



Poéticas de elevação e ausências: algumas considerações sobre o sublime na moderna poesia brasileira

Poetics of elevation and absences: some considerations on the sublime in Brazilian modern poetry

Seção Livre

Fabiano Rodrigo da Silva Santos*

ORCID: 0000-0002-4438-4187

E-mail:
f.santos@unesp.br

Recebido: 22/07/2025
Aprovado: 14/08/2025
Concluído: 06/04/2026

Resumo:

Este artigo investiga as transformações da linguagem do sublime na poesia brasileira entre o romantismo e o modernismo, tomando essa categoria estética como chave para discussão de aspectos da sensibilidade poética moderna. Parte-se da hipótese de que o sublime, por sua ligação com a idealização e com a expressão de grandezas sobre-humanas, torna-se especialmente sensível à crise do ideal na modernidade. O estudo aborda poemas de Castro Alves, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade, entendidos como estágios distintos da ressignificação moderna do sublime. Metodologicamente, articula-se leitura crítica dos textos poéticos e reflexão teórica sobre o sublime na tradição estética moderna. Demonstra-se que o sublime é progressivamente reelaborado, passando da retórica da elevação à consciência do limite e da negatividade. Conclui-se que essa reelaboração constitui peça relevante de uma tradição que faz orbitar em torno do problema da crise da idealidade pontos de identificação entre projetos estéticos engendrados em momentos diferentes de nossa literatura.

Palavras-chave:

Sublime; Poesia moderna; Romantismo; Modernidade; Literatura brasileira.

Abstract:

This article investigates the transformations of the language of the sublime in Brazilian poetry between Romanticism and Modernism, taking this aesthetic category as a key to discussing aspects of modern poetic sensibility. It is based on the hypothesis that the sublime, due to its association with idealization and the expression of superhuman magnitudes, becomes particularly sensitive to the crisis of the ideal in modernity. The study examines poems by Castro Alves, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos, and Carlos Drummond de Andrade, understood as distinct stages in the modern resignification of the sublime. Methodologically, it combines critical readings of poetic texts with theoretical reflection on the sublime within the modern aesthetic tradition. It demonstrates that the sublime is progressively reworked, shifting from a rhetoric of elevation to an awareness of limit and negativity. The article concludes that this reworking constitutes a significant component of a tradition in which points of identification among aesthetic projects from different moments of Brazilian literature orbit around the problem of the crisis of ideality.

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Araraquara. Professor Assistente Doutor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários e do Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura e Vida Social, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis.

Keywords:

Sublime; Modern poetry; Romanticism; Modernity; Brazilian Literature.

A leitura da poesia moderna, do romantismo ao modernismo, sob perspectiva que evidencie a permanência de certos temas e procedimentos estéticos, pode, à primeira vista parecer uma tarefa controversa, dada a condição reconhecidamente paradoxal da modernidade, compreendida, na clássica formulação de Octavio Paz (1984, p. 18), como uma “tradição da ruptura”. No que concerne à poesia brasileira, tal tarefa revela senda particularmente escarpada, sobretudo se buscarmos integrar à tradição moderna a nossa poesia romântica, marcada pelo compromisso com a construção da nacionalidade e pela função que desempenhou para a consolidação de um imaginário brasileiro “oficial” ou “canônico”. Afinal, os problemas relativos à ideia de nacionalidade e do código literário estabelecido a partir do romantismo foram alvos de debate (quando não de aberta contestação) junto aos diferentes projetos de modernização de nossa literatura. Desde as primeiras reações à tradição romântica observadas no esteticismo do final do século XIX, até as radicais experiências do modernismo constata-se, frequentemente, o questionamento e a revisão do complexo que o Romantismo estabeleceu entre nós, tanto na proposição de uma visão de arte distinta do modelo clássico quanto na constituição de uma literatura propriamente brasileira. Todavia, a tentativa de apreender, em visão relativamente panorâmica, os nexos entre elementos constituintes do romantismo e do modernismo, ambos marcos sensíveis da modernidade, poderia revelar continuidades estruturais, se contemplarmos certos traços radicados na própria ontologia da poesia moderna. A crise da idealidade e a linguagem sublime que a ela respondem são alguns desses elementos.

A consciência da crise da idealidade permite que se observem, em alguns momentos de nossa poesia, representados pelo romantismo de Castro Alves (1847-1871), pela moderna poesia de Cruz e Sousa (1861-1898) e Augusto dos Anjos (1884-1914) e pelo modernismo “maduro” de *Claro Enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), certas afinidades, relativas sobretudo à expressão do sublime. A partir da discussão de alguns aspectos da poética desses quatro autores, constata-se uma evolução da dicção do sublime, que, paulatinamente, despe-se dos ademanos de uma retórica da elevação para assumir-se como uma poética sensível às ausências, à ressonância do vazio.

Tal percurso talvez denote alguns impasses da própria poesia moderna, em particular no que se refere à problematização das relações da palavra poética com o ideal, particularizada diante das determinações históricas de nossa própria literatura. Por sua brevidade, as discussões que apresentamos provavelmente estão aquém de uma investigação detida da obra de cada um dos poetas aqui considerados, mas cremos serem oportunas ao cotejo, sob a perspectiva do sublime, de aspectos do universo poético dos autores, de maneira a se formularem-se algumas hipóteses gerais para a abordagem do problema da idealidade em suas obras.

Pode-se dizer que a estética do sublime oferece meios para a compreensão de algumas condições de desenvolvimento da poesia moderna entre nós. Por ser uma linguagem vinculada intimamente ao ideal, o sublime sempre estabelece uma relação tensa com a história, sendo a poesia que o almeja sensível aos fracassos e frustrações a que os artistas se expõem quando confrontam as altas ambições da arte com as circunstâncias sociais em que suas obras são engendradas.

Assim, as manifestações poéticas aqui discutidas parecem se relacionar dialeticamente com o repertório estético de seu tempo, emanando uma consciência crítica que as singulariza. Se tal consciência, por um lado, ressumbra a dinâmica de devir própria daquelas obras consideradas precursoras de tendências artísticas futuras, por outro lado, ela também reflete procedimentos, motivos poéticos e o ideário próprios de suas épocas. Por isso, essas obras realizam a denúncia dos momentos de crise das convenções estéticas e da cristalização de ideologias. Por exemplo: depois de Castro Alves, o romantismo, como até então praticado no Brasil, torna-se inviável; Cruz e Sousa apresenta um *pathos* poético que faz empalidecer o frio esteticismo decadente de seu tempo; Augusto dos Anjos escreve a elegia do complexo ideológico e estético do século XIX e *Claro Enigma*, de Drummond, põe a nu a aura de mistificação que cercava tanto a utopia quanto o postulado da poesia pura. São poetas que promovem a renovação estética ao passo em que também anunciam, de algum modo, a escatologia das tendências artísticas então em voga.

A relação entre as aspirações artísticas e intelectuais dos poetas brasileiros e as condições de nossa sociedade entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX (período que enfeixa a poesia aqui discutida) atesta uma série de contradições que se refletem nos projetos estéticos idealistas como aguda frustração, consciência de impossibilidade e desconfiança em relação ao ideal – o que reverbera em formas singulares de expressão do sublime.

Da dicção altissonante de nossos românticos à aceitação resignada da impossibilidade de se atingir o ideal, que justifica a busca por formas alternativas de expressar a grandeza na poesia moderna, o sublime, na literatura brasileira, parece desenvolver-se como uma forma particular de contrapor ideal e história nas malhas de uma poesia intimamente calcada em nossas particularidades culturais. Nesse sentido, a perspectiva do sublime em nossa poesia mostra-se atenta às contradições de nossa modernidade periférica, à ideia de impossibilidade, à nódoa de precariedade que em tudo grassa e ao fracasso de se tentar abarcar a experiência histórica sob uma visão unívoca.

