.p.52-55.

SANTOS, Antonio Luceni dos. DOS. **A poesia de Maria Ângela Alvim: Nas fronteiras do cânone**. (Dissertação: Mestrado em Letras). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas. 2008

SANTOS, Paula Cristina Guidelli do; SOUZA, Adalberto de Oliveira. **As vanguardas européias e o modernismo brasileiro e as correspondências entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. In: CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e literários. Maringá, 2009, p.789-798.

TELLES, G. M. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro** .18. Ed. São Paulo: Vozes, 2006.

ANEXOS



Figura 1: Capa do livro *Poemas*



"À procura antes do silêncio do que da palavra, de um silêncio que contém e acaba por absorver a palavra da qual ele germinou, a poesia de Maria Ângela Alvim, a meu ver, realiza-se no revés da escrita..."

Revés vale aqui como avesso (avesso submerso do próprio eu, avesso do cotidiano dos outros, pesquisa indiferente à lição comum), mas enquanto derrota da escrita..."

Alexandre Eulálio

Matéria de Poesia

Figura 2: Verso do livro *Poemas*

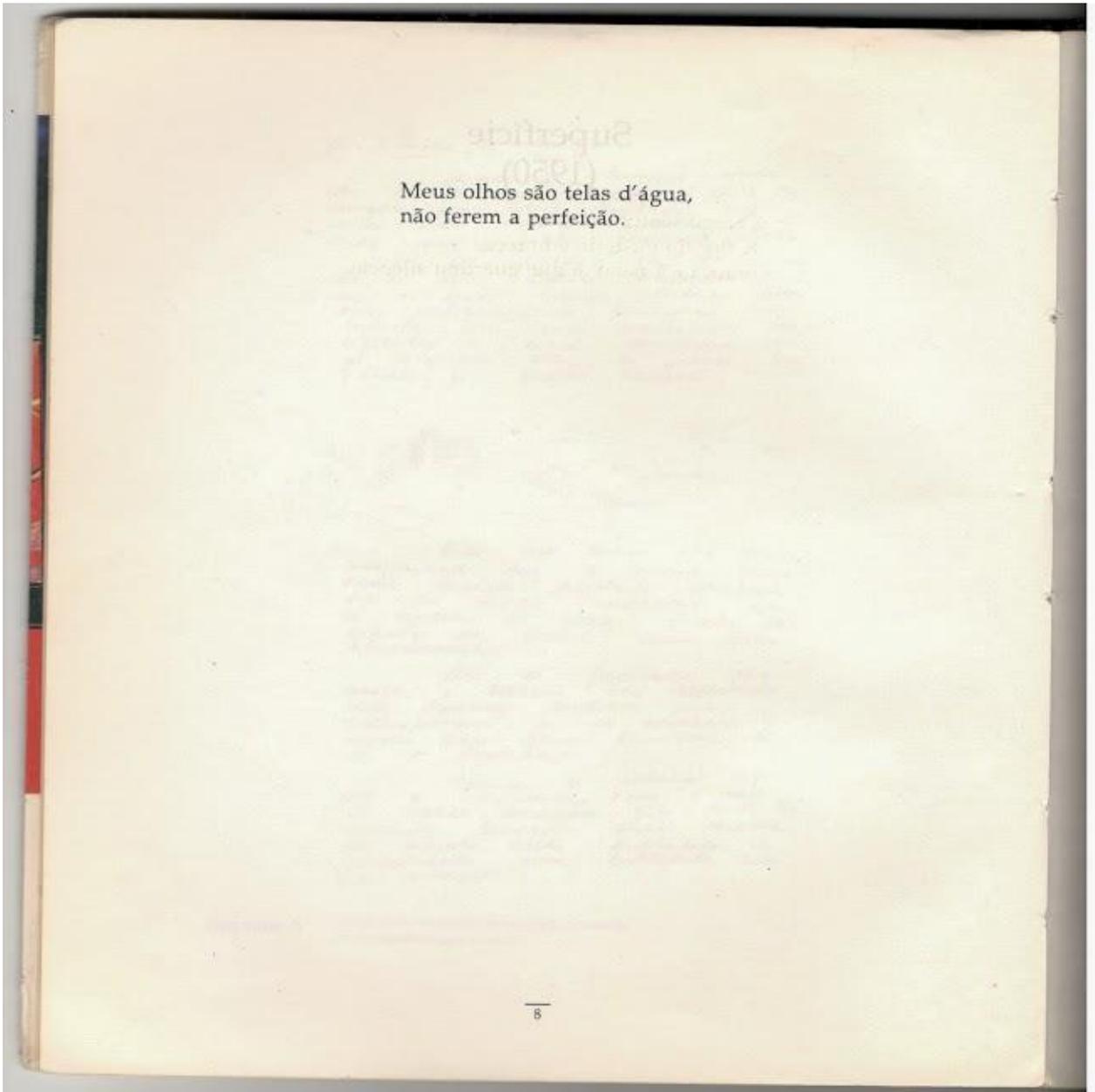


Figura 3: Poema de Maria Ângela Alvim – página 8

A flor do mistério nasceu.
O cego sentiu o sorriso.
A flor do mistério é branca.
Branca é a palavra que guardou silêncio.

