


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ALINE MARIA JERONYMO

A MULTIPLICIDADE POÉTICA DE EMÍLIO
MOURA: O ENCANTO DA HORA AMARGA



ARARAQUARA – S.P.
2014

ALINE MARIA JERONYMO

**A MULTIPLICIDADE POÉTICA DE EMÍLIO
MOURA: O ENCANTO DA HORA AMARGA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Antônio Donizeti Pires

ARARAQUARA – S.P.
2014

Jeronymo, Aline Maria

A multiplicidade poética de Emílio Moura: o encanto da hora
amarga / Aline Maria Jeronymo – 2014

54 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade
de Ciências e Letras (Campus de Araraquara)

ORIENTADOR: ANTÔNIO DONIZETI PIRES

1. Poesia brasileira. 2. Modernismo (Literatura). 3. Metalinguagem.
4. Moura, Emílio, 1902-1971. I. Título.

ALINE MARIA JERONYMO

A MULTIPLICIDADE POÉTICA DE EMÍLIO MOURA: O ENCANTO DA HORA AMARGA

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Antônio Donizeti Pires

Data da defesa/entrega: 20/11/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - FCLAr.

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - FCLAr.

Membro Titular: Prof. Ms. Patrícia Aparecida Antonio
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - FCLAr.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Edna e Dirceu pelo amor incondicional que garantiu minha formação pessoal e acadêmica.

Ao meu companheiro Valmir por conceder-me seu amor à poesia e por acompanhar meu percurso acadêmico dando-me forças para superar minhas dificuldades.

À minha irmã Ana Paula por sempre apoiar-me em minhas decisões e ao meu sobrinho Lucas que alegra meus dias, demonstrando que a verdadeira beleza da vida está na simplicidade.

Ao meu orientador Antônio Donizeti Pires por dar-me o suporte necessário para pesquisar as inquietudes poéticas.

“O que eu adoro em ti,
Não é a tua beleza.
A beleza, é em nós que ela existe [...]”
(BANDEIRA, 1993, p.103).

RESUMO

O poeta modernista Emílio Moura (1902-1971) incorpora uma linguagem estritamente moderna no que tange à sugestão imagética de uma poesia preponderantemente metalinguística. Dessa forma, é por meio das obras *Canto da hora amarga* (1936) e *Cancioneiro* (1945) que buscamos atestar, através de análises poemáticas, que a modernidade emiliana realiza-se em confluências com ideias que vão da tradição bíblica e chegam à despersonalização do *eu* moderno e questionador. Objetivamos, portanto, comprovar e explorar o caráter metalinguístico e intertextual que resulta na personificação da poesia, aclarada como musa. Para atingir tal intento, essa mesma poesia passa por um sentimento dualista e pessimista, barroco, do eu que se divide em vida e morte, em luz e sombra; passa por um sentimento romântico de angústia e desconsolo e chega à multiplicidade do eu poético, que promove uma constante luta com a linguagem. Mais do que traçar uma correlação entre ideias clássicas e modernas (no sentido em que o poeta cria a despersonalização e apropria-se dos versos livres, curtos ou prosaicos, típicos do modernismo), intencionamos suprir, ao menos em parte, a grande escassez de estudos sobre o poeta mineiro, que encontrou um terreno fértil para questionar e analisar internamente o papel da poesia na multiplicidade do homem e da sociedade moderna para, assim, concluir que o universalismo de Emílio Moura se faz distinto e maduro. Assim sendo, comprovaremos como os influxos poéticos de ambas as obras corroboram para a reavaliação e a inserção crítica da poética de Emílio Moura no contexto da literatura moderna/modernista brasileira.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Modernismo. Emílio Moura. Musa. Metalinguagem.

ABSTRACT

The modernist poet Emílio Moura (1902-1971) incorporates a strictly modern language regarding the imagistic suggesting a mainly poetry metalinguistic. That way, from the works *Canto da hora amarga* (1932) and *Cancioneiro* (1944) we attest, through the poetic analysis, that modernity Moura's poetry takes place in confluences with ideas ranging from biblical tradition and come to the depersonalization of the modern "I" and questing. We objectify, therefore, demonstrate and explore the metalinguistic and intertextual character that results in the personification of poetry, as clarified muse. To achieve this, this same poetry undergoes a dualistic and pessimistic sentiment, baroque, the "I" that is divided into life and death, light and shadow; goes through a romantic feeling of anguish and desolation and reaches the multiplicity of the poetic speaker, which promotes a constant struggle with the language. More than draw a correlation between classical and modern ideas (in the sense that the poet creates depersonalization and appropriates of free, short prose or verse, typical of modernism), intend to supply, at least in part, the dearth of studies on the minor poet who has found fertile ground to question and analyze internally the role of poetry in the multiplicity of man and modern society to therefore conclude that universalism the Emílio Moura becomes distinctive and mature. Thus, we will check how poetic inflows corroborate both works for reevaluation and critical insertion of poetic the Emílio Moura in the context of modern/Modernist Brazilian literature.

Keywords: Brazilian poetry. Modernism. Emílio Moura. Muse. Metalanguage.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 PRIMEIROS ESTUDOS: O POETA EMÍLIO MOURA	10
2.1 Olhares críticos	10
2.2 O Modernismo e o poeta Emílio	12
3 DIRECIONAMENTOS TEÓRICOS	17
3.1 Uma (re)leitura da poesia moderna	19
3.2 A multiplicidade do <i>eu</i> poético	21
3.2.1 O eu múltiplo e a inspiração	24
4 LEITURA E ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	26
4.1 Análises poemáticas de <i>Canto da hora amarga</i>	28
4.2 O processo de criação emiliano em <i>Cancioneiro</i>	40
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	49
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	51
APÊNDICE: FORTUNA CRÍTICA	52

1 INTRODUÇÃO

Esta monografia foi produzida como trabalho de conclusão do curso de Bacharelado e Licenciatura em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras – Câmpus de Araraquara, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires, do Departamento de Literatura da referida faculdade.

Analisamos, neste estudo, as obras poéticas *Canto da hora amarga* (1936) e *Cancioneiro* (1945), do poeta mineiro Emílio Moura, visando refletir questões metapoéticas e intertextuais. Nesse contexto, intrigamo-nos com o hibridismo que eflui dos versos emilianos. O tom pessoal que, geralmente, fala do *sentir*, do *criar* e do *partir* do *eu* moderno, ganha espaços diversos, para poder representar a inquietude diante das perplexidades da vida e do poeta.

Desses diversos matizes, notamos uma característica neoclássica, com o lirismo e a evocação da musa, mas também uma sutileza barroca, pela perturbação existencial do sujeito lírico e pelo gosto dos contrários entre sombra e luz. O tom melancólico, sem dúvida, ainda nos sugere um traço romântico e, por fim, vemos a sugestividade do simbolismo que contribuiu com a influência sonora, com imagens evocativas e com a imaterialidade ou subjetivação da poesia. Ao notar essas características passadistas em nossas análises, tentamos, ao máximo, não transpor a ideia de que Emílio Moura foi um poeta sem apego estético, pois com a leitura das obras estudadas, *Canto da hora amarga* e *Cancioneiro*, percebe-se a linearidade do conjunto, mesmo aportando nuances diversas.

Para alcançar os resultados obtidos, partimos de uma leitura crítica do *corpus* em comunhão com a leitura e fichamentos de obras da teoria e crítica da poesia e teoria da poesia moderna, bem como leituras sobre o movimento modernista brasileiro, no qual está inserido Emílio Moura. Através deste processo, realizamos análises e reflexões poemáticas objetivando refletir o percurso emblemático e metafórico da poética das obras *Canto da hora amarga* e *Cancioneiro* para, em suma, revisar criticamente o posicionamento da poética emiliana frente ao Modernismo.

2 PRIMEIROS ESTUDOS: O POETA EMÍLIO MOURA

Emílio Guimarães Moura nasceu em 1902, na pequena cidade do oeste de Minas Gerais, Dolores do Indaiá, morou em diversas cidades da região como Bom Despacho, Carmo de Minas e Cláudio e radicou-se em Belo Horizonte, no início da década de 1920, onde se formou em Direito, pela Universidade Federal de Minas Gerais, em 1928.