O sublime pode ser definido, *grosso modo*, como uma linguagem ou efeito estético que busca, por meio da evidência da ideia do elevado, potente e infinito (Kant, 2020, p. 143-144), plasmar a grandeza e assinalar a transcendência no âmbito do discurso. Embora reincidente nas reflexões que dão base ao pensamento estético moderno, o sublime

mostra-se como categoria de presença relativamente exígua em considerações sobre a poesia gerada no século XX, época, talvez, pouco sensível ao apelo da grandeza transcendental. A discussão sobre a sublimidade constitui uma herança da poética clássica, aclimatada ao solo moderno, mediante a recepção tardia da obra *Peri Hypsous* [Do sublime], cuja autoria é atribuída a Longino (1996). Esse escrito, divulgado a partir da tradução realizada por Nicolas Boileau, no século XVII, inspirou um profícuo campo de reflexão. Para a formação dessa tradição de estudos será fundamental a obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke, que associa o sublime ao horror, à opressão e à obscuridade (Burke, 1996, p. 69).

A associação do sublime a uma força opressiva também está presente no modo como Kant o aborda, embora faça-o em chave intelectual, distinta portanto da leitura passional que Burke confere ao sublime. Em *Crítica da faculdade julgar* (1790), Kant, de algum modo, reconhece no sublime elementos que refletem a opressão que as ideias de infinitude ou potência exercem sobre o entendimento e a imaginação. A reação a tal força opressiva consiste na elevação da disposição do espírito humano à esfera da razão superior, instância em que as ideias puras se processam (Kant, 2020, p. 142). Por sua condição transcendental, o sublime tornar-se-á, posteriormente, uma das grandes ambições da arte gerada pelos românticos que tanto almejaram a transposição de limites, sejam esses de natureza metafísica ou estética.

Entre os românticos, a poética do sublime parece assumir os contornos de uma busca constante e não os de uma conclusão. Com efeito, Thomas Weiskel (1994) tratará a ideia do sublime como poética que acena ao sobre-humano e que, conseqüentemente, se manifesta como linguagem que busca canalizar uma dimensão transcendental. Em suas palavras:

A alegação essencial do sublime é a de que o humano pode, no sentimento e no discurso, transcender o humano. O que quer que estenda para além do humano – Deus ou os deuses, o demônio ou a Natureza – é a matéria para grandes divergências. O que quer que defina o alcance do humano não é, de sua parte, mais certo (Weiskel, 1994, p. 17).

Todavia, a época em que se acirram as discussões sobre o sublime, a saber, entre os séculos XVIII e XIX, coincide com o progressivo abandono das explicações metafísicas como chave para a compreensão do mundo, esta cada vez mais radicada numa racionalidade instrumental. Daí, está no cerne do sublime o princípio de uma crise – o sublime canta a transcendência num mundo que não se interessa por acessar o que está para além da empiria.

Por instaurar, na arte, dúvidas quanto à apreensão dos fenômenos, perplexidades e a busca por transpor os limites do discurso e de divisar o que está além de sua potência (Lyotard, 1993, p. 69), existe na essência do sublime um princípio de dissonância. Esse

princípio se tornará ainda mais evidente com o avanço da modernidade estética e pode ser identificado em diferentes matizes nas manifestações poéticas engendradas entre o romantismo e o modernismo. É, portanto, como expressão difusa, oblíqua e problemática que o sublime se manifestará em épocas, como a modernidade, descrentes em relação à grandeza ideal e ao absoluto, e desconfiadas quanto ao êxito da linguagem em expressar tais ideais superiores.

Castro Alves e os sinais da crise do sublime romântico

Embora a condição do sublime de estética eminente no romantismo assegure sua presença em inúmeras criações românticas brasileiras, particularmente na concepção poética de Castro Alves, pode-se dizer que o cultivo do sublime representa algo fundamentalmente complexo. Além de ser o mais altissonante de nossos poetas românticos, Castro Alves é ainda um inspirado cantor do fenômeno social pela ótica da elevação. Ele também é um poeta que anuncia a crise da idealização própria do sublime moderno. Desde o prólogo de suas *Espumas flutuantes* (1870), o leitor é iniciado na linguagem hiperbólica característica do sublime, em que a imensidão e a potência natural são consagradas:

Das bandas do ocidente o sol se atufava nos mares "como um brigue em chamas..." e daquele vasto incêndio do crepúsculo alastrava-se a cabeça louca das ondas. [...] Longe, inda mais longe... os cimos fantásticos da serra dos Órgãos embebiavam-se na distância sumiam-se, abismavam-se numa espécie de naufrágio celeste." (Alves, 2004, p. 73)

O crepúsculo incendiado, o negror da noite no mar, as serras mal divisadas entre as brumas submergem a sensibilidade poética em profunda meditação sobre a transitoriedade da vida e os limites da poesia em luta contra a efemeridade dos seres. Por isso, a poesia, frágil registro da atividade humana, assume a forma de simples “espumas” (Alves, 2004, p. 74).

Embora a dicção ufanista tome boa parte dos versos de Castro Alves, em alguns poemas o reconhecimento amargo dos limites de sua expressão impõe-se diante das duas grandezas almejadas por sua poesia – o ideal e o empenho social. “O voo do gênio” (Alves, 2004, p.104-106) e “Ahasverus e o gênio” (Alves, 2004, p.86-87), dois poemas de *Espumas flutuantes*, denotam isso.

Em “O voo do gênio”, tem-se o poeta arrebatado por um misterioso anjo errante às alturas ideais, que se revelam como ilusões inacessíveis. O voo termina na precipitação do eu lírico nos abismos da frustração poética:

[...]
Já não sinto o sopro das auras sedentas
nem bebo a taça de um fogoso amor
Sinto que rolo em báratros profundos.
[...]
(Alves, 2004, p. 105)

Curiosamente, o poema conjuga frustração amorosa e falência criativa, colocando em evidência a pulsão de *Eros* como movimento de transcendência, em que se confundem a ascensão e a queda numa mesma vertigem; diz o eu poético:

[...]
Abaixo – via a terra – abismo em treva!
Acima – o firmamento – abismo em luz!
[...]
(Alves, 2004, p.104)

Enunciando uma conjugação entre elevação e precipitação que antecipa a desconfiança diante da transcendência demonstrada pelos poetas modernos: seja acima ou abaixo, o epicentro do sublime é sempre um mistério insondável, que se deve temer e que, a despeito disso, atrai a consciência com a força gravitacional do abismo.

Já em “Ahasverus e o gênio”, a analogia entre o poeta e o Judeu errante trata a genialidade nos termos de uma benção insigne que, paradoxalmente, é também um estigma maldito:

O Gênio é como Ahasverus... solitário
A marchar, a marchar no itinerário
Sem termo do existir.
Invejado! a invejar os invejosos.
Vendo a sombra dos álamos frondosos...
E sempre a caminhar... sempre a seguir...
[...]
É o mísero de glória em glória corre...
Mas quando a terra diz: — "Ele não morre"
Responde o desgraçado:—"Eu não vivi!..."
(Alves, 2004, p. 87)

Ahasverus, “invejado! a invejar os invejosos”, encarna o sentimento de excentricidade e exílio que, no âmbito da poesia romântica tardia e moderna, passa a definir o poeta. Motivos que, segundo, Hugo Friedrich, traduzem a dissonância entre poeta e sociedade moderna (Friedrich, 1978, p.20), são intuídos por Castro Alves que, em termos sublimes (expressos na imortalidade de Ahasverus, no seu patético distanciamento da natureza e dos homens, na sua errância pelo árido deserto da existência), aborda o tema da inadequação do artista inspirado à vida coletiva e trivial.

O testemunho da posição excêntrica do poeta diante da sociedade parece ter ainda implicações para a poesia social de Castro Alves. Os poemas “Prometeu” (Alves, 2004, p. 288-289) e “Vozes da África” (Alves, 2004, p. 290- 291) parecem dizer muito sobre a substância anímica de sua arte empenhada. Em ambos os poemas, as referências ao complexo mítico de Prometeu, patrono da rebeldia e da genialidade, são articulados para configurar o tema da solidariedade ao africano escravizado e a seu continente. Por meio desse procedimento, Castro Alves não apenas denuncia a barbárie da escravidão, mas mitifica a figura do escravizado, aproximando-o, pelo sublime, do poeta incompreendido – irmanados ambos pela marginalidade. Assim, sua poesia social debruça-se sobre questões íntimas à visão egocêntrica do poeta romântico. Prometeu, o escravizado e o poeta fundem-se numa única entidade que se insurge contra a opressão. Aqui, a retórica

de elevação reflete, ao mesmo tempo, angústias pessoais do poeta genial e o compromisso com o combate às injustiças sociais.