Figura 4: Poema de Maria Ângela Alvim – página 9



Figura 5: Poema de Maria Ângela Alvim – página 10

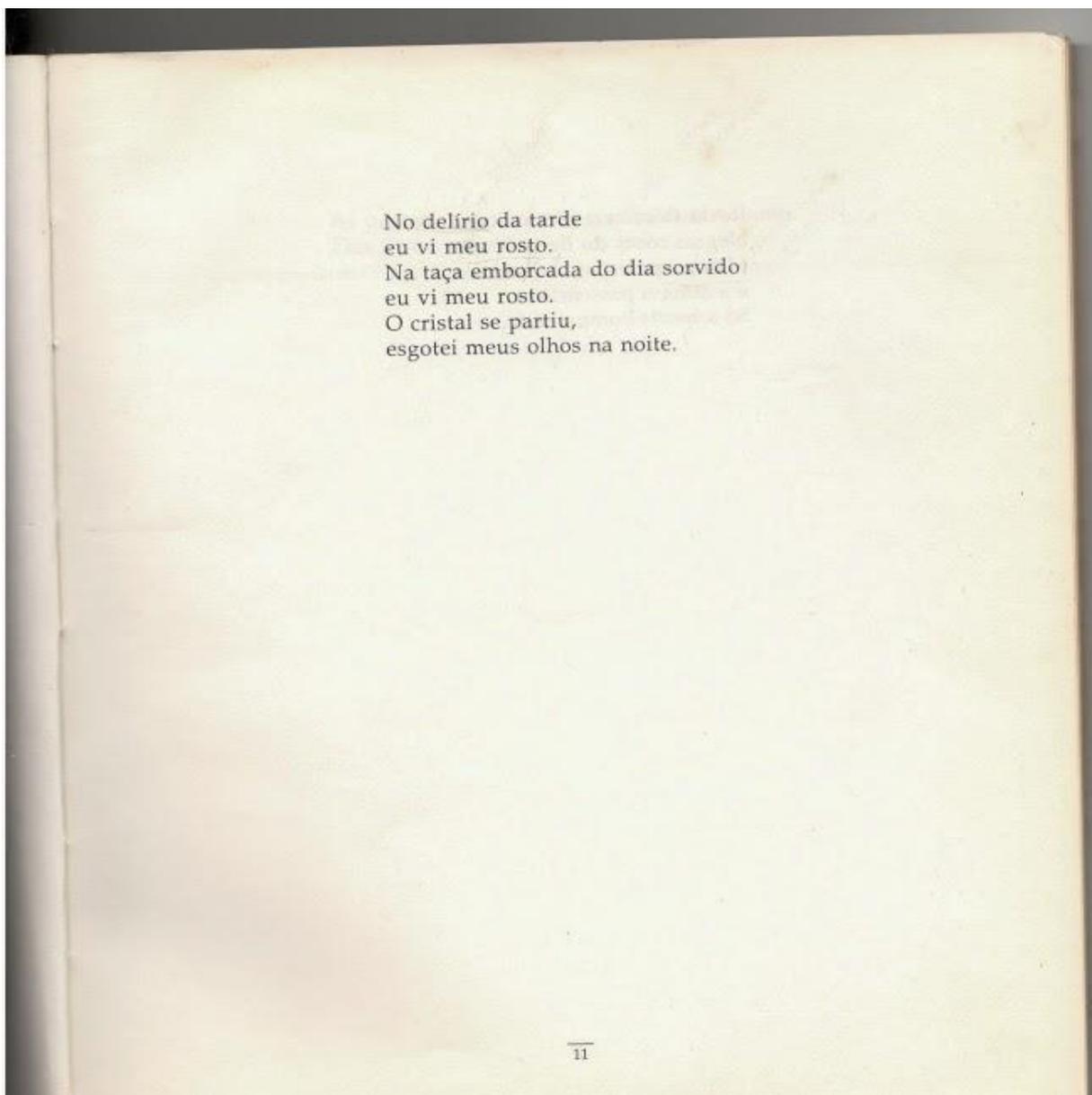


Figura 6: Poema de Maria Ângela Alvim – página 11

O túmulo. O vôo do corvo,
sombra das mãos da amante traçando o adeus.
Passaram as mãos da amante sobre o corpo sem memória
e se perderam no infinito das paralelas.