Do homem, sabemos que viveu um período de transformações sociais, econômicas e políticas, no decorrer da Era Vargas, e de transformações e manifestações culturais e artísticas. Nesse cenário, houve agudo engajamento social de literatos do grupo modernista mineiro, Emílio Moura, Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Gustavo Capanema, Pedro Nava, João Alphonsus, Milton Campos, dentre outros, sendo que todos tinham ligações com a política. Emílio Moura, em especial, foi jornalista, professor e um dos fundadores da Faculdade de Ciências Econômicas de Minas Gerais, em 1945.

Da poesia, enxergamos uma obra exterior ao mundo palpável; o poeta dorense criou uma esfera utópica que nasceu para resgatar a poesia em seu estado puro. A singularidade da poética emiliana está contida na preocupação mítico-religiosa, que segundo Laís Corrêa de Araújo, em “A Poesia Modernista de Minas”¹, é algo que faltava ao “[...] Modernismo enquanto linguagem e enquanto renovação de cultura [...]” (2007, p.187).

Emílio Moura foi reconhecido com o prêmio de Poesia da Academia Mineira de Letras, em 1969, com o prêmio do Pen Club do Brasil e com o Prêmio de Poesia do Instituto Nacional do Livro. Em nossas pesquisas, fizemos o levantamento de artigos, resenhas e ensaios² sobre Emílio Moura e atinamos que há nesse material um ponto convergente: o de que o poeta é pouco reconhecido pela crítica renomada, há um número relevante de material, mas, em sua maioria, textos escritos por amigos, no período em que o poeta ainda estava vivo. Depois, pouca coisa foi produzida, considerando que sua obra completa conta com diversos títulos: *Ingenuidade*, 1931; *Canto da Hora Amarga*, 1936; *Cancioneiro*, 1945; *O Espelho e a Musa*, 1949; *Desaparição do mito*, 1951; *O Instante e o Eterno*, 1953; *A Casa*, 1961, *Habitante da tarde*, 1969 e *Noite maior*, 1969. Todas essas obras estão reunidas no livro *Itinerário Poético*, de 1969.

2.1 Olhares críticos

¹ ARAÚJO, L. C. de. A poesia modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 179 -192.

² O levantamento bibliográfico sobre o poeta seguirá no final deste trabalho.

Nas poucas palavras de Alfredo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira*, Emílio Moura “[...] entrou pela porta estreita da lírica existencial, dando exemplos admiráveis de meditação interrogativa [...]”. (2006, p.463). De fato, a poética de Moura alude à inquietação subjetiva sobre o *eu*, que gera a interrogação como fator predominante da poesia, como nota-se nos versos: “Por que tantos olhos cheios de tantas lágrimas?” (*in*: “Por quê?”. MOURA, 2002, p.52); “Quem é que luta dentro de mim?” (*in*: “Mundo parado”, 2002, p.64). Aloysio Jansen de Faria, em estudo crítico sobre Emílio Moura, publicado em *Poetas do Modernismo: antologia crítica*, defende que a recorrência de interrogações do poeta pode ser uma maneira de não querer definir-se; desse modo, nem o poeta e, tampouco, a poesia querem respostas.

Já Carlos Drummond de Andrade, em “Palma Severa”, ensaio que abre a edição de *Itinerário Poético*, demonstra que as “indagações emilianas” passam do questionamento existencial e atingem o questionamento do papel poético, dizendo, a esse respeito: “De suas ignorâncias, perplexidades e dúvidas um mito se criou [...]” (ANDRADE apud MOURA, 2002, p.21). Drummond refere-se ao desenvolvimento que essas indagações alcançaram e nos dá alicerce para empreendermos uma análise que busca compreender o processo de criação poética em Emílio Moura. Interpretamos que da inquietação e questionamentos subjetivos nasce a reflexão sobre a própria poesia que será aclarada como musa, como vemos no poema “À musa”, de *Canto da hora amarga*:

Nunca te exaltei, porque estás acima do tempo.
Não sei que mito se humanizou em ti para que pudesse realizar esse
[equilíbrio de realidade e de irrealidade.
Só sei que és a paz ou o desespero dos poetas que te conheceram ou que te
[desconhecem.

Vieste tão do alto!
Ainda estavas infinitamente longe e já o ruído de teus passos ressoava
[vivamente dentro de meu sonho.

És anterior a ti mesma
E eu te esperei desde o princípio.
E foi para te descobrir que minha poesia veio alimentando pelos tempos
[afora a infinita sede de plenitude
E parou em ti que é a própria poesia.

Na verdade, eu já te esperava desde o princípio.
(MOURA, 2002, p. 50).

Há, neste poema, a ocorrência do processo de submissão do poeta perante a poesia. Percebe-se, ainda, a dúvida (caráter próprio de Emílio Moura), direcionada nesse caso à

origem da Musa (no segundo verso), que se diferem daquelas indagações, já apontadas, referentes apenas ao próprio *eu* e à existência.

Pode-se interpretar o poema “À musa” como uma espécie de poética para as duas obras analisadas. Vemos o impasse entre a “paz” e o “desespero” do próprio *eu* ao buscar uma Poesia que parece habitar a esfera irreal dos sonhos mais profundos e só se torna realidade através do poder que o poeta possui para expressar essa súbita plenitude. Pode-se dizer, ainda, que a poesia como manifestação de um sonho e de uma perfeição não se prende ao tempo, é infinita e aspira sempre ao infinito.

Aloysio Jansen de Faria atesta a Emílio Moura uma mística do divino e, ao destacar o poema “À musa”, insere uma interessante visão comparativa entre o mito de Prometeu e o poeta que adquire consciência: o poeta criador coloca-se como simples mortal e delega à criação o poder de compor a discórdia e a soberania, da mesma maneira que o poder do fogo sagrado gerou o tumulto entre os deuses e o avanço da humanidade. Ainda segundo Faria, a lírica de Moura reveste-se de uma forma mística e reveladora em que o poeta descobre a Poesia e é descoberto por ela, “[...] e o poema se resume e se transfigura nesta mútua relação, entre sombras e inquietações, através das quais a Poesia se faz presente, e o poeta se faz elevado à visão impossível dos mistérios presenciados de sua própria criação [...]” (FARIA, 1972, p.107).

Retornando ao poema, mais precisamente ao verso “E foi para te descobrir que a minha poesia veio alimentando pelos tempos afora a sua infinita sede de plenitude”, vemos que para alcançar a esperada poesia, o eu lírico retoma a ideia de passado, o que explicaria sua construção racional da inspiração como maneira de criar uma intertextualidade entre a poética modernista e a tradição. Emílio Moura volta-se ao que há de mais remoto em nossa civilização para criar um “deus” (a Poesia) que percorrerá um caminho simbólico através dos tempos. Diferentemente do que acontece na tradição cristã, entretanto, é ela – a Poesia – a responsável por dar origem a tudo.

2.2 O Modernismo e o Poeta Emílio

Do capítulo “Pré-Modernismo e Modernismo”, do livro *História concisa da literatura brasileira*, apreendemos o caráter histórico, social e estético de ações precedentes e decorrentes do “primeiro” Modernismo brasileiro. O autor Alfredo Bosi, ao tratar do Modernismo, chama a atenção para a subordinação que este movimento assumiu em relação à Semana de Arte Moderna. O evento de 1922 foi um divisor de águas que possibilitou o

encontro de diversas tendências recorrentes desde a Primeira Grande Guerra, trazendo para São Paulo um novo estilo que, a partir de ideias cosmopolitas e vanguardistas, foram chamadas de Modernismo. Da Semana ao Modernismo houve forte efervescência cultural e artística com a “[...] consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos [...]” (BOSI, 2006, p.340), tendo como os principais nomes da poesia: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. O período de mudanças comportamentais e de liberdades formais estava instituído e uma nova linguagem brotaria para romper com o puritanismo passadista.

O ano de 1930, considerado o início de uma nova tendência, não evocou grande significado literário como 1922, mas é nesse período que nossa literatura ganhou “[...] um estado adulto e moderno perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente [...]” (2006, p.383). No patamar histórico, o fim da República Velha e o início do novo regime ebuliram no país e chamaram a atenção da consciência crítica de muitos dos escritores de 30, que aproveitaram a porta aberta do Modernismo para amadurecer as ideias e propor alternativas estéticas e, principalmente, sociais de cuja falta a literatura sofria. Um Drummond, um Murilo Mendes, um Jorge de Lima superaram a “dispersão e a gratuidade lúdica” (2006, p.385) de Mário e de Oswald de Andrade, pois, além de manterem a liberdade estética, partiram para novas tendências e dimensões temáticas que foram do questionamento social e político à religião.