Pode-se dizer que o sublime de Castro Alves se nutre tanto da tradição europeia do mito prometeico quanto da realidade brasileira da escravidão para compor uma poesia que atesta o ressentimento do poeta genial, que se reconhece em duplo exílio – apartado do ideal pelas insuficiências da poesia e do fenômeno social, por sua condição de poeta implicar excentricidade. Sua dignificação demanda a elevação de sua condição marginal que, amparada pelo mito de Prometeu, eleva consigo os outros oprimidos – no caso do Brasil, os escravizados. Assim, atende-se a duas exigências românticas: uma de caráter universal, que envolve resguardar a função superior do poeta e assinalar sua genialidade, outra, mais local: opor-se à escravidão, seja por uma inclinação solidária, ou em defesa de valores humanistas ansiados pelos setores letrados brasileiros, que, nos idos de 1870, viam a escravidão como grave obstáculo ao progresso do país.

A retórica do sublime em Castro Alves, por um lado, atende aos anseios do artista romântico e, por outro, aos anseios políticos de uma época em transformação, de maneira que, por esse segundo aspecto, sua obra acaba por se colocar no crepúsculo da poesia romântica e na aurora de uma nova poesia, de orientação realista e progressista, que assumirá corpo na autoproclamada poesia realista das décadas de 1870-1880.

Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos: a precipitação do sublime moderno

Com o advento da poesia parnasiana e simbolista no Brasil, entre as décadas de 1880 e 1890, outro autor se destaca em relação à sua forma particular de expressão dos dispositivos do sublime. Trata-se de Cruz e Sousa (1861-1898). Seus primeiros livros simbolistas, *Missal e Broquéis* (1893), apresentam à literatura brasileira uma forma de expressão bastante singular que se notabilizou contra o pano de fundo da poesia do tempo. Cruz e Sousa, como muitos dos jovens poetas a ele contemporâneos, foi herdeiro da dicção de Baudelaire, mas parece ter se sintonizado mais intimamente à consciência catastrófica do presente emanada d' *As flores do Mal* do que muitos de seus coetâneos.

Baudelaire, em fins do século XIX, como demonstra o estudo de Glória Carneiro do Amaral, *Aclimatando Baudelaire* (1996, p. 73-82), faz radicar junto à sensibilidade lírica brasileira um novo repertório de imagens e procedimentos poéticos, enfeixadas pela orientação decadentista, junto à qual o fascínio diante do mal, sobretudo, no que tange à abordagem explícita e sádica da experiência erótica e à exploração dos efeitos de choque, surgem como plataforma de profanação do ideal de beleza e da temática amorosa difundida pela lírica romântica local.

Desde os primeiros poetas autointitulados realistas até os últimos parnasianos e simbolistas, são flagrantes as marcas da poesia de Baudelaire que pesam sobre elementos,

cultivados com maior e menor adesão por uma ou outra tendência do tempo, como o esteticismo dos parnasianos e simbolistas, o satanismo de contornos ateísta dos decadentistas e a sexualidade transgressora dos líricos “realistas”, como Carvalho Júnior.

Na mirada de nossos baudelairianos estava o choque contra a sensibilidade romântica: o artificialismo se coloca como antídoto ao primado da inspiração; o erotismo transgressor profana o eufemismo erótico; o satanismo de fundo ateísta agride o complexo moral e (indiretamente) metafísico do cristianismo romântico.

Antonio Candido, em “Os primeiros baudelairianos”, reconhece entre os primeiros êmulos do poeta de *As flores do mal* a inclinação à rebeldia (Candido, 1989, p. 38). Há de se reconhecer também que a “assimilação” de Baudelaire por nossos poetas, nesse momento inicial de sua recepção, foi consideravelmente superficial e oportuna às causas de uma juventude letrada cansada das convenções do lirismo romântico. Mais que isso, ansiosa pela superação do complexo político-social do Segundo Reinado, instituição que, em grande medida, favoreceu o romantismo. Trata-se de uma geração com urgência pelo novo; por isso seus poetas celebravam os albores da ciência e do progresso, sem a consciência da ruína que sucede o apogeu dos povos. Poucos deles, talvez por isso, foram sensíveis à ressonância vinda da Baudelaire que recobre de profunda melancolia a visão sobre o presente.

Os poetas brasileiros de então, entusiastas do progresso, empenhados com a construção de um novo país e, ainda, filhos da melhor cepa brasileira, talvez não portassem as condições necessárias para sentir “a declaração de horror” (Auerbach, 2012, p. 332) da poesia baudelairiana; estavam, de fato, resguardados das circunstâncias de exclusão e marginalidade, que oferecem o contexto social gerador do tipo moderno do poeta maldito. É nesse ponto que Cruz e Sousa se destaca: é muito diverso dos letrados de sua geração por suas origens humilíssimas, como negro e filho de ex-escravizados; por ter contado com grandes dificuldades para angariar a aceitação pública de sua obra; por ter passado uma vida repleta de privações que lhe ocasionaram tragédias pessoais, como as frequentes internações da esposa por crises nervosas, a doença dos filhos e a sua própria, que culminaria na morte prematura, aos 36 anos (Magalhães Júnior, 1961, p. 177-185). Cruz e Sousa, homem de letras negro em época na qual o discurso científico reputava a inferioridade intelectual dos seus, sentiu agudamente a marca do exílio e do deslocamento no cerne de sua própria sociedade. Esse sentimento de exclusão intuído por outros tantos poetas modernos, na lírica cruziana, é intensificado por reminiscências oriundas da experiência real e extrema da marginalização. Desamparado pela ciência, pelas promessas da nova sociedade e pelo meio literário, Cruz e Sousa, como demonstra em termos patéticos na prosa de “O Emparedado” (Bosi, 2003, p. 184) refugiou-se em suas altas aspirações; mais que isso, reconhece nelas um claustro e o único refúgio de sua sensibilidade magoada.

Como reconhece a leitura pioneira de Roger Bastide (1979, p. 169), a despeito de ser autor de poesia de juventude francamente abolicionista, Cruz e Sousa parece revelar a consciência plena de sua condição marginalizada (e com ela, de sua negritude) mais contundentemente no plano idealista, povoado de belezas raras e monstruosas, de seu simbolismo dramático. Ivone Daré Rabello, com efeito, demonstra que o elemento “inefável e infando” (Rabello, 2006. 273) mobilizado pela angustiada, polissêmica e original poética de Cruz e Sousa reflete muitos aspectos da condição histórica do poeta negro no Brasil finissecular. Sua poesia responde à exclusão social, aos sentimentos de cisão e impossibilidade por ela impostos, com o cultivo de figurações de polos opostos como são “o sonho do ideal” e “o abismo do nada”:

A poética de Cruz e Sousa é a resposta a sua experiência histórica e a tantos enunciados que fazem da exclusão social e cultural uma lei que oculta a dinâmica própria à sociedade brasileira. Numa obra marcada pelo trabalho técnico e a escolha canônica de procedimentos, pela polissemia de símbolos que fala o inefável e o infando, a poética de Cruz e Sousa, de uma maneira originalíssima, como só pode ser a poesia que dá forma às particularidades históricas, responde à falsa consciência e responde à exclusão social com a figura do sonho do ideal e do abismo do nada, com a paródia de todos os mitos e de todas as promessas, à exceção talvez da promessa da arte, paraíso próprio em que todo o desejo pode ser formulado (Rabello, 2006, p. 273).

