

O ASPECTO TENDENCIAL DA NEGATIVIDADE COMO LINHA DE FORÇA DA POESIA MODERNA EM DULCE MARÍA LOYNAZ E ORIDES FONTELA

Yoanky Cordero Gomez¹

RESUMO: Este trabalho, visando às análises da tendência da negatividade como linha de força da poesia moderna, propõe a discussão desta problemática desenvolvida no livro *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días* (1974), de Hugo Friedrich, cujas ideias foram aplicadas nas respectivas obras das poetisas Dulce María Loynaz (Cuba) e Ordes Fontela (Brasil), expoentes da poesia lírica latino-americana. Os poemas “Premonición” (*Versos*, 1920-1938) e “Rosa” (*Transposição*, 1966-1967), pertencentes às poetisas, respectivamente, são significativos de um contexto marcado pelas interações intensas de cálculo e de fantasia e, com certeza, de modernidade, através de uma perspectiva crítica que considera a negação como elemento fundamental de tais poemas. O trabalho demandou a revisão de alguns dos paradigmas da Modernidade, seus precursores e suas características principais.

PALAVRAS-CHAVES: Hugo Friedrich. Lírica moderna. Negatividade. Dulce María Loynaz. Ordes Fontela.

Introdução

A poesia moderna, apesar de ser geralmente relacionada à produção lírica do século XX, tem sua grande fundamentação e desenvolvimento poético no século XIX. Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé e Jean-Arthur Rimbaud, antes deles o grande instaurador da lírica da Modernidade, Charles Baudelaire lança uma nova poesia, marcada pela negatividade. Com esses poetisas

¹ Universidade Estadual Paulista (UNESP)



franceses, a poesia passa, paradoxalmente, a ser fruto do cálculo e da fantasia. Segundo Friedrich (1974) este tipo de poemas “no pretende ya medirse con lo que vulgarmente se llama realidad.”² A estética do mal, do feio e do grotesco, bem como a temática do caos, caracterizam suas produções. Entre as inovações desses autores, destacam-se a negação de toda herança literária, da realidade e da anormalidade, por meio da dissonância e da “escuridão” linguística.

A aplicação da questão da negatividade, tomada no sentido de ruptura, nas obras que serão analisadas, justifica-se não somente por serem expoentes da poesia moderna, mas, também, por carregarem uma grande carga de condenações ou fragmentações do padrão histórico-literário vigente.

Por intermédio de uma expressão vigorosa e arrojada, temos uma poesia predominantemente enraizada no momento atual de negação ao contexto político social, de indignação e de desprezo, uma poética comprometida e participante, aos moldes da poesia “de resistência”³, como marca da Modernidade.

Desta forma, a seleção dos poemas: “Premonición” (*Versos*, 1920 – 1938) e “Rosa” (*Transposição*, 1969) das poetisas Dulce María Loynaz e Orides Fontela, respectivamente, deve-se, fundamentalmente, ao fato de que por meio da leitura de seus poemas, perceberemos a predileção das autoras pela crítica sobre o mundo e sobre as coisas até chegar ao questionamento medular da poesia, questionando, também a própria vida. Para além disso, cada poema desenvolve o caráter da negatividade de forma diferente, permitindo com isso uma melhor avaliação do processo, objeto da análise deste trabalho.

Principais linhas de força da poesia moderna. Tendência à negatividade do ponto de vista teórico.

As mudanças produzidas na poesia durante o século XIX trouxeram consigo mudanças nos conceitos de teoria e de crítica poéticas. Na primeira metade do século, a poesia ocupava um lugar no âmbito sonoro da sociedade: esperava-se que ela fosse uma representação idealizada de matérias e de

² Não se pretende medir com o que vulgarmente se chama realidade. (FRIEDRICH, 1974, p. 23, **tradução nossa**).

³ *Ibid.*, p.82.



situações vulgares, funcionando como um consolo, inclusive quando tinha o demoníaco como tema. Mais tarde, não entanto

[...] la poesía se situó en oposición a una sociedad preocupada por unas garantías económicas de vida, se convirtió en portavoz de las querellas contra la interpretación científica del mundo y contra la falta de poesía de la opinión pública; la poesía se presentaba como el lenguaje de un sufrimiento que gira sobre sí mismo, que no anhela curarse, sino que únicamente aspira a la palabra matizada. La lírica pasó a ser la manifestación más pura y elevada de la poesía y, por su parte, se situó en oposición con el resto de la literatura, conquistando una libertad ilimitada que le permitiría decir cuanto le dictara la más soberana fantasía, la introspección ampliada hasta el inconsciente y el juego con una trascendencia sin objeto (FRIEDRICH, 1974, p.31)⁴

Esta oposição far-se-á presente nos escritores europeus da segunda metade do século XIX, e.g., em Gustave Flaubert e em Charles Baudelaire, como uma hostilidade irreconciliável entre a arte e a vida burguesa. A resposta de Flaubert é o desdém: frente à estupidez de um meio social incapaz de entender a arte, a superioridade espiritual do artista, constitui uma espécie de aristocracia da sensibilidade.