Entre 1930 e 1945, o primeiro plano da poesia era “[...] o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza (Drummond, Murilo, Jorge de Lima, Vinícius, Henriqueta Lisboa, Emílio Moura...) [...]” (2006, p.386), em uma fase “[...] universalizante, metafísica, hermética, ecoando as principais vozes da “poesia pura” europeia [...]” (2006, p.386). Nesse cenário, a poesia de Emílio Moura está posta ao lado da poesia de Dante Milano, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Alphonsus de Guimaraens Filho, entre outros que se reconheceram na “[...] busca de uma linguagem essencial, afim às experiências metafísicas e herméticas de certo veio rilkeano da lírica moderna [...]” (2006, p.438).

O movimento modernista em Minas Gerais teve menos repercussão que o de São Paulo. Belo Horizonte não era um polo cultural como São Paulo ou Rio de Janeiro, mas era uma cidade em crescimento onde os jovens do interior, inclusive Emílio Moura, vindos de famílias de classe média, tinham a possibilidade de fazerem seus cursos superiores. Segundo

Fernando Correia Dias, no capítulo “Gênese e expressão grupal do Modernismo em Minas”³, foi a partir de jovens assim, estudantes de direito, medicina ou farmácia, que uma agitação intelectual surgiu na década de 20, dando início ao grupo modernista mineiro. Destacavam-se como escritores Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Pedro Nava e João Alphonsus.

É em 1924, porém, que ocorre o estabelecimento de uma relação entre os escritores de São Paulo e os de Belo Horizonte, a partir da chamada “caravana paulista”; os grupos traçam uma relação sólida, fundada sobre o mesmo ideal de renovação e liberdade. O contato, e mesmo a influência, não impossibilitou que o pequeno grupo mineiro seguisse seus passos independentes e criasse seu próprio órgão modernista: *A Revista*, que foi fundada por Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura e Martins de Almeida e publicada pela primeira vez em 1925, com a função de divulgar o pensamento e as primeiras produções dos novos adeptos do movimento. Da chamada fase heroica, nasceram distintos grupos que se dispersariam por volta de 1929, quando começaram as publicações de obras poéticas individuais: de 1930 destaca-se *Alguma Poesia*, de Drummond, e de 1931, *Ingenuidade*, de Emílio Moura.

A base da idealização mineira era: “a tradição repensada”, “a conciliação de lealdades” e “o apelo à razão” (DIAS apud ÁVILA, 2007, p.171). O grupo não negou suas tradições, ao contrário, estas sempre foram motivos de reverência e lealdade, porém, o fizeram com o olhar atento da criticidade e da razão. Segundo Maria Zilda Cury⁴, o modernismo mineiro seguiu uma vertente própria, aplicando aspectos modernizantes a uma mistura de tendências que vão do Classicismo ao Simbolismo. A releitura da tradição e a nova linguagem modernista resultaram na conciliação entre sentimentos nostálgicos de sujeitos líricos, que glorificavam a tradição mineira, e entre a modernização do século XX, que trouxe o olhar crítico e libertário para dentro dessa poesia.

Como se vê, o modernismo de Minas distanciou-se do movimento de São Paulo; por características próprias, a poética de Emílio Moura ficou mais apartada ainda, já que seu modernismo não estava na “[...] postura acadêmica habitual no tratamento de temas metafísicos, míticos, religiosos, na atitude pomposa e remota, mas no fato de saber cristalizá-los em modernidade linguística.” (ARAÚJO apud ÁVILA, 2007, p.188). A modernidade linguística de Emílio Moura é madura, pois possui sequidão e, ao mesmo tempo, sensibilidade, que exploram o campo semântico mais profundo do poema; como vemos nos versos de “Transbordamento”:

³ In: ÁVILA, A. (org.) **O Modernismo**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

⁴ CURY, Maria Zilda Ferreira. **Horizontes Modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

A tarde diluída dentro de mim. O mundo tão vasto!
As antenas da imaginação nas ondas de todo o mundo.
Milhares de vida (paisagens: milhares!)
dão à alma o sentido diluído do maravilhoso fragmentado.

O desconhecido é a única base do espírito que viaja.
Vontade de dominar todos os vislumbres da consciência em naufrágio.
Oh! mas é inútil pensar na libertação de ser um dentro de si mesmo.
O que vale é o que transborda, o que nos transcende a cada instante
e adere às formas do que não vemos e cria as realidades que serão eternas
e faz o mundo tão vasto.
(MOURA, 2002, p.30).

Segundo Araújo, na poesia de Emílio Moura há uma preocupação “barroco-mineira” de relacionamento do homem com a vida e com o tempo que passa. O poeta limita, portanto, sua “[...] possível ousadia a uma certa angulação filosófica de sua obra, que se processa através do discurso abstrato, da urdidura musical, da apreensão sensorial e lírica da palavra, da sugestão subjetiva e da interioridade da expressão [...]” (ARAÚJO apud ÁVILA, 2007, p.188). Dessa forma, vê-se, através do poema “Transbordamento”, que a simbologia imagética da poesia evoca algo invisível e desconhecido que está dentro do próprio sujeito lírico. O eu toma consciência de que é um ser fragmentado e, a partir dessa reflexão, pode alcançar uma transcendência espiritual, que traz consigo um sentimento egocêntrico romântico.

Para exprimir o apelo interior, Moura arriscou-se por variadas formas, ora convencionais ora modernas. Veja-se um exemplo peculiar da variedade modernista de Emílio Moura, em versos de um poema do livro *Habitante da tarde*:

NOVA BADEN
[Lambari]

[...]
Rumor de água cantando.
Fria,
macia,
súbito irrompe
dos cimos,
volteia,
dobra-se
e precipita lá do alto:
brin
ca
de
cas
ca
ta.

Trilos
de
grilos,
zumbidos,
cícios,
gluglus vivos.
Sob o túnel verde,
folhas de todas as cores se confraternizam com as borboletas.

Nada perturba nada.
A brisa amacia
a luz.
A alma das águas
lava as almas.
O tempo para.
Agora é sempre.
(MOURA, 2002, p.259).

Nova Baden é o nome de um parque ecológico da cidade de Lambari, em Minas Gerais; o espaço harmonioso exhibe um andamento perfeito da natureza, dentro da perturbação da cidade. Num momento de contemplação, o “tempo para” e o *eu* eterniza as ações da natureza, por meio da poesia. Para isso, o poeta combina perfeitamente o ritmo das palavras com o seu sentido; o poema chama a atenção para o elemento visual, principalmente, ao separar a palavra “cascata” em sílabas, sugerindo o movimento de uma cachoeira. Como recurso sonoro, Emílio Moura investe, ainda, nas onomatopeias e assonâncias, causadas com a leitura de “Trilos/de/grilos,/zumbidos/cícios/gluglus vivos”, no qual ouvimos barulhos de bichos.

Esse poema é, entretanto, uma raridade na obra emiliana; seu caráter moderno é extremo na forma, no ritmo e na linguagem e cria a oposição com a austeridade temática de poemas como “Transbordamento”. De um lado, o poema (“Nova Baden”) mostra certo experimentalismo tardio, visto que a obra *Habitante da tarde* é de 1969, mas de outro, prova que o poeta melancólico variou sua poética que se fazia sólida até o momento.

3 DIRECIONAMENTOS TEÓRICOS

Pretendemos expressar algumas considerações a propósito da metodologia utilizada neste trabalho, bem como analisar e relacionar, a partir do viés da crítica da poesia, as particularidades da poética emiliana. Dessa forma, faz-se necessária a exposição de algumas ideias e conceitos de questões teóricas que contribuirão às futuras análises poemáticas e discussões sobre a poesia moderna. Obras como *Fenomenologia da obra literária* (2011), de Maria Luiza Ramos, *O estudo analítico do poema* (1996), de Antonio Candido, *O ser e o Tempo da Poesia* (1997), de Alfredo Bosi e *O arco e a lira*, de Octavio Paz auxiliam-nos a filtrar uma linha teórica pertinente para empregar às análises de *Canto da hora amarga* e *Cancioneiro*.