A consideração das particularidades do sublime na obra de Cruz e Sousa ilumina também o fundo histórico-social das angústias do poeta negro; consciente da distância da perfeição, às voltas com frustração e com a inacessibilidade, a tumultuosa dicção sublime de Cruz e Sousa aclimata o luto diante do ideal e o horror ao presente, entrevisto em Baudelaire, para uma condição social concretamente verificável – o poeta maldito confere voz ao intelectual negro. Autor de uma poesia plástica que gera alegorias que dão corpo a um profundo sentimento de impossibilidade, Cruz e Sousa gera uma forma de sublime que talvez seja possível apenas em nosso contexto social, em que um poeta negro conseguiu ter voz, mesmo que contra as barreiras intransponíveis que foram impostas por seu meio. É a mesma ambição frustrada, produto do confronto do sujeito histórico Cruz e Sousa com o veto à sua atuação como homem de letras, que se desdobra na voz lírica cruziana, que busca pairar junto às ideias puras e acima da voragem infernal da realidade empírica, precipitando-se, a despeito disso, em abismos, labirintos e covas rasas.

Embora as obras de estreia de Cruz e Sousa atestem uma considerável fidelidade ao modelo baudelaireano, a partir de Faróis (1900), está-se diante de um poeta que nitidamente não pode ser reduzido a êmulo d’As Flores do Mal. A melancolia, o satanismo, o ímpeto sexual, aprendidos com Baudelaire, em Cruz e Sousa, possuem agora contornos próprios: articulando elementos opostos, representados pelo grotesco e pelo sublime, sua poesia é toda encaminhada a um movimento de sublimação, muitas vezes malogrado.

Mais dicotômica que dialética, como parece ser em Baudelaire, a convivência entre grotesco e sublime, em Cruz e Sousa, tende à polarização (Rabello, 2006, p.77): de um

lado, o grotesco, categoria que contempla o extravagante, o disforme, e o rebaixado¹, confere formas estranhas a uma realidade íntima, reprimida e mesmo inconfessável, enquanto o sublime, de outro lado, encena o esforço por depurar em abstração todo o anseio ressentido pelo inacessível. No centro dessas duas correntes, localiza-se um eu lírico esfacelado, acometido por visões misteriosas disposta em intensa pletora imagética que, a despeito dos excessos, inova nossa literatura por liberar a imagem poética da sintaxe tradicional do verso e da discursividade.

Metáforas conflitantes, adjetivos caudalosos, figurações oriundas de campos semânticos opostos geram em Cruz e Sousa uma poesia livre da meditação, da confissão, da descrição – da retórica, enfim, de que guarda apenas o apelo performático da evocação. Suas evocações evoluem em cosmologia poética própria, feita de melancolia, anseio por transcendência e obsessão pelo abjeto, tendo por resultado uma forma de beleza rara, feita de atração e repulsa e que atesta a convivência tensa entre sublime e grotesco.

Em sua poesia, frequentemente, anseios da sensibilidade lírica assumem contornos de desejos inconfessos, deformados pelo grotesco. Na composição “Pressago”, há a imagem explícita da luxúria que irrompe do subterrâneo da morte:

luxúrias de virgens mortas
das tumbas rasgam as portas
(Sousa, 1995, p. 136)

No poema “Tédio”, a cadência dos desejos alterna seus compassos com o ritmo dos movimentos repetitivos de um macaco:

Alma sem rumo, a modorrar de sono
Mole, túrbida, lassa...
Monotonias lubricas de um mono
Dançando n'uma praça...
(Sousa, 1995, p. 112)

E as convulsões das mentes atormentadas:

Mudas epilepsias, mudas, mudas,
Mudas epilepsias,
Masturbações mentais, fundas, agudas,
Negras nevrostênias.
(Sousa, 1995, p. 112)

¹ O grotesco consiste numa categoria cuja definição é historicamente dinâmica, sendo objeto de um debate teórico sujeito a controvérsias. Grosso modo, identificam-se duas vertentes igualmente válidas para a compreensão dessa categoria, a depender dos objetos estéticos que lhes servem de referência. Uma vertente associa as expressões do grotesco essencialmente ao cômico, em particular à comicidade hiperbólica, sendo essa acepção eleita por Bakhtin (2013, p. 41) para questionar alguns aspectos da pioneira teoria de Kayser, autor que vê na essência do grotesco um princípio perturbador e terrível, oriundo da constatação do alheamento da ordem comum do mundo, que certas obras literárias e pictóricas suscitarium (Kayser, p.40). Sabe-se que o referencial de Kayser para sua teoria do grotesco parte das manifestações dessa categoria entre românticos e modernos, algo reconhecido por Bakhtin, para justificar a associação que, na teoria de Kayser, ocorre entre grotesco e elementos sinistros (Bakhtin, p.41-42). Independentemente de poderem ser preponderantemente associados ao riso ou ao terror, parece haver nas expressões do grotesco, sobre as quais se debruçam tanto Kayser como Bakhtin, aspectos extravagantes, podendo ser relacionados ao insólito, aos disparates ou ao exagero. Representações monstruosas também são importantes tanto para o grotesco risível como ao terrível. A monstruosidade pode ser jocosa como a dos gigantes de Rabelais, autor sobre o qual se debruça Bakhtin, ou pode ser assustadora, como a que se imprime nas criações de Hoffmann, importantes para as postulações de Kayser. O pendor para imagens e ideias ligadas ao polo do baixo, também parece ser uma constante nas teorias do grotesco, sejam essas imagens obscenas, alegres e libertadoras, como as consideradas por Bakhtin, ou subterrâneas, ctônicas e opressivas, como as que Kayser evidencia. Considerando a reincidência dos elementos extravagantes, monstruosos e rebaixados nas figurações do grotesco abordadas pelos teóricos que se dedicaram ao conceito, julgamos seguro tomar esses aspectos para uma síntese do que em nossas reflexões se compreende como grotesco, em particular no que se refere ao plano da expressão dos poetas por nós estudados.

Nesse mesmo poema, o ideal e o princípio criador são associados à melancolia que, nutrida pelas alucinações da neurose, hiperboliza a linguagem do grotesco à altura do sublime, esfera que encerra a morte e o absoluto na representação de um mundo sepultura. Lê-se em “Tédio”:

Vala comum de corpos que apodrecem
Esverdeada gangrena
Cobrindo vastidões que fosforescem
Sobre a esfera terrena
(Sousa, 1995, p. 112)

Mundo esse que abriga, no mesmo vórtice cósmico, o caos criador e as forças da diluição: “*pandemonium* feral de ventre farto do nirvana sublime” (Sousa, 1995, p. 113).

A obra de arte, maldita por excelência, assume para Cruz e Sousa a beleza proibida de “A flor do diabo”: “eleita do pecado e da Harmonia”; composta de matéria conflitante. Feita de prazer e dor, há nela “a quint’essência dos aromas” e “toda a melancolia das distâncias” (Sousa, 1995, p. 103-104). É essa a obra frustrada do velho diabo, que desolado, contempla, ao fim do poema, acastelado em sua torre de marfim, mundos quiméricos e o esfacelamento de sua ambição criadora:

Mas hoje o Diabo já senil, já fóssil,
Da sua Criação desiludido,
Perdida a antiga ingenuidade dócil,
Chora um pranto noturno de Vencido.

Como do fundo de vitrais, de frescos
De góticas capelas isoladas,
Chora e sonha com mundos pitorescos,
Na nostalgia das Regiões Sonhadas.
(Sousa, 1995, 105).

Por meio da linguagem que conjuga grotesco e sublime Cruz e Sousa gera, portanto, uma poesia plástica e performática que confere forma a instâncias disformes, oriundas dos abismos do inconsciente, que emergem sob a forma do grotesco, e informes – aquelas vislumbradas em céus inefáveis, onde rolam as brumas das abstrações sublimes. Daí sua poesia revelar contornos que o sublime assume na modernidade e refletir o meio social de que emerge. Sua linguagem sublime é moderna, por se nutrir do contraste com o grotesco para afirmar sua autenticidade, o que resulta numa expressão destituída das convenções altissonantes do sublime convencional. O sublime cruziano reflete a dimensão social ao se inscrever como esforço performático que responde ao inefável, manifestando o anseio por triunfar sobre a ideia do intransponível, correlato poético de vetos sociais amargados pelo poeta.