O confinamento e a solidão do novelista expressam-se em Baudelaire, com igual intensidade, na boêmia e no tão proclamado “aristocrático prazer de desagradar”. Junto ao mendigo e à prostituta, nas beiras da sociedade, está o lugar do poeta para Baudelaire, ou refugiado em uma torre de marfim, para Flaubert. O poeta responde com um ódio ainda mais feroz ao ódio que o burguês sente da poesia que, na medida em que tenta entendê-la, acaba distanciando-se mais dela. O sentimento de que a poesia forma um acorde cada vez mais dissonante com a sociedade parece fazer parte da experiência da modernidade, desde o Romantismo. Há, contudo, uma ideia de que esse sentimento pode conduzir à sobre-valorização romântica da solidão, ao isolamento e à idealização do passado, entretanto, o fato é que alguns poetas foram conduzidos à consciência de uma necessidade de que para

⁴ [...] não entanto, a poesia situou-se em oposição a uma sociedade preocupada pelas garantias econômicas da vida, transformou-se em porta-voz das querelas contra a interpretação científica do mundo e contra a falta de poesia da opinião pública; a poesia se representava como a linguagem de um sofrimento que gira sobre si mesmo, que não anseia curar-se senão que unicamente aspira ter a palavra matizada. A lírica passou ser a manifestação mais pura e elevada da poesia e, por sua parte, situou-se em oposição ao resto da literatura, conquistando uma liberdade ilimitada que lhe permitiria dizer o quanto lhe ditara a mais soberana fantasia, a introspeção ampliada até o inconsciente e o jogo com uma transcendência sem objeto (FRIEDRICH, 1974, p.31, **tradução nossa**).



sobreviverem, os poetas teriam que desenvolver em si duas individualidades: uma que luta com as realidades triviais e a outra que sente complacência na arte.

A poesia então se volta sobre si, refutando toda finalidade social diferente da poesia engajada e utilitarista, e, por esse caminho, ao rejeitar seu “para que”, rejeita a sociedade racionalizada, burguesa em que todos são meios de outros e fins para outros. Ao poeta, por sua parte, cabem-lhe duas opções: (i) pactuar com a realidade e buscar um lugar nela, conquistando-o com os meios que são próprios, não da arte senão da demanda social ou (ii) afastar-se e gozar, – assim como Baudelaire fez ou, na Hispanoamérica, Julian del Casal⁵ – do fracasso como um dom especial da poesia em tempos anti-poéticos.

Segundo a definição derivada da poesia romântica (e erroneamente generalizada), “[...] a lírica tende a ser considerada como a linguagem do sentimento, da alma pessoal” (FRIEDRICH, 1974, p.23). O conceito de sentimento implica em uma distinção pelo fato de adentrar ao familiar, em um âmbito espiritual, incluso o mais solitário compartilha com todos os que sejam capazes de sentir. “Trata-se de uma expressão polifônica e autônoma da pura subjetividade, que já não pode descompor-se em valores sensíveis.” (FRIEDRICH, 1974, p.23-24).

Sistematicamente, diz-se que a poesia não ser mais do que uma anotação de pressentimentos e de experiências cegas, uma anotação embasada em um futuro onde se pudessem iluminar sentimentos mais claros e experimentos mais afortunados. Nela existe um constante “por a disposição” algo que de momento não se pode utilizar ainda.

Entre os fundadores e orientadores da lírica moderna e os poetas que lhes sucederam, há uma série de características comuns que não se podem explicar como o simples resultado de influxos, nem nos casos em que é muito evidente. Trata-se de analogias de estrutura, i.e., da íntima maneira de ser, que reaparece com clara insistência nas manifestações tão diferentes da lírica moderna.

⁵ Julian del Casal: poeta e escritor cubano. Foi uns dos maiores representantes do modernismo em Latino-América.





A poesia moderna possui um dramatismo agressivo, que impera na relação entre os temas e o motivo, mais contrapostos do que justapostos determinando a relação entre o poema e o leitor. O leitor sofre, então, uma experiência de fascinação ou de aturdimento pela escuridão da poesia, a magia de suas palavras e a sua aura de mistério que lhe subjagam, embora não as chegue a compreender. Esta coincidência do feitiço com a ininteligibilidade é o que se conhece como dissonância e dela resulta uma tensão que se aproxima muito mais à quietude do que ao repouso. Baudelaire referiu-se a isso quando disse que “existe uma certa gloria em não ser compreendido.”

Esta escuridão impera por igual tanto nos conteúdos como nos meios estilísticos. A poesia fala de acontecimentos, de objetos, de seres sobre cuja causa, de tempo e de espaço sobre os quais o leitor não possui nem possuirá nenhuma informação. As expressões não são concluídas, são, pois, interrompidas. Muitas vezes o conteúdo não consiste mais que em mudanças linguísticas, às vezes bruscas e precipitadas, outras suavemente fluidas para as quais os acontecimentos objetivos ou afetivos são unicamente materiais, sem sentido próprio.

Friedrich recomenda ao neófito acostumar os olhos à escuridão que envolve à lírica moderna, levando em conta a tendência de afastar-se de expressões unívocas. O problema aspira ser uma entidade que se baste a si mesma, cujo significado irradie em várias direções e cuja constituição seja um tecido de tensões de forças absolutas que atuam por sugestão sobre capas pré-rationais, mas que ponham também em vibração as mais secretas regiões do conceptual.

Essa tensão dissonante manifesta-se também em outros sentidos: certas características de origem arcaica, mística e ocultista contrastam-se com um agudo intelectualismo; formas muito simples de expressão concorrem com a compilação do expressado, da rotundidade da linguagem com a escuridão do conteúdo, da precisão com a absurdidade, da futilidade dos motivos com o mais arrebatado movimento estilístico.