Em *Fenomenologia da obra literária*, Maria Luiza Ramos parte do método da estratificação expresso por Roman Ingarden, em *A obra de arte literária*⁵. O filósofo e teórico polonês apresenta-nos uma estrutura fundamental para o alcance da unidade de sentido de um texto literário, sua teoria é pautada no estudo de camadas heterogênicas e particulares que, juntas, geram a unidade do texto. Maria Luiza Ramos segue, à sua maneira, a exposição dos estratos teorizados por Ingarden: fônico, ótico, estrato das unidades de sentido e estrato dos objetos representados.

Em linha parecida, Antonio Candido, em *O estudo analítico do poema*, trata dos aspectos fundamentais do poema, como: a sonoridade, a rima, o ritmo, o metro e o verso. O ritmo é destacado com grande apreço, já que este elemento é, segundo Candido, o mais importante da poesia moderna, pois ele ampara o significado e é ele que dará a realidade intrínseca da vida e da sociedade; o uso do ritmo para efeito estético cria um elo entre a palavra e o mundo natural e social. Assim o é para Alfredo Bosi que, em *O ser e o tempo da poesia*, expõe que o advento dos versos livres intencionou “abolir” os versos metrificados para alvorar o significado do ritmo.

Em Emílio Moura, vê-se que o ritmo vem como estímulo da criação poética, apresentando-se implícito já nos títulos das obras estudadas *Canto da hora amarga* e *Cancioneiro*. Na primeira obra o ritmo aparece mais sequioso, os versos são como um lamento que quase beiram a prosa; por sua rigidez e longuidão, são peculiares do Modernismo e caracterizados por sua variação. As rimas são quase inexistentes, pois, como nos diz Antonio Candido, elas se tornam secundárias nesse período. Diferentemente, *Cancioneiro* traz

⁵ INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

a inspiração das cantigas populares, por isso é constante haver versos em redondilhas e a presença de rimas externas e internas que evocam, de certa forma, uma harmonia rítmica maior que a dos versos prosaicos da primeira obra.

Outra característica teórica importante é reavivada por Maria Luiza Ramos que aponta para a participação do leitor dentro do poema, que na linguagem é formada pelo uso dos dêiticos: o *eu* designa a pessoa que fala, mas no envolvimento entre texto e leitor, o *eu* passa a ser este último. A autora exemplifica com poesias de Emílio Moura, pois o poeta explora o efeito do *shifter*⁶ em diversos poemas, é comum o uso do pronome demonstrativo, por exemplo, que possibilita a participação do leitor no universo do poeta, veja-se nos versos: “E *este* impreciso desenho/ que de súbito se apaga”; “Que momento é *esse*/ que ora *me* visita”; “Só há, agora, a noite/ e *este* voo” (MOURA apud RAMOS, 2011, p.132, grifo nosso). Poderíamos associar essa característica de Emílio Moura à despersonalização⁷ do poeta moderno, pois com o uso dos dêiticos o poeta transfere a unidade significativa para outro *eu*.

Retornando ao estudo de Candido, destacamos a importância da analogia para o processo artístico de criação. A analogia, segundo o teórico, está localizada na base da linguagem poética. O processo analógico, que pode inclusive aproximar opostos, serve para “[...] organizar logicamente, racionalmente, um pensamento poético que em si é ilógico [...]” (CANDIDO, 1996, p.75), pois que se alteram os significados normais das palavras. Em Emílio Moura, as imagens, as alegorias e os símbolos fazem parte da construção da *poesia* como um *ser*, seja ele mítico ou não. Podemos, portanto, assemelhar esse pensamento à construção da musa emiliana: há uma composição ilógica da poesia, caracterizada como um ser sublimado, que possui corpo, voz e movimento. A poesia em forma humana parece ter vida, mas é o poeta quem analogamente a constrói com o poder evocativo da palavra.

Para Octavio Paz, em *O arco e a lira*, a analogia, também, é um processo fundamental para a criação poética. Segundo o crítico mexicano são a linguagem, o ritmo e a imagem os responsáveis por criar as analogias e as correspondências entre o plano material e espiritual. A própria linguagem é considerada por Paz como análoga ao mito, pois ambos são uma “metáfora da realidade” (PAZ, 2012, p.42). Nesse sentido, a essência da linguagem é simbólica, já que ela representa um elemento da realidade por outro, o que faz com que as palavras sejam instrumentos mágicos, pois são suscetíveis de tornar-se outra coisa. Para que a linguagem caminhe em direção ao sentido, no entanto, é indispensável sua associação com o

⁶ *Shifter* é uma classe de palavras cujo sentido varia segundo a situação, como, por exemplo, os pronomes pessoais.

⁷ Termo usado por Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna* (1991).

ritmo. Para Octavio Paz, o ritmo é metáfora original e imagem viva do universo. É através dele que o passado arquétipo e o futuro são evocados para dentro do poema, formando, dessa forma, o tempo mítico. Ou seja, o poema não é formado por um tempo cronológico, mas sim por um tempo que conjuga passado, presente e futuro, eternizado pelo ritmo.

Nesse viés, da associação entre palavra poética e ritmo nasce a imagem, esta é um produto imaginário que preserva a pluralidade de significados da palavra. Segundo Paz, a imagem possui uma verdade de ordem psicológica que é criada pelo poeta a partir de realidades possuidoras de uma verdade: as de sua própria experiência. Dessa forma, vemos que os sentidos de um poema devem ser regidos, principalmente, pela união entre linguagem, ritmo e imagem.

3.1 Uma (re)leitura da poesia moderna

Pode-se dizer que a poesia modernista no Brasil é um reflexo da poesia moderna iniciada na Europa durante o século XIX. Emílio Moura, ao construir uma poesia lírica e melancólica que busca, por vezes, a transcendência de um *eu* interior, incorpora algumas características desta lírica moderna iniciada pelos românticos. Seleccionamos, portanto, as obras *Os filhos do barro* (2013), de Octavio Paz, e *Da poesia à prosa* (2007), de Berardinelli, para alicerçar esse tema.

Em *Os filhos do barro*, o crítico e poeta Octavio Paz indica que o conceito de modernidade surgiu como uma forma de romper criticamente com o passado imediato. Segundo Paz, a poesia moderna é caracterizada por duplos, que são sustentados pela analogia (fundamento já destacado em *O arco e a lira*) e pela ironia. A maior duplicidade da poesia moderna é a sua consolidação como tradição: a ruptura passou a ser tradição, pois destruir os vínculos com o passado tornou-se algo comum entre os poetas modernos.

A tradição moderna é composta por pluralidades, heterogeneidades e pela “estranheza radical”. O moderno é “[...] autossuficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição [...]” (PAZ, 2013, p.16), o passado, porém, não pode ser esquecido, pois a tradição moderna permite a mistura entre o antigo e o contemporâneo, o que os separa é a crítica. Ocorre, portanto, a simultaneidade dos tempos “[...] todos os tempos e todos os espaços confluem num aqui e agora [...]” (2013, p.19). De acordo com Octavio Paz, o conceito de modernidade não faz sentido dentro do tempo cristão, pois a crença na eternidade anula a condição de mudança e progresso, assim como anula as concepções de tempo cíclico – em que tudo

voltará sempre ao início. A modernidade nasce, portanto, quando o tempo histórico exalta a mudança e faz dela seu fundamento.

A poesia moderna, que literariamente nascia com o Romantismo, passou a ser ativa, autocrítica e mágica, pois a arte deixou de ser “apenas” uma representação ou contemplação e transformou-se em intervenção na realidade. A grande responsável pela formação da poesia “mágica” é a figura retórica da analogia, causadora das correspondências que concilia passado e futuro no presente, inserindo-os, portanto, em um tempo mítico, como já citado anteriormente. Dentro da esfera análoga, o mundo é um poema e este último é um mundo de ritmos e símbolos.