Outro poeta brasileiro que partilha com Cruz e Sousa a sensibilidade ao sublime que convive de modo dramático com o grotesco é Augusto dos Anjos. Detentor de uma sensibilidade estética formada na mesma atmosfera que a de Cruz e Sousa, em que convergem o esteticismo parnasiano, a idealização conflituosa do simbolismo, o determinismo científico e o idealismo crepuscular de Schopenhauer, Augusto dos Anjos, a

despeito da maneira ímpar com que abordou o repertório estético e filosófico, bem como os modismos literários de seu tempo, pode ser encarado como uma espécie de síntese da sensibilidade brasileira da passagem do século XIX ao século XX. Os temas de sua poesia atestam o conflito entre a fatalidade orgânica e o ideal perdido, resultando numa bifurcação que se encaminha, por um lado, à plena aceitação do niilismo, por outro, à busca desesperada da redenção pela arte.

A arquitetura brutal do verso de Augusto dos Anjos articula o rigor estético parnasiano ao prosaísmo ornamental de teor filosofante, bem ao gosto da ostentação intelectual do período em que escreve. Seu pendor para o raro conjuga, num mesmo sistema imagético exótico, o léxico científico, o vocábulo sofisticado e o calão surpreendentemente vulgar, gerando uma linguagem impactante, com vistas ao efeito, herdeira do esteticismo parnasiano, bem como da poética de choque de Baudelaire. Sua singularidade talvez salte aos olhos, pois, o poeta debruçou-se sobre os lugares-comuns da literatura de seu tempo e deles extraiu notas profundamente pessoais. Augusto dos Anjos fez versos de saliente artifício, sem evadir para as abstrações simbolistas ou para a altiva arte pela arte; cantou a ciência sem celebrá-la como um entusiasta, mas posicionou-se criticamente diante dela, assombrado pela realidade metafísica perdida; redimensionou a poesia científica dos realistas ao colocá-la em contraste com os ecos do romantismo; fez lirismo meditativo, sem cair nas convenções da confissão, retratando antes o universo angustiante de inquietações de um eu hiperbólico, que se reconhece como o visionário de um cosmos estéril.

Declara o poeta, em “Solilóquio de um visionário”, seu anseio pela transcendência mesmo em mundo apossado pelo vazio e pela ausência melancólica:

Subi talvez às máximas alturas
Mas se hoje volto assim, com a alma às escuras
É necessário que ainda eu suba mais!
(Anjos, 1994, p. 232).

A melancolia de Augusto dos Anjos encerra uma postura pretensiosa, patética, agressiva e consciente, que sonda a fatalidade humana (Viana, 1994, 19-27). Sua melancolia, pode-se dizer, paradoxalmente, reencanta o mundo ao aludir às cifras da unidade da Natureza descoberta no fenômeno do perecimento, ao encontrar no vazio cósmico a sombra da metafísica perdida e também ao expor a esterilidade de sentido do determinismo científico. Em seu percurso de reflexões, a poesia de Augusto dos Anjos cria tortuosos “esquemas” de transcendência, encaminhados a conceitos absolutos. Para Augusto dos Anjos, a putrefação é face material da morte que, por seu turno, é metonímia do nada, daí o anseio pela “Idealização da humanidade futura” resvalar na seguinte epifania negativa:

E, em vez de achar a Luz que os Céus inflama,
Somente achei moléculas de lama
E a mosca alegre da putrefação.”

(Anjos, 1994, p. 206).

A putrefação e seus correlatos nas ideias de corrosão, perecimento e decadência geram o ponto axial da finitude que irmana tudo o que existe; esses elementos são aspectos de uma mônada negativa, apeíron lúgubre, que comprova a cosmovisão panteísta da poesia de Augusto dos Anjos. Como alternativa à finitude também se apresenta a promessa da arte duradoura, como se pode ler em “Budismo moderno”:

Mas o agregado abstrato das saudades
Fique batendo nas perpétuas grades
Do último verso que eu fizer no mundo!”
(Anjos, 1995, p. 224).

A singular cosmovisão de Augusto dos Anjos reflete-se na excentricidade do poeta que a plasma e habita o universo que ela enfeixa. Eis o complexo particular do poeta: para ele a sordidez é uma fonte esdrúxula de beleza; os fenômenos ínfimos de perecimento emanam a dignidade da morte que une tudo o que existe; o sofrimento e a destinação cega, entrevistados nas situações limites da miséria e da corrupção, irmanam todos os seres e, por fim, o grotesco é sublime. Nesse ponto, a lírica de Augusto dos Anjos se destaca diante das referências oferecidas pela poesia de Baudelaire e de Cruz e Sousa, autores que influem sobre sua obra. Enquanto em Baudelaire grotesco e sublime se conjugam numa forma de beleza agressiva, mas dotada de graça singular, assegurada pela sofisticada ironia dos contrastes e, em Cruz e Sousa, as duas categorias convivem, mas, normalmente, em polos opostos, Augusto dos Anjos despe seu verso do elegante sabor de peçonha da poesia de Baudelaire e abole as fronteiras entre o feio e a mais alta beleza que há no universo de Cruz e Sousa.

Pode-se dizer, a título de síntese, que Baudelaire encontra na ironia um vínculo íntimo entre grotesco e sublime, enquanto Cruz e Sousa vê na convivência entre grotesco e sublime a apoteose de sua sensibilidade cindida. Já Augusto dos Anjos, ao valorizar a expressão daquele sentimento de contato com o inominável primordial que ameaça a integridade do sujeito, definido por Kristeva (1980, p. 9-10) como abjeto, contamina o sublime com as formas do grotesco. Também em relação ao lirismo, igualmente agressivo nos três, há algumas diferenças flagrantes: pode-se dizer que a agressão de Baudelaire é sádica e cínica, a de Cruz e Sousa, ressentida, e a de Augusto dos Anjos, brutal. Isso é patente quando se observa a maneira como os três poetas, em clave grotesco/sublime, contemplam a força de atração erótica projetada pela figura da *femme fatale*.

Em poemas como “Le Poison” e “Le Léthés”, o eu poético de Baudelaire precipita-se nos abismos do êxtase e da morte, via o contato erótico explícito com a mulher fatal. Em “Léthé” declara, em êxtase mórbido, à amante terrível “Rien ne me vaut l’abîme de ta couche” [nada, para mim, vale como o abismo de teu leito] (Baudelaire, 1942, p. 250-251), em “Le Poison”, sorve “le terrible prodige” [o terrível prodígio] do beijo venenoso da amada, com sua “salive qui mord” [saliva que morde] (Baudelaire, 1942, p. 124-125).

Já Cruz e Sousa, em “Lésbia” e “Múmia”, depara-se com tentadoras malditas, mas compungido por um horror distante, por sugestões eróticas, oblíquas e algo reprimidas, como se estivesse diante de mulheres terríveis e inacessíveis, convertidas em monstros. “Lésbia” (Sousa, 1995, p. 65) é como uma “cruel e demoníaca serpente”, a “Múmia” é “podridão feita deusa de granito” (Sousa, 1942, p. 65).

Augusto dos Anjos, em “A Meretriz”, por seu turno, despe seu verso de qualquer carga erótica, e do alto de duras sentenças, valendo-se de uma dicção que transita entre a explícita abjeção e a alta meditação filosófica, contempla a corrupção física e moral da prostituta, convertendo seu corpo na materialização da ideia da esterilidade absoluta, na eucaristia de um ofício niilista, na concentração do vazio do universo. Lê-se no referido poema:

Nas frias antecâmaras do Nada
O fantasma da fêmea castigada
Passa ao clarão da lua acesa
E é seu corpo expiatório alvo e desnudo,
A síntese eucarística de tudo
Que não se realizou na Natureza!
(Anjos, 1994, p. 321)

O sublime, na condição de linguagem estética do sobre-humano, transcendente e ideal (Weiskel, 1994, p. 18-19), será hipervalorizado tanto pela poesia de arrebatamento e precipitação de Cruz e Sousa como pela poesia de sondagem cósmica de Augusto dos Anjos. Pelo fato de os projetos dos dois poetas se localizarem em contexto no qual as convenções do sublime mostram-se insuficientes para traduzir a percepção dos fenômenos – em outras palavras, por falarem de grandezas metafísicas no centro de uma modernidade contraditória e percebida como decadente – ambos encontram no choque uma categoria interlocutora da expressão do sublime.