El lenguaje poético siempre se ha distinguido de la función comunicativa del lenguaje. En este caso alcanza un nivel de tensión desmesurado. Palabras procedentes de las especialidades más remotas se electrizan líricamente. La sintaxis se descompone o se simplifica para formar expresiones nominales intencionadamente



primitivas. El movimiento autónomo del lenguaje y el afán de lograr unas formas sonoras y unas curvas de intensidad libres de significado hacen que el poema deje de ser comprensible a base del contenido de sus expresiones. A pesar de su falta de objeto comunicativo el poema continúa siendo lenguaje y se llega a la paradójica consecuencia de quien lo percibe se siente a la vez atraído y desorientado (FRIEDRICH, 1974, p. 24)⁶

A lírica moderna exige da linguagem a dobre e paradoxal função de expressar e encobrir um significado. A escuridão tem chegado a ser o princípio estético universal, levando em conta que ela distingue principalmente a poesia da estabelecida função comunicativa da linguagem para mantê-la flutuando em uma esfera em que possa ficar mais longe do que próxima.

Na lírica moderna aparece com frequência o tema de que a proximidade humana é na verdade, uma lonjura na dureza das imagens, em seu dissolver-se e fazer-se em pedaços muito pequenos, atua de modo significativo “o fracasso da proximidade profundamente desejada, mas também a salvação por meio da linguagem criadora: a única salvação.” (FRIEDRICH, 1974, p.25)

Sobre a poesia de Baudelaire, Arturo Fruttero (2000) disse que a sua “[...] intensidade descansa na sua visão dialética do mundo como horror e êxtases”, horror ante o irreduzível, inassimilável e êxtases ante a intuição deslumbrante e instantânea. López (2010, p.35) afirma que a “experiencia poética de Baudelaire que inaugura la poesía moderna, una poesía en donde la experiencia del shock es fundamental.”⁷

O fazer do poeta moderno define-se por uma estética que tem como objetivo não a beleza interminável senão a beleza efêmera, essa que se torna artificial e afasta-se dos ideais de imitação da Natureza. O poeta moderno realiza um duplo movimento de revalorização do artifício. Baudelaire ao situar no centro da criação a experiência do choque, em que a vontade artística é

⁶ A linguagem poética sempre se distinguiu pela função comunicativa da linguagem. Neste caso alcança um nível de tensão desmesurado. Palavras procedentes das especialidades mais remotas se eletrizam liricamente. A sintaxe se descompõe ou se simplifica para formar expressões nominais intencionalmente primitivas. O movimento autónomo da linguagem e a intenção de lograr umas linhas sonoras e umas curvas de intensidade livres de significado fazem com que o poema deixe de ser compreensível na base do conteúdo das suas expressões. Apesar da sua falta de objeto comunicativo, o poema continua sendo linguagem e chega à paradoxal consequência de que quem o percebe que se sente ao mesmo tempo atraído e desorientado. (FRIEDRICH, 1974, p. 24, **tradução nossa**)

⁷ Experiência poética de Baudelaire que inaugura a poesia moderna, uma poesia onde a experiência do choque é fundamental (FRUTTERO, 2000 apud LÓPEZ, 2010, p.35, **tradução nossa**).



inseparável da vivência de cada dia, conduz ao abandono da reprodução ao detalhe dos modelos naturais. Reivindicar a imaginação como motora do ato criativo e “emancipação das vivências” constituíram as bases da poesia moderna que se estendem até nossos dias.

Esse tipo de lírica trata de romper laços com a realidade e busca realidades das coisas, do homem, mas o tratamento que faz delas não é meramente descritivo, não implica um olhar familiar senão todo o contrário, o mundo entra no poema transfigurado em algo estranho, insólito, informe. O poema contemporâneo escapa da “familiaridade comunicativa”: o ‘eu lírico’ não necessita ser compreendido mais do que como “inteligência que cria poesia”. Frente à essa nova poesia aparece o conceito de “anormal” ou de “anômalo” que para Friedrich coincide com uma exigência dos teóricos modernos segundo a qual a poesia deve causar “surpresa e desconcerto”. A nova vontade estilística da poesia moderna passa por “a impossibilidade da sua compreensão” em que nem o próprio poeta sabe o que sua poesia quer dizer.

A origem dessa nova lírica, que se começa a pensar e que se converte em reflexão crítica sobre a arte de escrever poesia, pode se encontrar no trabalho feito pelos poetas românticos. Parece ser necessário marcar diferenças entre o Romantismo e a Poesia Moderna, e.g., em relação com a questão de um sentimento exacerbado praticado pelos românticos, não entanto é preciso destacar algumas questões que derivaram do pensamento romântico e que foram sintomas anunciadores da modernidade.

Poetas como Chateaubriand, Vigny, Musset revalorizaram fenômenos como la melancolía y el dolor cósmico y llegaron a convertirlos en “atributos de la nobleza del alma”. El dolor, lo mórbido, lo criminal y destructivo van a encontrar continuación en Baudelaire aunque con algunas modificaciones. Por otra parte la visión romántica del poeta como profeta incomprendido configura el estatuto del poeta moderno como aquel individuo solitario, apartado de sus semejantes que lo deja en una posición de sujeto excepcional (LÓPEZ, 2010, p.39).⁸

⁸ Poetas como Chateaubriand, Vigny, Musset revalorizaram fenômenos como a melancolia e a dor cósmica e chegaram transformá-los em “atributos da nobreza da alma”. A dor, o mórbido, o criminal e destrutivo vão encontrar continuação em Baudelaire embora com algumas modificações. Por outra parte a visão romântica do poeta como profeta incompreendido configura o estatuto do poeta moderno como aquela pessoa solitária, apartado de seus semelhantes o que o coloca em uma posição de sujeito excepcional (LÓPEZ, 2010, p.39, **tradução nossa**).