O universo é formado por um sistema de signos, é uma “escrita cifrada” que, nas ideias baudelairianas, fazem do poeta um tradutor e um decifrador. Cada poema é, portanto, “[...] uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução; essa tradução é uma escrita: um voltar a cifrar a realidade que se decifra. O poema é um duplo do universo: uma escrita secreta [...]” (2013, p.79). A analogia reflete a consciência do poeta e do leitor, ela divide o homem e desvenda sua pluralidade, sendo assim, não é o poeta nem o leitor o autor de um poema, mas sim a linguagem.

Também com a intenção de conceituar ou definir os caminhos da poesia moderna, Afonso Berardinelli, em *Da poesia à prosa*, expõe questões emblemáticas que fazem desse tipo específico de poesia – o moderno – uma arte múltipla e não centralizada. Como fundamentação teórica, e para expressar que o poeta moderno é capaz de incorporar diferentes tipos de vozes (linguagem), Berardinelli apoia-se no texto “As três vozes da poesia”, de T.S. Eliot. Segundo o poeta inglês, existem três tipos básicos de vozes poéticas que podem ser incorporadas pelo poeta: a primeira é a do poeta que “fala a si mesmo, ou a ninguém”; a segunda é a voz “que se manifesta diante de um auditório”; a terceira é a voz do poeta que tenta criar uma personagem dramática “que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem que dialoga com outros seres imaginários”. (ELIOT apud BERARDINELLI, 2007, p.18).

Outro fator relevante da arte moderna apresentada por Berardinelli é a obscuridade, resultado de uma comunicação interrompida ou perturbada. A obscuridade é incorporada à lírica moderna de forma natural. O crítico de *Da poesia à prosa* defende a tese de que pode haver quatro tipos de obscuridade. O primeiro tipo seria alcançado pela “Solidão”, em que o *eu* não é abolido, mas está só diante de si mesmo, ocasionando diversos efeitos sobre a linguagem. É como uma espécie de monólogo que torna a comunicação secundária. Aqui, a

obscuridade é ocasional e não estética. O leitor torna-se uma espécie de duplo do autor que procurará decifrar a mensagem, é um ideal do *eu*.

O segundo tipo de obscuridade é o de “Profundidade e mistério”. O indivíduo em sua solidão pode intencionalmente dirigir-se para a profundidade e *afundar* em um *abismo* desconhecido. Somado a isso, o mistério é causado pelas “correspondências” enfatizadas com o Simbolismo e o hermetismo, que fazem dos objetos símbolos e manifestações inesperadas, nascidas das *profundezas* do inconsciente. A “Provocação” é o terceiro tipo de obscuridade e está mais ligada ao ser e ao comportamento do poeta, fazendo parte da personagem criada pelo próprio poeta para causar a provocação a seu próprio *eu* e ao leitor. O quarto e último tipo de obscuridade é o “Jargão”, “[...] mais ligado à adoção de sistemas culturais de referência usados para conferir alguma consistência objetiva à linguagem da livre imaginação: mitologias e filosofias reinterpretadas [...]” (2007, p.140). Veremos, nas futuras análises, como Emílio Moura incorpora algumas dessas características da lírica moderna.

3.2 A multiplicidade do *eu* poético

A obra *A verdade da poesia* (2007), de Michael Hamburger, trata com afinco a pluralidade da poesia moderna (a partir de Baudelaire) e, por isso, buscamos nela algum respaldo para analisarmos o que chamamos de “multiplicidade do *eu*” dentro das obras *Canto da hora amarga* e *Cancioneiro*. No capítulo “Identidades perdidas”, Hamburger discute sobre o caráter da despersonalização da identidade do poeta, que a partir do fim do período romântico fazia de seu *eu* o que “[...] escolhia fazer dele, sua identidade devendo ser encontrada apenas nos corpos que ele escolhia ocupar [...]” (HAMBURGER, 2007, p.74). O poeta moderno tem consciência de que o *eu* de quem se fala é uma multiplicidade de percepções e possibilidades. Veja-se, por exemplo, essa expressão no poema em prosa “As multidões”, de Charles Baudelaire:

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada.
O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. (BAUDELAIRE apud HAMBURGER, 2007, p.74).

Esse trecho parece ser uma síntese do que, de fato, é a vida não só do poeta, mas do indivíduo da modernidade, a aproximação dos termos contrários “multidão” e “solidão” se faz de maneira natural, como se o estado de estar só diante de muitos fosse uma condição para a

existência. O termo “povoar a sua solidão” prova que é do interior das ideias solitárias do poeta que a imaginação adentra e o transforma em muitos. Vemos nos versos do poema “Um dia”, de Emílio Moura, essa compreensão do estar só na multidão: “Enquanto os homens se agitam e se entredevoram, enquanto/ os autos voam pelas avenidas, os garotos anunciam os matutinos e os bancos se abrem,/dentro de nós,/as mesmas sombras de sempre estão contando a mesma história de sempre.” (MOURA, 2002, p.63).

Mesmo com percepções diferentes do poema de Baudelaire, “Um dia” revela a solidão do eu lírico perante a multidão da sociedade moderna; o contraponto forma-se entre o plano interior do *eu*, ermo e sombrio (triste) e o plano exterior, que está frenético com o “progresso” da vida. Já nos versos do poema “Alma estrangulada”: “Cada um de nós que vai por essa estrada deserta/ sente que uma multidão de espíritos vive dentro de si./ Às vezes nos surpreendemos tão diferentes de nós mesmos...” (MOURA, 2002, p.60), temos a impressão contrária do poema “Um dia”: o mundo exterior é que está deserto e solitário e o *eu* interior agitado, remetendo-nos à ideia de Baudelaire de que o poeta deve povoar sua solidão.

Interessante notar, porém, que a multiplicidade do *eu* em Emílio Moura, de *Canto da hora amarga* e *Cancioneiro*, não consiste na criação de diferentes identidades poéticas como fizera, por exemplo, um Fernando Pessoa, e até mesmo um Bandeira ou um Drummond, que construíram distintas e sólidas vertentes poemáticas na incorporação de vozes políticas, sociais, românticas ou existenciais. Como poeta, Moura teria apenas uma identidade: a do poeta da dúvida e da aflição, que busca a Poesia e a si mesmo. É dentro dessa identidade, entretanto, que existem as vozes múltiplas do poeta. Não sabemos o que as vozes dizem, mas sabemos que elas existem, pois são, em sua maioria, o mote do poema, como notamos nos versos de “Canto da hora amarga”: “Até quando, Senhor, essas vozes serão as nossas vozes?” (MOURA, 2002, p.76). O que Emílio Moura cria, segundo Carlos Drummond de Andrade, em “Palma Severa”, é a reflexão obsessiva “[...] sobre a identidade do sujeito poético.” (ANDRADE apud MOURA, 2002, p.239). O poeta se despersonaliza em um *eu* perturbado e faz da linguagem a sua própria máscara, como nos versos de “Canção”, “Que consciência dividida/ me faz ser dois e, em seguida, me torna um só, mas sem vida?” (MOURA, 2002, p.87).

Observamos dentro da temática existencial que há certa similaridade de ideias entre o poeta Emílio e os poetas modernos que questionaram os limites do *eu*; é o que se percebe, por

exemplo, em Murilo Mendes – “Sou todos e sou um”⁸ – e no Fernando Pessoa do poema “Não sei quantas almas tenho”,

Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem acabei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não tem calma.
Quem vê é só o que vê,
Quem sente não é quem é,
[...]
(PESSOA, 1993, p.48).

há os mesmos ecos da angústia existencial do poeta de *Cancioneiro*, que nada sabe de sua condição. Nos versos de Pessoa há uma completa ignorância sobre a identidade do eu poético, assim como vimos em Moura; no poeta português, entretanto, chega-se à antítese “viver/sentir” em “Quem sente não é quem é”, é como se uma ação excluísse a outra, ou seja, quem sente não vive e vice-versa. A falta de conciliação entre as ações, no poema de Fernando Pessoa, pode ser uma das motivações que levam à autoanálise do *eu* que não se reconhece como indivíduo (que vive), mas sim como alma (que sente). As várias almas de um *eu* também aparecem no poema “Despedida”, de Emílio Moura, aqui, porém, como forma de trazer o passado de volta:

É possível que dentro em pouco os meus olhos se fechem,
que a noite chegue,
e eu nada veja mais por detrás destas pálpebras.