O grotesco, por seu turno, com todo o seu potencial de mal-estar, monstruosidade e abjeção é, para Cruz e Sousa e Augusto, manancial de efeitos passíveis de causar impacto. Talvez ambos poetas intuem que seu público contemporâneo seja pouco sensível à comoção do sublime romântico convencional², daí o uso estratégico do choque, conclamado para provocar abalo, desolação, perplexidade. Quando, nos universos poéticos de Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos, representa-se a dignidade da morte maculada pela putrefação, duas esferas parecem se descortinar. Uma é sublime e objeto de terror: o mistério do além-túmulo (assombrado, na consciência moderna, pelo nada). Outra é grotesca e objeto de repulsa: a concretude da podridão.

Em Cruz e Sousa, observa-se o esforço por evadir da materialidade, diluir-se no mistério das abstrações. Sua visão de transcendência parece encaminhar todo a realidade para o mundo do verbo descarnado, da poesia pura – o que tem reflexo na forma de sua

² De modo geral, as mentalidades brasileiras de fins do século XIX foram bastante severas em seus juízos sobre o romantismo, reputando suas criações como pueris, piegas e escapistas. Naturalmente, a altissonância do sublime romântico encontra-se no bojo dos excessos que o novo ideário realista e positivista, que se inscreve entre nós entre 1870 e 1880, censura no romantismo. Cf. Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 173-179.

poética, como dito, plástica, evocativa, liberta da retórica convencional e que observa atenta o inexprimível, com a força expressiva da sugestão.

Augusto dos Anjos é diferente. O poeta paraibano também busca captar em sua poesia o vazio metafísico contemplado nos céus da modernidade pela tradição baudelairiana, a que se filia também Cruz e Sousa. Contudo, para a poesia de Augusto dos Anjos, os mundos transcendentais criados pelas evocações poéticas não parecem guardar a promessa de uma rota de fuga ao monturo frio da existência, promessa essa buscada em muitos poemas de Cruz e Sousa. O poeta de *Eu* parece ansiar, antes, a transfiguração da matéria chã da realidade concreta, divisada no vocabulário vulgar e no termo técnico, em elemento poético que testemunha a eclosão de um sombrio encantamento em meio à realidade imanente, feita de dejetos e seres em contínuo apodrecimento. Nesse sentido, sua poesia é menos propensa a sutilezas que a de Cruz e Sousa.

Ambos os poetas, idealistas frustrados, críticos da orfandade metafísica da época moderna, são acossados pelo silêncio e pelo nada – Cruz e Sousa confronta-o, povoando o vácuo com alegorias que se reconhecem imperfeitas, mas conferem corpo a abstrações – seu sublime conjuga exuberância imagética e sentidos elípticos. Augusto dos Anjos, por seu turno, parece recuperar a retórica da elevação (convertida em retórica da agressão) para palmilhar o vácuo com uma dicção prolixa e desesperada. Sua solução aos impasses da modernidade, poder-se-ia dizer, está na contramão dos recursos reputadamente modernos da sugestão, do fragmento e da elipse – a discursividade eloquente enfeixa suas imagens surpreendentes com uma amarra bastante conhecida da nossa tradição de poesia de púlpito e de tribuna. Provavelmente, tenha sido esse pendor à eloquência um tributo pago ao tempo, se não para a plena aceitação de sua obra, ao menos para o reconhecimento de seu talento. Todavia, a retórica é contorcida nos torneios particulares de sua poética – o que confirma que esses tributos são pagos de forma provocativa e, talvez, de má vontade.

O modo único com que se apropria do código literário e do repertório filosófico vigente, talvez justifique o fato de *Eu*, de Augusto dos Anjos, ser considerado uma das mais inovadoras expressões da lírica brasileira do início do século XX – trata-se de um livro crepuscular que opera a síntese de inquietudes intelectuais e estéticas que ganham corpo na virada do século XIX para o século XX. Dentro da poesia brasileira de seu tempo, *Eu* está entre as obras mais francas em relação ao repertório que a anima: reconhece as insuficiências do código beletrista e as limitações do determinismo científico, buscando, em resposta a essa consciência, novos rumos para a sensibilidade artística constrangida pelos limites impostos pelos lugares-comuns derivados dos sistemas de pensamento e do decoro literário em voga em seu tempo.

Com efeito, entre Castro Alves, Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos percebe-se a

evolução das formas do sublime romântico em direção a uma nova modalidade de poesia da transcendência, cujos procedimentos expressivos compreendemos como notas do sublime moderno. Em Castro Alves, ainda se tem a busca das utopias e a crença nas convenções da poesia altissonante, elementos enformados pela retórica do sublime tradicional. Contudo, em alguns momentos, as convicções do eu lírico acerca da potência do discurso poético vacilam, o poeta precipita-se de seus voos, reconhece-se exilado e irmana-se com outros destituídos. Eventualmente, nesse processo, mitifica a coletividade dos marginalizados, da qual também se reconhece parte.

As crises idealistas de Castro Alves parecem reconhecer os limites da idealidade romântica, sendo suas *Espumas flutuantes*, pois, um livro crepuscular em relação ao romantismo brasileiro. Cruz e Sousa, por seu turno, reconhece a inacessibilidade do ideal, repousando sobre o tema de sua busca, frustrações e anseios oriundos da experiência histórica. Assim, surge como poeta maldito que contempla com lentes sublimes os céus inatingíveis da idealidade e com olhos grotescos os abismos da interioridade. Como no plano da poesia moderna, precipitação e arrebatamento confundem-se, grotesco e sublime convivem em sua lírica, compartilhando efeitos de impacto; tais efeitos visam a construção de uma beleza transcendente, em que angústias, pulsões reprimidas e anseios, subam numa espiral que arrebatava a experiência concreta para os planos etéreos da palavra poética, transfiguradora do real.

Já em Augusto dos Anjos, depara-se com uma investigação de pretensão filosófica do repertório do pensamento oitocentista, cunhada de modo dialético, o que irmana o determinismo científico com uma concepção fatalista da realidade e acaba por revelar, assim, a esterilidade metafísica da modernidade. A forma de expressão de tais conflitos, em sua poesia, delineia-se como uma poética de choque que encontra correspondências entre o arrebatamento sublime e o impacto sensacionalista do grotesco, gerando uma forma de expressão híbrida entre o baixo e o elevado, sensível à transitoriedade da vida e que elege a arte como tábua de salvação diante da ameaça representada pelo nada.

Claro Enigma, de Carlos Drummond de Andrade, e a sublime opacidade

Como se pode notar, de Castro Alves a Augusto dos Anjos, o delineamento da poesia moderna é acompanhada pelo desenvolvimento de novas formas de expressão do sublime. Todavia, essa dinâmica que atesta o vínculo ontológico entre a poética da modernidade e a do romantismo parece se tornar menos explícita na poesia brasileira praticada ao longo do século XX. Talvez por isso, no cenário representado pelo modernismo brasileiro, o surgimento de uma obra como *Claro Enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade, dotada de latente pessimismo, negatividade e atração pelo encantamento irradiado das ausências, represente um retorno a preocupações inerentes ao

problema do sublime.

Embora as preocupações de ordem metafísica e idealista, concernentes ao sublime moderno, encerrem conflitos próprios da modernidade, tais questões parecem ser relegadas a segundo plano quando se observa a poesia que se pratica no Brasil, conforme adentra-se o século XX. A revisão crítica de nosso passado e de nossas culturas, a busca pela expressão literária autêntica que coadune a identidade brasileira à assimilação do elemento contemporâneo (representando pelo registro da oralidade e da busca de temas na matéria cotidiana), parecem estar no centro dos projetos eméritos do primeiro modernismo paulista que, *grosso modo*, influi sobre a maneira como que nossa literatura se reconhece moderna. A partir desse movimento, surge a plataforma sobre a qual as gerações posteriores refletiram sobre a condição de ser brasileiro e moderno em literatura; daí a herança da dicção de blague, da mirada irônica e da sensibilidade ao trivial, que o primeiro modernismo lega ao livro de estreia de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*, publicado em 1930.