Nesse sentido, a enunciação de Lautrémont (1870) resulta relevante e premonitória resulta, segundo o autor, os signos atribuídos na poesia do futuro sê-lo-iam de angústias, de desorientações, de indignidades, de caretas, de predomínio do excepcional e do absurdo, de obscuridade, de fantasia desenfreada, de tenebroso afã, de desagregação nos mais antagônicos aspectos, de ânsia de aniquilação. Outros autores e pesquisadores das imprensas alemã e espanhola assinalavam signos como o da desorientação, da dissolução do comum, do sacrifício da ordem, da incoerência, da fragmentária, da reversibilidade, do estilo em series, da poesia despoetizada, dos relâmpagos destruidores, das imagens cortantes, do choque brutal, entre outros.

Outros, como Grillparzer, insistem em que a mera acumulação de imagens e o esboço engenhoso brotam também como atributos dessa poesia, referidos cada vez menos ao conteúdo e cada vez mais à forma. Ao ponto que, segundo Novalis apud Friedrich (1974, p.29), a lírica moderna funda-se em uma produção casual intencionada que ordena o que diz segundo uma concatenação fortuita e livre; quanto mais pessoal, local e temporal for um poema, mais se aproxima à medula da poesia.

Por que a poesia moderna pode ser muito melhor descrita com atributos negativos do que positivos? Trata-se do problema do destino histórico desta lírica, ou seja, um problema do futuro. Será que todos os poetas estão tão adiantados com respeito a nós que não existe nenhum termo que lhes possa ser adequadamente aplicado e que a percepção de sua obra, para achar pelo menos um ponto de referencia, tem que recorrer a esses conceitos negativos? Por acaso trata-se de uma possibilidade definitiva de assimilação? Ambas classificam como possível, mas não temos certeza. Esses são questionamentos semelhantes aos de Friedrich, que, procurando aclarar a discussão, realizou uma verdadeira dissecação metafísica do problema.

O reforço do negativo também é explicitado pelo enfoque dado aos conteúdos anímicos, trata-se principalmente dos de isolamento e de angústia. Esta ideia já aparece no Romantismo, porém sobreviveu e permaneceu como uma ideia moderna. Muito se têm dito desses poemas, como, por exemplo, que neles os indivíduos já não estão em relação senão com eles mesmos. Na lírica



moderna será difícil encontrar um texto que, se começar na angústia, consiga se libertar dela. O silêncio mais uma vez se converte em tácita presença da angústia (FRIEDRICH, 1974).

Na poesia moderna

lo negativo es entendido como una forma indirecta de llegar a lo oculto, e incluso a lo bello. El poeta se convierte, de esta manera, en una especie de médium de visiones primigenias que proceden del inconsciente colectivo. Y la palabra poética conecta mágicamente las cosas con su origen metafísico. (ORTEGA, 1994, p.31)⁹

Segundo a definição filosófica da negatividade feita por Hegel em seu livro *Essais de linguistique générale* de 1963¹⁰, o negativo representa toda a oposição que, enquanto oposição, repousa sobre si mesma; é a diferença absoluta, sem nenhuma relação com outra coisa; enquanto oposição é excludente de identidade e, por conseguinte, de si mesmo; enquanto, pois, que em relação consigo mesmo, se define como essa identidade mesma que exclui.

Visto assim, o imanente tem que se esvaziar de substancialidade para volver-se signo do ausente. E o ausente é pura negatividade, transcendência vazia, como ilustrou muito bem Friedrich em seu livro sobre a *Estrutura da Lírica Moderna*.

El problema del símbolo, cuando su cara significante se vuelve hacia la nada como significado, es el presentimiento de su fragilidad. El tiempo destruye demasiado pronto ese temblor de sugestión con que se pretende ligarlo a lo trascendente desconocido. Y el poeta corre el riesgo de quedarse con las manos vacías.¹¹

Friedrich assinala, em seu estudo, os meios estilísticos que servem de suporte à escuridão do conteúdo: as alternâncias de função das preposições, dos adjetivos, dos advérbios e das formas verbais temporais e modais; a

⁹ O negativo é entendido como uma forma indireta de chegar ao oculto e incluso ao belo. O poeta converte-se, desta maneira, em uma espécie de médium de visões primigênicas que procedem do inconsciente coletivo. E a palavra poética conecta magicamente as coisas com sua origem metafísica (ORTEGA, 1994, p.31, **tradução nossa**).

¹⁰ HEGEL apud KRISTEVA, J. *Poesía y negatividad. Semiótica 2*. 2.ed. Espiral ensayo. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981, p. 56.

¹¹ O problema do símbolo, quando sua face significante se torna para o nada como significado, é o pressentimento da sua fragilidade. O tempo destrói rapidamente esse tremor de sugestão onde se pretende ligá-lo ao transcendente desconhecido. E o poeta corre o risco de ficar com as mãos vazias (JIMÉNEZ, 1994, p.113, **tradução nossa**)



alteração da ordem normal dos períodos; as tendências às frases abertas, não acompanhadas de nenhum verbo ou orações subordinadas não precedidas de oração principal; os substantivos usados sem artigos; o emprego de palavras que só se explicam pela sua raiz, mas que atualmente já não usadas; entre outros.

Os poemas modernos levam muitas vezes títulos que vão de encontro com o conteúdo. Os poetas modernos parecem servir-se desse recurso para acrescentar aos textos um novo estado de ambiguidade; outras vezes, renunciam a ter um título ou conteúdo.

As frases elípticas servem de cenário linguístico para a aceitação imóvel do estranho. Por sua parte, os períodos paratáticos mostram estilisticamente a degradação da ação de um conjunto de processos que apenas guardam entre si sucessão causal.