Ruas por onde andei, céus e paisagens de onde não sei onde,
vozes de todos os timbres, espírito de todos os povos,
almas transmigradas, almas múltiplas, alma de todas as épocas:
por que rola essa lágrima em minha face?
(MOURA, 2002, p.68).

É quando os olhos se fecham que o *ser* pode existir. Na segunda estrofe, o corpo dorme e quem fala são as almas, que unem um misto de recordações das “ruas”, dos “céus” e das “paisagens”, por onde aquele corpo adormecido passou e onde a alma do sujeito ganhou novas percepções e novas vozes e, por isso, multiplicou-se e mudou a cada momento, assim como no verso de Pessoa. Dentro do corpo está a alma que viveu na infância, a alma que conviveu e aprendeu com outros *eus* e todas aquelas que nasceram no passado e que se

⁸ Poema “Somos todos poetas”. IN: MENDES, M. **A poesia em pânico**. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural

criação, talvez, no futuro: todas elas fazem parte do presente e formam a identidade do sujeito poético. A lágrima que rola, no último verso, é de nostalgia das recordações melancólicas e suaves que as diversas almas trouxeram e, como sugere o título, há uma possível despedida (da vida talvez) que mataria naquele corpo todas as almas viventes nele.

A ideia de “despedida” vem da possível perturbação do sujeito poético para com sua multiplicidade de “vozes” ou de “almas”. Se para o poeta dos heterônimos, ou para Baudelaire, a incongruência dos estados do sujeito poético resulta em matéria privilegiada para poesia – como aponta Baudelaire em “O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem” –, para Emílio Moura isso é um fator doloroso, notável em versos como os do poema “Súplica”: “Senhor, todos eles estão, agora, em minha insônia e em minha desolação, como a presença da morte está na máscara dos que nada esperam./ Mata-os em mim, Senhor.” (MOURA, 2002, p.75). É, portanto, esta multiplicidade que tira o eu lírico da possibilidade de transcendência e o aproxima da morte. Apesar disso, é também esta multiplicidade que irá ser incorporada e incorporar a inspiração poética, tal qual veremos a seguir.

3.2.1 O *eu* múltiplo e a Inspiração

A única voz que o poeta aceita e procura é a da Poesia (da musa), é dela que pode brotar algum autoconhecimento do sujeito lírico, “Nunca me pertenci tanto como neste momento./ Nunca te pertenci tanto como neste momento.” (MOURA, 2002, p.53), nestes versos de “Poema” fica substancializado o deleite do poeta em relação à poesia e o duplo reconhecimento. Já o poema “Não me pertenço”, por ora, traz a ideia contrária de autoconhecimento, por meio da qual, na verdade, o *eu* não “se pertence”, por que é a poesia quem toma conta dele e isso é, sem dúvida, um descobrimento:

Agora que estou diante de ti, já não me pertenço.
Nem pergunto quem és, porque já te esperava.
Vens do fundo dos tempos como uma aparição mítica.
[...]
Não me pertenço.
O próprio mundo desaparece.
Só tu sobrevives, frágil e eterna, diante de meus olhos.
(MOURA, 2002, p.105).

O mito do qual se fala em “Não me pertenço” só pode ser o mito da poesia, libertado no momento de entrega do *eu* que, por meio da inspiração, apaga-se diante da poesia para eternizá-la. O eu lírico trava uma interlocução com um *tu* que o possui e se revela como numa “aparição mítica”, que ecoa também nos versos do poema “À Musa”: “Não sei que mito se humanizou em ti para que pudesse realizar esse equilíbrio de realidade e de irrealidade./ Só sei que és a paz ou o desespero dos poetas que te conheceram ou que te desconhecem.” (MOURA, 2002, p.50). A mesma musa que levou a oposição de “realidade” e “irrealidade” ao sujeito poético de “À Musa”, leva a “graça” e a “destruição” ao “*eu* possuído”.

O poema “Não me pertenço” não é uma manifestação inconsciente, na qual a poesia se forma sem o *eu*, parece-nos que o poeta nos manipula para propor que o *eu* de fato “não se pertence” e quem o domina é esta “criatura” inseparável. A conclusão a que, talvez, podemos chegar é a de que a Poesia depois de idealizada no poema torna-se imortal, diferentemente do criador. “Pura” ou não, a poesia emiliana é humanizada, pois detrás dela há sempre um *eu* atormentado ou *possuído* que ao falar de Poesia ou da Musa as está eternizando por meio da metalinguagem: “[...] vista como uma técnica autônoma da linguagem, posta à parte das outras técnicas, e bastando-se a si mesma [...]” (BOSI, 1997, p.170).

O “metapoema”, assim nomeamos muitos dos poemas subjetivos de Moura, não expõe um assunto, ele apenas comunica subjetivamente a visão do poeta sobre seu estado poético, que pode ser inspirado ou não, o poeta inspirado com a própria Poesia não sabe por que escreve, a linguagem poética (a palavra) é que fala por si e fecha-se “[...] em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos [...]” (BOSI, 1997, p.166). Por isso, vê-se a frequência de poemas emilianos que se chamam *Poema*, como se ele próprio (o poema) fosse uma unidade (um corpo) que se constrói sozinho e só precisa ser enxergado, posto que já existe no reino das palavras.■

4 LEITURA E ANÁLISE DO CORPUS: CANTO DA HORA AMARGA E CANCIONEIRO

Nosso trabalho com as obras *Canto da hora amarga* e *Cancioneiro* tem o propósito de traçar um percurso a partir da figuração da metalinguagem (na qual a poesia é personificada em musa), que se dá inicialmente em *Canto da hora amarga*, e de reaver ligações possíveis com estéticas tradicionais, que resultam na poesia ora dissonante ora passadista das primeiras obras emilianas. O que diferencia uma e outra obra é a consistência temática, pouco mais ou pouco menos melancólica, além de fundamentos poéticos, como ritmo, versos e métrica, que variam constantemente.

O estilo emiliano – sua estética – trabalha mais com equações de linguagem que procuram uma transcendência pessoal ou universal, do que com conceitos estabelecidos por realidades exteriores, como vemos no verso “Desejo de fugir para uma região impossível que não existe” (MOURA, 2002, p.52), do poema “Por quê?”. O verso citado traz deveras ideias do que é a poesia de *Canto da hora amarga*, o *eu* sempre está presente, como vemos na conjugação do verbo (desejo) em primeira pessoa, vemos também o jogo de linguagem, a região para onde o *eu* deseja fugir, além de ser impossível, não existe. Há constantemente na poesia emiliana a reiteração de ideias que comprovem seu estado de derrocada do espírito, ademais, no decorrer desta obra, há abundantemente o uso de verbos que simbolizam o descontentamento com o presente, tais como: *fugir, partir, regressar, esperar, descer*.

Dos vinte e nove poemas que compõem *Canto da hora amarga* vemos que apenas um possui métrica regular, o poema heptassílabo “Canção sem rumo”, veja-se a primeira estrofe:

A vida subiu, desceu,
foi longe demais a vida.
Como uma estrela caída,
a minha vida desceu
rolando na tua vida.
(MOURA, 2002, p.59).

Chamamos atenção a ele, que antecipa o rumo dos poemas de *Cancioneiro*, pois além de ser o único poema metrificado regularmente, seu ritmo descontraído e irregular propaga entusiasmo, como numa canção popular, opondo-se expressivamente a todos os demais poemas de *Canto da hora amarga*, em que atestamos a presença de versos longos e sôfregos, como vemos, por exemplo, no verso do poema “Encantamento”: “Se eu algum dia regressar (oh! as impossíveis viagens em que meu corpo não estará presente!)” (MOURA, 2002, p.48),

versos como esse nos revelam um fluxo de desespero, como se o *eu* expusesse um lamento e almejasse liberar todas as suas angústias de uma única vez, por isso o verso é tão longo.