Figura 7: Poema de Maria Ângela Alvim – página 16

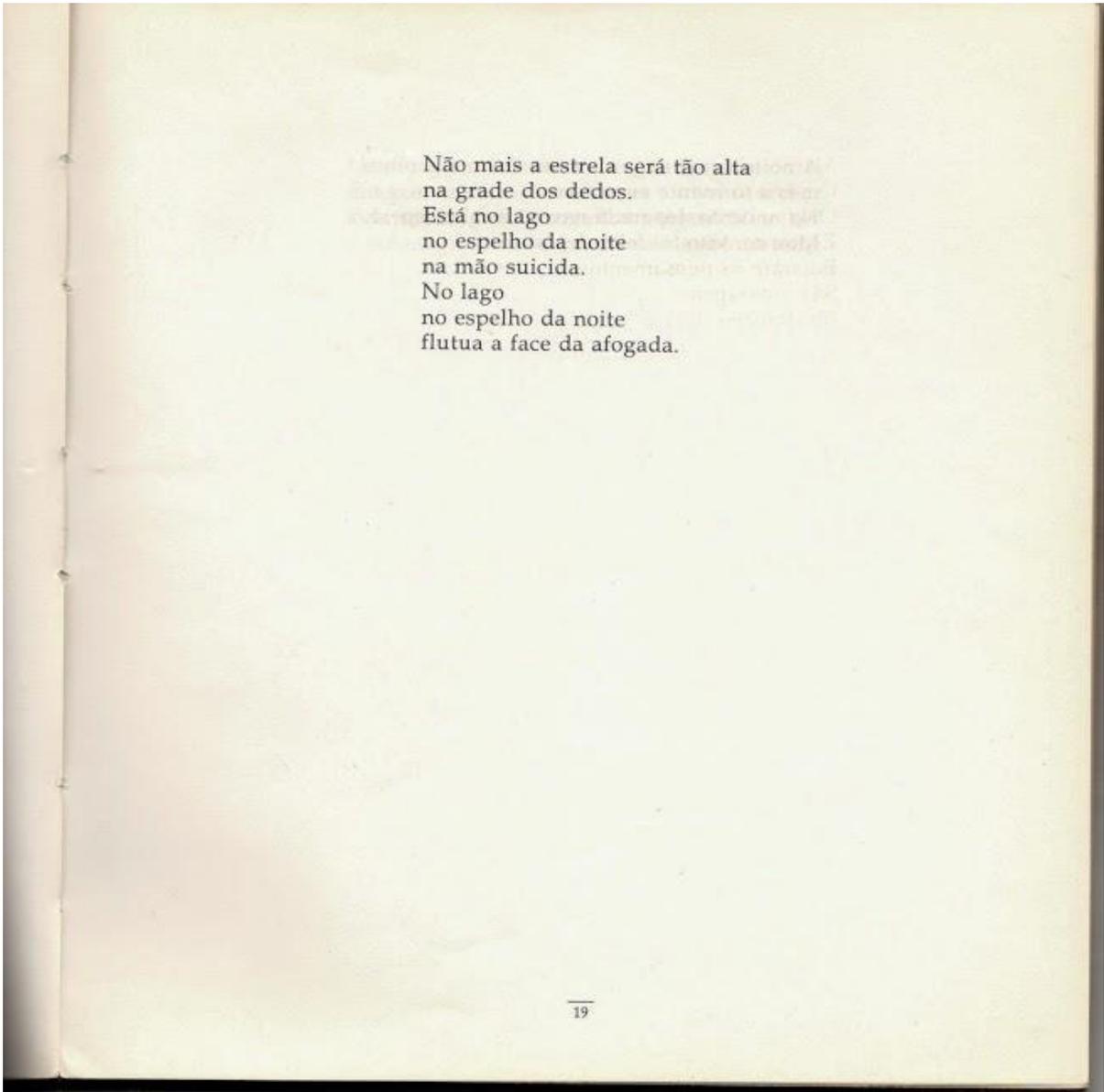


Figura 8: Poema de Maria Ângela Alvim – página 19

Mais fiel que a sombra é a morte.
Aquele que não queres ser vem e se perde.
E tu gritas: — Vida!
Mais fiel que a sombra é a morte.

Figura 9: Poema de Maria Ângela Alvim – página 23



Figura 10: Poema de Maria Ângela Alvim – página 24