Uma situação típica da poesia moderna é a de não chegar à meta mais imediata. Nela, habitualmente, existe um homem que pensa em um ideal distante que lhe atrai. Porém, este algo especialmente remoto não está longe dele; na realidade, pertence-lhe como objeto de sua nostalgia, segue-lhe sendo familiar e, em último termo, acessível.

Seguindo aos simbolistas franceses, os modernistas hispano-americanos aprofundaram-se no abismo entre a vulgaridade do mundo real circundante e a evanescência de um mundo espiritual evocado pela poesia. Acentuaram o sentimento de distancia, de estar excluídos e marginados, para resgatar a sua participação nessa outra realidade verdadeira do espírito.

Os modernistas latinos não podiam reproduzir completamente o esquema desta oposição. Como opor a grosseria da civilização capitalista aos refinamentos de uma nova sensibilidade artística, em um mundo onde a ausência da primeira faz incompreensível à segunda? Silva¹² e Darío¹³, entre outros, fizeram sua essa contraposição e dela se nutre quase toda sua obra.

¹² José Silva, poeta colombiano, é considerado uns dos mais importantes precursores do Modernismo, segundo a crítica, uns dos mais relevantes escritores da primeira geração de modernistas.

¹³ Rubén Darío, poeta nicaraguense, é considerado o maior representante do modernismo literário da língua espanhola. Por sua notável influencia na poesia do século XX, no âmbito hispânico, é conhecido como *O príncipe das letras castelhanas*.





Porém aquilo que nomearam com Flaubert e Baudelaire, “a cinza miséria do real”, não podia significar o mesmo para uns e outros.

A palavra modernidade começa a carregar-se de significados contraditórios. Na história da arte europeia não é estranho encontrá-la ligada à nostalgia do primitivo e isso desde Gauguin e Van Gogh até Picasso, desde Rimbaud até o expressionismo. Na Hispanoamérica, tinha um sentido inverso: o que fascina do mundo moderno a Silva e a Darío é, precisamente, o luxo e o refinamento, não o desenvolvimento industrial (embora seja verdade é que Silva experimentava igualmente a fascinação da ciência positiva moderna e o espetáculo do desenvolvimento técnico burguês). Enquanto ao primitivismo estava talvez próximo demais, real demais para ser poético. Se há poesia no índio, pensava Darío, será em “El inca sensual y fino” ou na cadeira de ouro de Moctezuma, não na suposta rudeza ou a ingenuidade da sua vida real. “Porém há algo em comum nas duas ideias de modernidade: sob a rejeição do imediato abre-se o vazio do ideal.” (JIMENEZ, 1994, p.112)

Sabemos hoje que foi o modernismo em América Latina a formação que pela primeira vez enfrentou como ameaças para a arte, a secularização e o mercantilismo (final do século XIX). Daí a queixa de Darío em *Prosas profanas y otros poemas*¹⁴ (1896): “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”¹⁵. Herdeiros do espírito romântico europeu (segundo Paz e Gutierrez Girardot), “[...] los modernistas de América Latina privilegiaron por ello la inquietud metafísica, la aspiración analógica, el sustrato mítico y ritual, la recuperación de la musicalidad y la aspiración sagrada en clave blasfema.”¹⁶

Dulce María Loynaz e Orides Fontela: vozes líricas do modernismo latino-americano

Dulce María Loynaz teve um mito e uma literatura. Criou seu mito ao mesmo tempo que a sua literatura: em ambos deixou marcas do seu caráter. Gostaria de insistir no final e entender esse seu caráter, sua consciência de

¹⁴ *Prosas profanas e outros poemas* (1896). Tradução nossa.

¹⁵ *Eu detesto a vida e o tempo em que teve que nascer*. Tradução nossa.

¹⁶ Os modernistas de América Latina privilegiaram por isso a inquietude metafísica, a aspiração analógica, o substrato mítico e ritual, a recuperação da musicalidade e a aspiração sagrada em clave blasfema (MIRANDA, 2011, p.111, tradução nossa).



solidão, como o maior aporte que têm nos feito: “ese gesto de independencia negada a reconocerse en los corrillos de los otros, esa suficiencia que la dejó saberse reclamada y respetada, más allá aún de la permanencia activa de sus estrofas en nosotros”.¹⁷

Segundo César López (2011), a poesia de Dulce María Loynaz exerce uma fascinação que atrai, arrasta, assedia até conduzir a um dos mais atrativos e maiores perigos do ofício: a interpretação. E nesse instante de ‘difícil acesso’ poético, contra a interpretação: sua defesa. Ou, melhor, seu deleite trágico, dramático, agônico. A dúvida insondável, por paulina, de toda criação verdadeira. De toda poesia.

Essa poesia cheia de limpidez parece escapulir-se, evadir-se para só se manter mais arraigada ao ser do leitor ou, pelo menos, para tentar um pouco mais de rigor, a uma zona iniludível e essencial do mesmo.

Há um silêncio, suposto ou figurado, real ou imaginário, que tem envolvido determinadas obras poéticas e, conseqüentemente, criado senão um enigma pelo menos um determinado mistério enigmático envolta delas. A pessoa, o poeta dilui-se, transforma-se em evanescente e escapa ao curioso, protege-se de um próprio reduto criador para descontar a muitos, que a quase todos confunde e desperta.