Essa languidez melancólica aproxima-se de um Romantismo tardio, por sua aspiração ao infinito e, de certa forma, pela retomada do “canto”, em versos livres. A canção (o canto) é, tradicionalmente, originada da poesia popular e conhecida com mais apreço pela língua portuguesa no Trovadorismo, uma das mais antigas cantigas/canções é a “Cantiga da Ribeirinha”⁹, que pode conferir um diálogo temático com o conjunto de poemas que “cantam” a hora amarga, pois o poeta medieval volta-se para o eu e tem o discernimento de que é único no mundo, já que é conduzido por um amor transcendental:

No mundo non me sei parelha,
mentre me for' como me vai,
ca ja moiro por vós - e ai!¹⁰

Nesse pequeno trecho da cantiga de Taveirós, o trovador lamenta a não correspondência de sua amada, a exclamação “ai!” mostra o desespero, assim como o “oh!” do verso emiliano supracitado traz o caráter dramático da poesia, o *eu* trovadoresco morreria por sua amada, o *eu* emiliano morreria pela poesia pura. A comparação é mera ilustração de como a temática perturbadora do reconhecimento do objeto de desejo e do autoconhecimento já vem sendo explorada desde os primórdios de nossas origens poéticas.

Em *Poesia não é difícil* (1996), de Carlos Felipe Moisés, tem-se um capítulo dedicado à temática do autoconhecimento e Moisés salienta a estranheza a que a poesia lírica adere a partir do Romantismo, pois o poeta na tentativa de responder à pergunta “Quem sou eu?” afasta-se da entidade humana e mergulha num mundo imaginativo e liberto do plano material. Nesse âmbito: “[...] o poeta é um ser contraditório, não sabe ter sentimentos mornos, equilibrados, aposta sempre nas grandes paixões; ama os extremos e busca reuni-los numa síntese conciliadora, que ele sabe impossível [...]”. (MOISÉS, 1996, p.32).

A contrariedade do poeta moderno está antecipada no título *Canto da hora amarga*, que nos possibilita diversas leituras. No campo semântico, por exemplo, temos que a palavra “canto” pode significar o canto de um coral, cantada por diversas vozes. Diferentemente do cantador trovadoresco que sabe de sua exclusividade e pensa conhecer sua identidade, o poeta

⁹ Escrita por Paio Soares de Taveirós, o primeiro poeta conhecido em língua portuguesa (século XII), que já apresentava em sua poesia a particularidade do *eu*.

¹⁰ No mundo ninguém se assemelha a mim
Enquanto a vida continuar como vai,
Porque morro por vós e - ai! –

moderno só tem a certeza de que é muitos, de que é um duplo de si mesmo, por isso sua poesia é cantada por vozes distintas: “Cada um de nós que vai por essa estrada deserta/ sente que uma *multidão* de espíritos *vive dentro de si*.” (MOURA, 2002, p.60, grifo nosso). Por essa via de análise, tal canto não é de glória ou contentamento, ele representará o momento de perturbação do *eu* diante da vida e da criação. Poemas intitulados “Aqui termina o caminho”, “Mundo parado”, “Inquietação”, “Aniquilamento”, “*In extremis*” mostram o clima de desesperança que assombra a hora amarga, que para o poeta pode ser o momento de perturbação com a folha em branco, com o não alcance da Poesia.

O ritmo de *Canto da hora amarga* é quase prosaico, como se o poeta desejasse contar algo. Os versos longos e melancólicos desta obra dão lugar aos versos curtos e ritmados de *Cancioneiro*. Vemos a continuidade temática que conserva o lamento e as dúvidas existenciais, mas inseridos em uma dimensão visual mais equilibrada, com a presença de versos metrificados, em sua maioria com sete sílabas poéticas, como vemos no poema “Toada”:

Minha infância está presente.
É como se fora alguém.
Tudo o que dói nesta noite,
eu sei, é dela que vem.
(MOURA, 2002, p. 86).

A redondilha (maior) retomada por Emílio Moura era característica dos cancioneiros e das canções populares. Vejam-se alguns títulos do *Cancioneiro*, de Emílio Moura, “Cantiga do solitário”, “Melopeia”, “Toada”, “Canção”, “Lamento em voz baixa”, “Canção do naufrago”, “Elegia” e “Canção simples”, que aludem à canção popular. O quarteto acima, que também se encaixa na tradição da medida velha (versos com cinco ou sete sílabas métricas), expressa o sentimento de personificação da infância do eu lírico, que vivencia todo um passado por meio da memória.

4.1 Análises poemáticas de *Canto da hora amarga*

Elaboremos nessa seção uma análise mais acautelada pela estratificação do poema. Iniciemos com uma frase do poeta italiano renascentista Torquato Tasso: “Ninguém merece ser chamado de Criador além de Deus e do Poeta” ¹¹, esse juízo de valor que considera o

In: MOISÉS, M. **A literatura portuguesa através dos textos**. 33.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2012. p.20.

¹¹ PATRICK, J (org.). **501 grandes escritores**. Tradução de Livia Almeida e Pedro Jorgensen Junior. Rio de Janeiro: Sextante, 2009. p.44.

poeta como um criador perdurou durante séculos, mas não simplesmente numa concepção de criação artística, e sim, vista numa percepção romântica: o poeta se via como alguém superior capaz de criar e viver mundos distintos, por isso vivia excluído da sociedade e se isolava em sua “torre de marfim”. A Poesia é a responsável por causar a viagem ao mundo utópico do poeta, que terá a árdua função de decodificá-la e expô-la ao mundo. O poema a seguir aborda uma espécie de gênese desse primeiro poeta utópico e o tenro contato entre ele e a Poesia, julgada de maneira ambivalente, como sendo ela ao mesmo tempo criatura e criador.

ODE AO PRIMEIRO POETA

1 Quando os homens desceram, um dia, dos montes e se detiveram,
[trêmulos,
2 diante da planície imensa,
3 eu te vi erguendo a tua voz forte, límpida e viva.
4 Eras jovem e tinhas a alegria de quem está descobrindo o mundo.

5 Foi a tua palavra que modelou a primeira paisagem, deu ritmo aos ventos
[e imaginou a beleza ingênua dos primeiros e únicos símbolos que
[se perpetuaram.

6 Eras criatura e criador.

7 Estavas no gesto maravilhado que armava as primeiras tendas e na mão
[indecisa que traçava o desenho mágico dos caminhos que se
[improvisavam;
8 na imagem da vida em que se embebeu o primeiro surto livre do espírito;
9 estavas em ti mesmo e fora de ti,
10 quando os homens desceram, um dia, dos montes e se detiveram
[trêmulos,
11 diante da planície imensa...
(MOURA, 2002, p.47).

O poema “Ode ao primeiro poeta” abre a obra *Canto da hora amarga*, nele atentamos para a humanização da poesia e para o mito do primeiro poeta. Primeiramente, é necessário observar o título do poema, que traz embutido o termo de origem grega *ode*. A ode é uma composição poética que apresenta temas nobres e elevados e que era, tradicionalmente, destinada a ser cantada ou declamada, a ode apresentava formalidade nos versos e estrofes simétricas. Com o tempo, a composição tradicional modificou-se e foi tornando-se mais livre formalmente, mais prosaica e sem uma forma fixa. Emílio Moura, como vemos, não optou pela ode “tradicional”, que cairia bem como um complemento temático, visto que o poema se volta para os primórdios da poesia, que era cantada. Ao contrário, o poeta optou pelos versos longos, quase prosaicos e de ritmo irregular.

As consoantes nasais modelam o ritmo dos primeiros versos do poema, “Quando os **homens** **desceram**, **um** dia, dos **montes** e se **detiveram**, **trêmulos**,/ **diante** da **planície imensa**” (versos 1 e 2), que trazem para nossa leitura a lentidão e a intensificação do significado, contido na descoberta de um novo mundo. Estremecidos (trêmulos) os homens se detêm (param) diante da imensidão descoberta. Os dois versos acima poderiam ser apenas um, a escolha do poeta em separá-los pode dever-se à pequena pausa após o adjetivo *trêmulos*, como que para causar um suspense em relação ao porquê de os homens estarem detidos trêmulos, a explicação vem no subsequente verso de sete sílabas: pois eles estavam “**diante** da **planície imensa**”. Perceba-se, também, a repetição da vogal central [i], que acarreta a abertura sonora, visto que [i] é uma vogal não arredondada e transmite-nos a imagem de amplidão, podendo, portanto, relacionar-se com a imensidão da planície.