Drummond, todavia, confere a esse repertório notas muito particulares, que ganharão cada vez maior espaço em sua lírica. Essas notas reverberam em temas como o conflito da subjetividade hiperbólica com a alteridade (representado pela entidade do “mundo”), a melancolia (inicialmente subjacente à ironia) e a consciência da impossibilidade, da transitoriedade e do vazio que fatalmente rondam e corroem todas as coisas. Essas notas, com efeito, parecem suscitar a Luiz Costa Lima a constatação do “princípio-corrosão” como uma constante da poesia de Drummond (Lima, 1996, p. 132). Elementos que denotam crise, consciência de dissolução, angústia diante da opacidade dos fenômenos, terão desdobramentos os mais diversos na produção posterior ao livro de estreia do poeta itabirano. Talvez o que Costa Lima considera corrosão seja componente de um complexo mais geral relacionado à melancolia, chave de interpretação produtiva que foi adotada por Vagner Camilo (2001, p. 172-182), em *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, para sua leitura detida de *Claro Enigma* (1951), à luz do debate acerca do lugar dessa obra no conjunto da poética de Drummond.

De fato, a melancolia na obra de Drummond, manifesta na consciência de desgaste e escavação, também está presente na difícil conjugação do “eu” com o “mundo”, que se desdobrará nas inquietações de *Sentimento do mundo* (1941), bem como no empenho social, eventualmente assombrado pela impossibilidade da utopia, de *A rosa do povo* (1945). A melancolia drummondiana ressumbra ainda no *ubi sunt* inscrito nas ruínas das cidades mineiras, nos cacos do cotidiano, na paisagem outrora familiar subitamente transformada em algo irreconhecível, imagens que povoam obras que captam a força evocativa da memória, como *Boitempo* (1968; 1973; 1979).

A ideia de melancolia, que associamos à poesia de Drummond poderia ser tratada, em termos resumidos, como relativa a um tema e a procedimento poético que encena a

perda de algo inefável, acontecimento a que a palavra poética responde com dicção alusiva, marcada por aquele tipo de linguagem fragmentária, monótona e elíptica a que Kristeva identifica com a fala melancólica. Tal fala dá voz à crise de simbolização do objeto evadido da consciência, mas cuja perda contunde (Kristeva, 1989, p. 39).

Em alguma medida, a melancolia parece dar coerência às manifestações de perda, insuficiência e desgaste que marcam aspectos da poesia de Carlos Drummond de Andrade desde *Alguma Poesia*. A nódoa da melancolia espraia-se em sua poética, ora conjugada à ironia, ora subjacente ao senso de afastamento do mundo, ora de forma explícita na captação da força inexorável do tempo. Em plano mais íntimo, a melancolia se imprime no tema da irreversibilidade das memórias. No âmbito da autoconsciência poética, medra nas reflexões sobre a poesia tida como processo de estruturação em constante conflito com a insuficiência da expressão e a sombra do nada. Esses elementos da poética de Drummond, por sua vez, refletem certa tradição da poesia moderna, sensível à impossibilidade e ao desgaste dos ideais, fenômenos discutidos aqui a propósito de Castro Alves, Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos. *Claro enigma*, de fato, parece ser a obra de Drummond que mais evidentemente trai o lastro da tradição da poesia moderna, enlutada diante do ideal e acossada pelo nada.

Como demonstra Vagner Camilo (2001, p. 23-46), a recepção crítica de *Claro enigma* contou com uma série de incompreensões; o livro foi tomando como um anacrônico retorno do autor à poesia oitocentista e clássica e como uma obra alienada, se comparada com o empenho social demonstrado pelo poeta, anteriormente, em *A Rosa do povo*. Revela Vagner Camilo, contudo, que *Claro Enigma*, antes de poder ser lido como uma obra de exceção no plano da poética modernista de Drummond, por retornar as referências clássicas e simbolistas, representaria uma intensificação das preocupações do poeta com a natureza essencial da poesia, sendo sensível a elementos que dotam a consciência de crise própria da poesia moderna, como, por exemplo, da negatividade que Adorno compreende sob a divisa do ideal do negro (Camilo, 2001, p.172-173). O ideal do negro, aliás, pode ser relacionado ao pessimismo, à melancolia, à consciência de dissolução que surge em muitos poemas de Drummond.

Tal perspectiva permitiria considerar *Claro Enigma* como obra central no tocante a algumas preocupações presentes em poemas que, ao longo da trajetória de Drummond, surgem como peças sensíveis à opacidade dos fenômenos do mundo e à impossibilidade de o eu lírico, imerso em sua subjetividade, compreender, por um lado, a crua voragem da história e operar, por outro, uma expressão poética que abarque a plenitude. É nesse ponto que a lírica de Drummond se reconhece como historicamente moderna; sensível à falência das utopias sociais, à desaturação da obra de arte e ao vazio metafísico do século XX, a poesia de *Claro enigma* se debruça sobre o nada, sobre a opacidade da realidade e sobre a consciência de insuficiência da poesia diante do ideal. Testemunha assim, a condição de insulamento do poeta moderno num mundo absurdo.

A modalidade do sublime que reconhece a aridez da modernidade e a desilusão acarretada pela história participa desse processo e ganha larga expressão em *Claro enigma*, enfeixando seu conteúdo de melancolia, consciência crepuscular do tempo presente, sensibilidade à transitoriedade da vida e à impossibilidade de expressão do absoluto. Esses elementos resvalam numa aceitação resignada da opacidade do real, e na abertura amargurada à transitoriedade dos fenômenos que compõem esse “mundo maior”, que oprime a sensibilidade lírica. Também emitem um gesto rebelde contra as consolações abstratas e transcendentais.

Dois poemas de *Claro enigma* podem ser tomados como ilustrativos desse conflito diante de uma idealidade refratária à compreensão do poeta, a saber, “Opaco” e “A máquina do mundo”. Nessas composições, o poeta, desencantado e consciente das grandezas perdidas, se torna o anti-visionário de um mundo de conteúdo enigmático insondável. No primeiro desses poemas, encontra-se a sensibilidade lírica que pretende divisar, em vão, um céu noturno, destituído de mistério e de signos transcendentais – escuro, sem qualquer fundo metafísico:

Nada escrito no céu,
sei.
Mas queria vê-lo.
O edifício barra-me
a vista.
(Andrade, 2007, p. 262)

Julgando, inicialmente, ter por obstáculo à visão um edifício (possível símbolo da cultura e da realidade circunstancial que obnubila a contemplação do mistério das coisas), o eu poético constata, ao final, que sua própria perspectiva está essencialmente obnubilada:

Não, não me barra
a vista. A vista se barra
a si mesma.
(Andrade, 2007, p. 262)

Em “Opaco”, está-se diante de um esforço visionário gorado no nascedouro; a vista é incapaz de ver e, se o pudesse, não haveria nada a desvendar, pois os céus não trazem inscrições. Sobrepondo ausência sobre ausência, o sublime aqui surge como uma espécie de absoluto negativo – é a intuição do perdido que se afirma como presença contundente, algo que se confirma e se explica em “A máquina do mundo”.

Poema de sabor arcaizante dado pelo tema, pelo vocabulário e pela cadência dos decassílabos distribuídos em tercetos, “A máquina do mundo” se mostra surpreendentemente moderno ao apresentar um fenômeno de epifania vazia: o eu poético (no meio do caminho, como o poeta da Comédia, de Dante) perambula num entardecer matizado pelo negror da opacidade, que faz intuir ausências. Nesse périplo, dá-se uma revelação sublime – a máquina do mundo, síntese do absoluto já cantada por poetas como Lucrécio e Camões, eco da música das esferas de Pitágoras. A máquina do mundo

oferece-se à contemplação do poeta, que reconhecendo o caráter tardio da oferta, a repudia e opta, conseqüentemente, pelo vagar incerto a um destino ignoto:

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de minas pedregosa
e a máquina do mundo, repelida

se foi miudamente recompondo
enquanto eu, avaliando o que perdera
seguia vagaroso, de mãos pensas
(Andrade, 2007, p. 304).