Em uma ocasião a Loynaz, referindo-se a sua própria escritura poética, disse que “ por la poesía damos el salto de la realidad visible a la invisible, el viaje alado y breve, capaz de salvar en su misma brevedad la distancia existente entre el mundo que nos rodea y el mundo que está más allá de nuestros cinco sentidos.”¹⁸ O que sua poesia transparece é uma subjetividade que, ao negar-se, afirma a sua identidade plasmada em suas abundantes negações, expressivas de uma contenda em que ressalta a espiritualidade feminina, reprimida, mas não passiva porque revela a intenção de chegar a ser.

¹⁷ Esse gesto de independência negada a se reconhecer separada dos outros, essa suficiência permitiu-lhe saber se reclamada e respeitada, além da permanência ativa das suas estrofas em nós (ESPINOSA, 1961, p. 29, **tradução nossa**).

¹⁸ Pela poesia damos o salto da realidade visível à invisível, a viagem asado e breve, capaz de salvar em sua mesma brevidade a distancia existente entre o mundo que nos rodeia y o mundo que está além dos nossos cinco sentidos (TORRES, 2011, **tradução nossa**. Disponível em: <http://www.centroloynaz.cult.cu/index.php/category/articulos/> . Acesso em 02.agos. 2013)



De Orides Fontela e a sua arte pode-se dizer, ao contrario do que se diz de seu comportamento, que se manifesta em autênticos climaxes de lucidez que alcança sua obra; tratando-se de uma poesia de reflexão e dor ou que pudesse conceber-se como uma “a dor da lucidez”. Não seria insensato imaginar tal lucidez quando seu verso, com paradoxos concebidos no campo das artes, invadia âmbitos da vida cotidiana com admirável destreza e assiduidade.

Na tensão dos postos, o esforço por manter certa integridade pessoal, para delimitar uma área em particular da atividade em que se pode navegar sem risco de afundar-se, poderia assumir-se as características de sua poesia como de um endurecimento interior com um verdadeiro autocontrole artístico.

Afirmar que a poesia de Orides contém uma fenomenologia da percepção pode ser verdade só até certo ponto. De fato, a consciência não parece menos disposta a se autoexaminar e a complexidade de uma poesia lacônica que utiliza o menor numero de palavras para expressar o que está disposta a realizar.

O ato de olhar e olhar-se a si mesmo impera em sua obra até o ponto de não ser possível falar propriamente de uma clareza no sentido analítico do termo. Isto significa dizer que se desenvolve em todas as direções um esforço por compreender o seu alcance e seus limites. Poderia argumentar-se que se trata de uma poesia filosófica que faz da abstração, sua manobra espacial favorita com o emprego rigoroso e parcimonioso das palavras e da produção de obscuridades intencionais.

É, por tanto, uma poesia introspectiva, introvertida (no sentido de como se enxerga, de como se converte a si mesma como ponto de origem), mas que coloca em relevo um mundo que permanece ali, seguro sobre seus eixos apesar de todos os deslizamentos da terra. “Por tanto, pode-se dizer também que é uma poesia dos sentidos, as sensações, onde o espaço sensorial oferece muito mais do que uma motivação ou uma recusa, é sobre tudo, uma fundação”. (SUTTANA, 2007)

O seu conhecimento tardio pelo público marcou, com candente ferro, sua obra literária em geral. “A relação de sua poesia com a sociedade revela-se como uma cuidadosa solução formal que se mostra em seus poemas como as



diversas contradições do fazer poético e, conseqüentemente, as contradições da sociedade”. (PENNER DA CUNHA, 2011)

O inegável do conteúdo negativo, no poema de Dulce María Loynaz, Premonición (Versos, 1930-1938)

*Alguien exprimió un zumo
de fruta negra en mi alma:
Quedé amarga y sombría
como niebla y retama.
Nadie toque mi pan,
nadie beba mi agua...
Dejadme sola todos.*

*Presiento que una cosa ancha y obscura
y desolada viene sobre mí
como la noche sobre la llanura...*

A poeta revela-se por meio desses versos – como pitonisa de mau augúrio – em uma notável alusão ao negativo e, segundo Friedrich, nos poetas modernos a proximidade espacial converte-se precisamente em afastamento íntimo.

O pressentimento do fatal que há de chegar sobre a sua pessoa (*Presiento que una cosa ancha e obscura/ y desolada viene sobre mí*) e a terrível dissociação da vida grupal (*Nadie toque mi pan,/ nadie beba mi água...*) assim o manifestam.

A poeta aferra-se à solidão (*Dejadme sola todos*) como timoneiro de barco que naufraga no meio da tormenta. Assumindo o fruto da experiência com o saldo nefasto que isso implica para a alma (*Quedé amarga y sombría/ como niebla y retama*).

Nesse texto se faz referência à presença de elementos da natureza que reforçam a escuridão (*fruta negra/sombría como niebla/ uma cosa ancha y obscura/como la noche sobre la llanura*). Há uma recorrência da adjetivação negativa (*negra /amarga /sombria / obscura/ desolada*) que traduz no poema o sentido de proibição e renúncia estabelecido pela autora.



Por outra parte, a menção duplicada do pronome indefinido ninguém (*Nadie toque mi pan/ nadie beba mi agua*) implica renúncia, pois proíbe o acesso dos outros. De maneira sugestiva, ao início do poema, torna-se indefinido também a autoria da ação desencadeante de todos estes maus (*Alguien exprimió um zumo/ de fruta negra em mi alma*). Esta alusão recorrente ao impessoal ou ao ambíguo pode ser entendida como outro signo da negatividade que emerge na composição; mais uma evidencia de afastamento ao não garantir, com a especificidade, o reconhecimento ou a relevância que pudesse ter este ator.

A linguagem tem sido posta em função de vivificar e de explicitar sentimentos. A valoração semântica de cada frase brinda ao interlocutor, clareza na mensagem enunciada apesar da notável escuridão que circunda estes versos.

O emprego de alguns signos de pontuação (*en mi alma:/ Quedé amarga y sombría*) contribui para certo efeito explicativo, que não é característico da lírica moderna, podendo também entender-se estes elementos de reforço do peso dramático da frase posterior.

No caso da pontuação suspensiva (*nadie beba mi agua.../como la noche sobre la llanura...*) percebe-se por meio dela um distanciamento comunicativo, entretanto se realiza a extensão da proibição no primeiro exemplo, ou do território, no segundo.

É válido reconhecer que entre os modernos, a poesia tem outro aspecto: deliberadamente troca o familiar pelo estranho e o próximo pelo remoto. Parece estar forçada a romper não somente o contato entre o homem e o mundo, senão também dos homens entre si.

Com a sutileza que caracteriza sua poesia, Dulce María Loynaz, nos oferece uma despedida com marcas autenticadas pelo requebro e os pesares. Sua elegante estampa se debilita entre cada fonema desta 'canção' com essência de adeus imarcescível.

O inegável do conteúdo negativo, no poema de Orides Fontela, Rosa (*Transposição*, 1966-1967)



*Eu assassinei o nome
da flor
e a mesma flor forma complexa
simplifiquei-a no símbolo
(mas sem elidir o sangue).*

*Porém se unicamente
a palavra FLOR- a palavra
em si é humanidade
como expressar mais o que
É densidade in verbal, viva?*

*(A ex-rosa, o crepúsculo
o horizonte.)*

*Eu assassinei a palavra
e tenho as mãos vivas em sangue.
(FONTELA, *Transposição*, 1969)*

A simples referência à pretensão de extermínio como confessam os versos inaugurais do poema (*Eu assassinei.../ a flor*) leva-nos a um ambiente de sombras e profundo dramatismo. Ao penetrar nas entranhas temáticas do poema, percebemos que a ação tem um peso semântico considerável quando a autora revela que o objeto de aniquilação é essencial e figurativamente nominal (*o nome da flor*).

A simplificação e a simbolização do fato (*e a mesma flor forma complexa/simplifiquei-a no símbolo*) podem ser constadas como instintiva batalha do subconsciente por ignorar a gravidade da falta, mas a culpa germina sem remédios (*mais sem elidir o sangue*) gerando angústia e desolação. Este processo hiperbólico nos mostra a banalização do fazer humano, onde o irracional e às vezes o mecânico dos procederes tributa a uma conduta frenética e irreverente.

Com a palpitante ebulição das imagens a poesia concatena cada ideia, aparentemente desligada com a existência mesma (*a palavra FLOR – a palavra/em si é humanidade*). O giro linguístico que estes versos transmitem ao poema aumenta notoriamente o dramatismo ao percebermos que atentar contra a palavra é atentar contra o ser humano, atentar contra ela mesma, fechando toda possibilidade de comunicação, impedindo toda linguagem que propicie a proximidade, o entendimento.



Dentro da negatividade como traço distintivo da lírica moderna, Friedrich disse que o poema trata de evitar a familiaridade comunicativa, não expressando os sentimentos do “eu pessoal” do poeta. Neste sentido, há uma despersonalização do sujeito poético e, por isso, trata-se de uma arte mais bem “desumanizada”. Hoje, podemos discutir e complexar muito mais esse conceito, considerando que as formas que adquire a despersonalização não referem unicamente a “ausência” de sentimentalismo, senão que incluem estratégias de disfarce e desdobramento, próprios do drama.

A partir desse contexto vislumbram-se a solidão e o silêncio, consequências tangíveis do homicídio do verbo. Calar é uma opção feita pela escritora, quem não encontra frases que possam definir o caos e a dor que a possuem (*como expressar mais o que/ e densidade inverbal, viva?*).

A dificuldade que apresenta sua insólita linguagem poética, sua escuridão é uma qualidade compartilhada por quase toda a poesia moderna. Em sua poetização do cotidiano, o autor eleva os objetos mais triviais e heteróclitos a uma suprarrealidade por meio de deslocamentos e de combinações ilógicos. O poema utiliza a realidade como trampolim e, essa realidade nunca desaparece, apesar da penetração e o sofrimento que o poeta lhe provoca. A realidade sensível se explora não para destruí-la, senão para potenciá-la, enriquecendo-a e dotando-a de poderes encantatórios. Porque a arte não é imitação, senão evocação, insinuação.

Toda a desordem e remanescentes sentimentais chegam-nos da enunciação iconográfica que se mostra desligada (*A ex-rosa, o crepúsculo/o horizonte*), mas que, por sua vez, pretende integrar cada fragmento ao conjunto que define toda a criação individual, privativa. A intenção revela-se com a clausura entre parêntesis desta breve sentença, a menor estrofe do poema, segregando o conteúdo dela do resto dos versos que conformam a composição literária. É notável o emprego dos parêntesis também na primeira estrofe (*mas sem elidir o sangue*) demarcando a frase e o símbolo transformado em marca indelével que acompanha o sentimento.

O discurso poético deseja não somente comunicar os novos temas da modernidade, senão recriar a vivência sensorial e perceptiva dessa experiência



que às vezes, excede seus vínculos com o real e imagina novas possibilidades sensoriais.