A recusa efetuada pelo poema condiz perfeitamente com a consciência moderna; ao poeta de hoje não compete mais a decifração do mistério, afinal, ele não é mais o vate antigo ou o gênio romântico, a quem a grandeza, supostamente, comunica-se sem intermediários. Comunicar o mistério em meio à modernidade envolveria mistificá-lo, envolveria mentir sobre ele. Seria um gesto inautêntico, já que a sensibilidade moderna encontra-se imersa no escuro, na incerteza. Essa sensibilidade perdeu a orientação oferecida pelas grandes ideias de outrora, hoje dispersas. Por isso a revelação veio tarde; ao poeta moderno é impossível ser profeta, visionário, gênio. Mais uma vez, o sublime se imprime como grandeza ausente, absoluto indevassável, cuja presença só se divisa como sombra.

Como dito, o conteúdo de insuficiência, opacidade, dissolução ou mesmo o “princípio-corrosão”, teorizado por Costa Lima, a propósito de Drummond, dentro de nosso enfoque de leitura, pode ser relacionado com os usos particulares do sublime em sua poesia. A força gravitacional da história pesa sobre o sublime drummondiano, tornando-o retrato elíptico da tensa relação do eu com o mundo, expressão angustiada de um esforço malogrado por retratar o sentido absoluto do real, seja em chave universal ou em sua dimensão mais imediatamente brasileira. Ao falar de corrosão, Costa Lima identifica um modo particular com que a obra de Drummond se relacionaria com a história:

Corrosão, como empregaremos, não se confunde com derrotismo ou absenteísmo. Ao contrário, no contexto drummondiano ela aparece como a maneira de assumir a História, de se por com ela em relação aberta. [...] Ela não tampouco é cinza compacta, chão de chumbo, ao invés dessas hipóteses, a corrosão que a cada instante ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado. Em qualquer dos dois casos – ou seja, quer no participante quer no de aparência absenteísta – o semblante da História é algo de permanente corroer. O princípio-corrosão é, por conseguinte, a raiz que irradia da percepção do que é contemporâneo (Lima, 1996, p. 132-133)

O reconhecimento, na poesia de Drummond, da opacidade que se impõe entre o eu poético e os fenômenos que o cercam (“o mundo”) e da força diluidora que ronda todas as coisas, expressa amiúde pelo sublime, pode ser encarado também como um modo de representação da história. Nesse sentido, a visão da história na poesia de Drummond faz pensar no conceito de alegoria tratado por Walter Benjamin. Com efeito, a alegoria, para Benjamin (2013), representa a história como imagem consciente de sua fratura, signo

desmantelado que está para o referencial de mundo como as ruínas para a sucessão de catástrofes que a história acumula (Benjamin, 2013, 176).

As tentativas de representação poética da história da experiência brasileira, em Drummond, parecem confrontar um país que solicita de sua literatura um discurso totalizante sobre sua identidade e cujo projeto civilizatório frequentemente entrou em conflito com estruturas arcaicas persistentes. Por isso, aprioristicamente, o Brasil se apresenta à sua poesia como unidade estilhaçada. Já em *Alguma Poesia* (1930), Drummond reconhecerá o conteúdo de luto que reveste a investigação do sentimento do país em mirada totalizante. Declarará o poeta em “Explicação”: “E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria” (Andrade, 2007, p. 37). Drummond manifesta, em certos momentos de “Explicação” um sentimento de fratura da identidade do país, intuída como ausência, saudade, ou mesmo fantasmagoria que sobrepõe, na mesma paisagem arquitetônica bruxuleante, porém sem o consolo da síntese, o moderno e arcaico:

Aquela casa de nove andares comerciais
é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.
(Andrade, 2007, p. 37)

O país demanda sua representação como unidade absoluta, mas impõe a alegoria, assim, oferece-se como fenômeno oportuno à eclosão da consciência de fratura e à percepção do conflito entre idealidade (a imagem totalizante do Brasil) e a expressão. Embora em *Claro Enigma*, exceto pela seção “Selo de Minas” (Andrade, 2007, p. 275-286), a imagem do Brasil nem sempre ocupe explicitamente o centro dos poemas, é impossível ignorar a dimensão brasileira da angústia idealista que perpassa a obra.

Desse modo, em Drummond podemos contemplar uma espécie de ponto de chegada do percurso de desenvolvimento da linguagem que se acerca da elevação, portando a consciência da impossibilidade, algo que marca o sublime moderno, conforme pretendemos discutir a propósito dos poetas aqui considerados. Nos quatro poetas discutidos, pois, observa-se o fenômeno paradoxal pelo qual o testemunho da perda do acesso ao ideal converte-se numa maneira de captar suas irradiações. Por isso, a retórica da elevação em Castro Alves, que eventualmente testemunha a impossibilidade da revelação do absoluto, está relacionada, de algum modo, com o complexo imagético de opacidade e ausências de *Claro Enigma*, de Drummond.

Considerações finais

Com efeito, os poemas de Castro Alves e *Claro Enigma*, de Drummond podem ser tomados como polos que emolduram a trajetória de desenvolvimento de uma linguagem sublime moderna na literatura brasileira. Não pretendemos sugerir que Castro Alves, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade sejam os únicos

poetas brasileiros sensíveis a essa forma de expressão do sublime; como ela se liga à moderna crise da idealidade, há de se imprimir em tantos outros românticos, simbolistas e modernistas de nossa literatura. Contudo, esses poetas nos servem como ponto de referência para a leitura do processo de constituição da poesia moderna a partir da ressignificação do sublime, sobretudo por suas obras emitirem pareceres particulares sobre as convenções estéticas de seu tempo, demonstrando a necessidade de revisão do sublime para que poesia fale francamente da história. Talvez por isso, se contempladas à luz do sublime, as obras desses poetas revelem uma atmosfera crepuscular.

Em linhas gerais, nossas reflexões partem da hipótese de que o retorno moderno ao sublime, em diferentes momentos da poesia brasileira, consiste na reformulação crítica de um problema histórico: a crise da idealidade e a impossibilidade de conciliação plena entre poesia, transcendência e mundo social. Ao acompanhar Castro Alves, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade, procuramos demonstrar que o sublime moderno se configura como uma linguagem marcada pela consciência da perda, pela dissonância e pelo luto, operando como procedimento formal e uma ideia capaz de confrontar as promessas fracassadas do romantismo, do cientificismo e das utopias modernas. Nesse sentido, as obras analisadas revelam como a poesia brasileira moderna, situada entre determinações históricas locais e horizontes universais da modernidade, encontra no sublime um meio privilegiado de pensar seus próprios limites expressivos. O sublime, inscrito na vertente da moderna poesia brasileira aqui considerada, manifesta-se como operação estética que transforma a distância em relação ao ideal em condição própria da enunciação poética.

Referências

ALVES, Castro. *Obra Completa*. Organização de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Organização de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 2007.

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Organização de David Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p.303-332.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8ª. edição. São Paulo: Hucitec, 2013.

BASTIDE, Roger. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa. In: COUTINHO, A. Cruz e Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 157-189.

BAUDELAIRE, Charles. Les Fleurs du Mal. Rio de Janeiro: Librairie Victor, 1942.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama trágico alemão. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BOSI, Alfredo. Poesia versus racismo. In: BOSI, Alfredo. Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 163-185.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 2013.

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: Ed. UNICAMP, 1993.

CAMILO, Vagner. Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: CANDIDO, A. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989, p. 23-38.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade de Julgar. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes. Brangança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2020.

KAYSER, Wolfgang. O grotesco: configuração na pintura e na literatura. Tradução J. Guinsburg. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KRISTEVA, Júlia. Pouvoirs de L'Horreur: essai sur la abjection. 1re édition. Paris: Édition du Seul, 1980.

KRISTEVA, Julia. Sol negro: Depressão e melancolia. Tradução Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIMA, Luiz Costa. O Princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. 2ª edição. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p.129-196.

LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a Analítica do sublime*. Tradução de Constança Marcondes César e Lucy R. Moreira César. Campinas, SP: Papirus, 1993.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Editora das Américas, 1961.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RABELLO, Ivone Daré. Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa. São Paulo: Nankin; Edusp, 2006.

SOUSA, João da Cruz e. e Obra completa. Organização de Andrade Murici; atualização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1995.

VIANA, Chico. O Evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos. Editora da UFPB, 1994.

WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico*: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.