A renovação da confissão 'criminal' (*Eu assassinei a palavra*) e a punição pelo erro (*e tenho as mãos vias em sangue*) detalham o status social em que a poeta se situa e situam os da sua estirpe. O lugar do poema moderno é a escuridão, submetido pelos que recebem a obra e a rejeitam. A veemente utilização da imagem de um condenado neste poema lírico confina atrás as barras do imaginário: verbo engaiolado, letra morta, poesia finita pintada de sangue.

Considerações finais

Das pesquisas intratextuais feitas anteriormente emergem algumas observações que constituem pretextos para assumir o desdobramento da negatividade na obra literária destas mulheres dentro do contexto lírico moderno.

Ambas possuem um estilo poético próprio, diferentes entre si, mesmo assim há uma conexão sentimental intensa e infinita, quase como se estivessem em uma continuidade temática no âmbito obscuro, recriando seus versos, por meio do "vivificar" a dor desde a irmandade produzida pelas circunstâncias vitais que cada uma enfrentou na sua realidade. Esses aspectos poderiam ter sido estudados com maior profundidade também, por meio de um estudo mais rigoroso dos elementos linguísticos e temáticos, o que não foi possível pelas normas de extensão deste tipo de trabalho.

A dama do lirismo cubano, com expressões firmes e tom imperativo, tocam-nos a alma com a fina pétala da sua poesia. O emprego de concisas figuras literárias denota uma sobriedade no dizer, e ao mesmo tempo mostra delicadeza e fragilidade. Adverte-se em seu texto um desejo expresso de afastamento e mutismo, tributando uma sensação de reclusão da qual a autora deu verdadeiro e pessoal testemunho.

Por sua parte, a magia poética de Orides se radicaliza ao propor-nos uma reflexão lingüística convertida em reto intelectual. Com precisão algébrica coloca em juízo questões elementares da angústia existencial que a possui e que consegue instalar no recôndito do espírito do leitor. A constante





circuncisão de palavra é símbolo de morte para seu eu lírico, estendido esse grito feira e surdo para a humanidade toda.

Como extraídas de uma mesma alma, de ambos os poemas brotam o nocivo arrombamento que gera angústia, isolamento e solidão nestas transcendentais vozes líricas. A sensação de condena autoinfligida remete a uma proximidade sádica nas tribulações de qualquer criador de versos. A dor, a reclusão e o silêncio parecem ser eventos próprios da existência de um “cantor de lira” na modernidade: aziaga premonição de rosa morta, palavra em sombras, fruto azedo e corrupto, dor e espinhas.

THE ASPECT TENDENCY OF NEGATIVITY AS POWER LINE OF MODERN POETRY IN DULCE MARÍA LOYNAZ AND ORIDES FONTELA.

Abstract

This paper, aiming at the analysis of the tendency of negativity as power line of modern poetry, proposes to discuss this problem developed in the book “La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días” (1974), by Hugo Friedrich, whose ideas were applied to the respective works of poets Dulce María Loynaz (Cuba) and Orides Fontela (Brazil), exponents of Latin American poetry. The poems “Premonición” (*Versos*, 1920-1938) and “Rosa” (*Transposição*, 1966-1967), respectively belonging to the poets, are significant in a context marked by intense interactions of calculation and fantasy and, indeed, of modernity, through a critical perspective that considers the denial as a key element of such poems. The work demanded the review of some of the paradigms of modernity, its precursors and its main features.

Keywords: Hugo Friedrich. Modern lyricism. Negativity. Dulce María Loynaz. Orides Fontela.

Referências:

ESPINOSA, Norge. *Dulce María Loynaz, el ala oscura de su rebeldía*. Mundo Hispánico, 14. Madrid, 1961.

FONTELA, O. Rosa. In: *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p.33



FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*. Trad. Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974.

JIMÉNEZ PANESSO, David. Silva y la modernidad de lo imposible. In: *Fin de siglo decadencia y modernidad: ensayos sobre el modernismo en Colombia. Segunda parte*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Poesía y negatividad. Semiótica 2*. 2 ed. Madrid: Fundamentos España. , 1981.

LÓPEZ, César. *Poesía Dulce María Loynaz, Prólogo*. La Habana: Letras Cubanas. Cuba, 2011, p. VI.

LÓPEZ, Karina A. Figuras de lo melancólico: la petrificación del sujeto y la vitalidad de las cosas del mundo. Trabajo final de Licenciatura. Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela de Letras. Universidad Nacional de Córdoba, 2010, p. 35.

MIRANDA, Paula. *Lo espacial en la poesía de vanguardistas chilenos y en Ecuatorial de Huidobro*. Acta Literaria, n 44, I Seminario. Santiago de Chile, 2012, p.113.

NÚÑEZ G, Xiomara Francisca. *Silencio y soledad en la poesía de Dulce María Loynaz*. Islas, 42. La Habana: Universitaria, 2000, p. 12.

ORTEGA, José. *La aventura poética de Pablo Picasso. La Palabra y el Hombre*. n.90. Universidad Veracruzana. México, 1994.

PENNER DA CUNHA, Rachel. *Lirismo e lucidez em Orides Fontela*. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literatura. Universidade de Brasília. 2011.

SIMÓN, P. Premonición. In: *Dulce María Loynaz, Poemas escogidos*. Madrid: Visor Poesía. España, 1993, p. 27.

SUTTANA, Renato. Orides Fontela: introspecção e luz. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 11, n1, p. 125. 2007.





TORRES R, Carmen María. *La prosa de Dulce María Loynaz: camino poético hacia otros mundos*. In: Artículos del Portal Web del Centro Cultural Dulce María Loynaz. La Habana, 2011. Disponível em: <http://www.centroloynaz.cult.cu/index.php/category/articulos/>. Acesso em 02.agos.2013. 14:00