Retomando o emprego das nasais, notamos que elas podem identificar um movimento ondulatório no poema, somado à ideia de que tudo retornará ao princípio, pois a poesia é a eterna descoberta do que já foi descoberto, assemelhando-se ao Mito do Eterno Retorno, em que o filósofo Friedrich Nietzsche sustenta que o homem está fadado a repetir as mesmas angústias e os mesmos questionamentos *ad infinitum*. A poesia metalinguística é uma espécie de *germen* do mundo moderno, pois, justamente por isso, ela não dá resposta, apenas abre precedentes interpretativos, difundindo o “eterno retorno” sobre a própria linguagem. Vemos esse caráter repetitivo nos versos – idênticos – que abrem e fecham o poema, eles não apresentam a função do refrão tradicional (versos curtos, simétricos e geralmente no intermédio entre as estrofes), na verdade, eles atribuem o valor de que assim como o poema, tudo se iniciará de novo – reiterado pelo uso das reticências no final – e o poeta sempre ficará trêmulo diante da imensidão do mundo e da grandeza da poesia.

A partir da sugestão de movimento cíclico, destacamos a diferença entre a prosa (aquela que discorre de maneira mais clara e direta) e a poesia (aquela que caminha em círculos). Segundo Mário de Andrade, no artigo “A poesia em 1930”¹²: “A Prosa transporta tudo pra um plano único, intelectual, por isso mesmo que desenvolvendo noções, é exclusivamente consciente. A Poesia, pelo contrário, transfunde as noções mais conscientes pra um plano vago, mais geral, mais complexamente humano” (ANDRADE, 2002, p.52). Dessa forma, não podemos considerar o poema de Moura poesia em prosa, como julgou Aloysio Jansen de Faria em seu estudo crítico.

¹² ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

Os versos de “Ode ao primeiro poeta” apresentam versos longos estrategicamente para criar o estranhamento no leitor. Oticamente vemos a “confusa” irregularidade de número de versos por estrofes, são cinco estrofes com 4, 1, 1, 2 e 3 versos, respectivamente. A primeira estrofe remete ao primeiro contato visual entre poeta e poesia, a segunda estrofe apresenta apenas um verso e aduz a formação do mundo pela Poesia, fazendo referência à passagem bíblica: “No princípio era o Verbo, e o verbo estava com Deus, e o verbo era Deus [...]. Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e, sem ele, nada do que foi feito se fez”¹³, a poesia (vista como criadora) adquire o valor do Verbo sagrado e, conseqüentemente, o poder de Deus. Foi ela quem, com sua perfeição, criou a harmonia entre os seres vivos. Porém, no único verso da terceira estrofe “Eras criatura e criador”, avistamos a imagem da poesia não só como criador (Deus), mas também como criatura, pois quando o homem a vê ele é tentado a manuseá-la, tornando-se o primeiro poeta – o demiurgo.

O verso “**E**/ras/ cri/a/**tu**/ra e/ cri/a/**dor**” ganhou destaque em meio aos versos bárbaros, pois apresenta simetria no ritmo composto péon primo (uma tônica e três átonas) que gera um eneassílabo, além disso, o verso 6 está solitário e exatamente no meio do poema (há cinco versos acima e cinco abaixo dele), o que nos mostra a relevância tanto do poeta, que trabalha a criatura, como da poesia, que é o criador de mundos e de inspiração no poeta.

Os versos que antecedem (verso 5) e sucedem (verso 7) ao verso em questão são os mais longos, pois eles descrevem as benfeitorias da Poesia. Em “Foi a tua palavra que modelou a primeira paisagem, deu ritmo aos ventos e imaginou a beleza ingênua dos primeiros e únicos símbolos que se perpetuaram” (verso 5) temos a recorrência de cenas que estão diretamente ligadas a elementos classicamente ditos poemáticos: a paisagem, que pode ser associada à imagem que o poema carrega, assim como o ritmo, a beleza e os símbolos, formam o primeiro poema do mundo, ele é o próprio Universo, criado com a perfeição divina e sem a presença humana. Já em “Estavas no gesto maravilhado que armava as primeiras tendas e na mão indecisa que traçava o desenho mágico dos caminhos que se improvisavam” (verso 7), notamos características do cotidiano do homem em: armar as tendas e traçar o desenho, que estariam na primeira tentativa de representação do mundo, na primeira manifestação de manuseio e de contato concreto entre o poeta e a Poesia.

A conjugação dessas ideias nos leva a compreender que “o primeiro poeta”, ao tentar representar a perfeição, recria mundos semelhantes, imitativos e utópicos com base no mundo “real”, disso decorre que o fazer poético não poderia vir de outra parte que não de uma

¹³ O EVANGELHO SEGUNDO JOÃO. Português. In: **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2ª Ed. 1993. p. 76. Edição Missionária.

mimèsis, já que a poesia não existe por si só e precisa representar algo que não seja ela apenas, esse algo é o homem. Em outros termos, os versos 5 e 7 apresentam, respectivamente, aquilo que é possível enquanto forma poética, por um lado, e aquilo que traduz a temática da Poesia, por outro. Essa ambivalência, ainda uma vez, faz com que a Poesia assuma um caráter divino, pois, como Deus, ela é a forma e o tema, “o Alfa e Ômega [...] aquele que é, que era e que há de vir”¹⁴, portanto, criatura e criador.

No 9º verso “estavas em ti mesmo e fora de ti” apontamos para a ideia da poesia não ser excludente. A imagem da vida pode estar na pureza da Poesia, mas também fora dela, nos elementos exteriores, na forma, no homem e na simplicidade do cotidiano. Só entendemos o mundo porque há poesia e o grande responsável por isso é o poeta, que tem o poder do fogo sagrado, o poder de possuir ou de ser possuído por ele. Dessa forma, o poema que abre *Canto da hora amarga* só poderia ser em louvor ao primeiro poeta, o que explica o poema ser uma “ode”, pois mesmo com a inexistência da forma clássica, o tema é enobrecido e canta a descoberta da Poesia pelo homem. De outro lado, a falta de métrica e de ritmo regular pode aludir ao canto gregoriano; segundo Maria Luiza Ramos o verso livre de hoje “muito se aproxima do canto gregoriano, cujo ritmo era fundado em ‘acentos de intenção intelectual ou expressiva’, semelhante, portanto, ao da própria fala”. (RAMOS, 2011, p.54). Se julgarmos dessa forma, o poema conserva sua função de cantar a poesia de forma religiosa, inspirada na Bíblia e de dar a ela a designação de Deus.

O discurso de exaltação à Poesia se repete, também, de forma abstrata no poema “O homem diante da criação”, de *Canto da hora amarga*, em que vemos a construção sugestiva dos versos que nos desperta para a riqueza de significados:

O HOMEM DIANTE DA CRIAÇÃO

1 O homem triste está meditando todas as formas,
2 brinca com a luz, joga com símbolos,
3 sonha com um mundo que ninguém vê.

4 O homem triste está dentro de um grande círculo de chamas.
5 O sol nasce e multiplica-se em todos os ângulos.
6 Inumeráveis, as linhas se cruzam.
7 São mundos que nascem,
8 mil mundos,
9 inquietos e vivos,
10 brotando da luz.

¹⁴ APOCALIPSE. Português. In: **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2ª Ed. 1993. p. 202. Edição Missionária.

11 O homem triste está quieto.
12 Quanta treva dentro dele!
(MOURA, 2002, p. 73).

O poema começa reverenciando o adjetivo “triste”, que retoma a ideia da melancolia e do tom grave da poesia, pois o poeta é representado genericamente como um “homem triste” e sozinho, já que ninguém vê o seu mundo. A sugestividade é abastada pela imagem do “círculo de chamas”, o fogo que é o provável grande causador dessas chamas é um elemento que carrega ampla carga simbólica, ele parece ter vida

porque consome, aquece e ilumina, mas também pode causar dor e morte, é simbolicamente ambivalente [...] simboliza também o Espírito Santo que, na forma de línguas de fogo, inspirou os apóstolos durante a primeira festa de Pentecostes. Por outro lado, tem o aspecto negativo do fogo do inferno, do incêndio aniquilador e da destruição que vem do fogo do céu [...] ¹⁵.

O fogo pode representar a Poesia – ambos vistos como sagrados – que deu origem a tudo, mas que pode ter o poder de destruição. A destruição, porém, é necessária para o renascimento de algo, pode-se pensar nesse sentido, por exemplo, no espírito revolucionário da geração primitiva do Modernismo, que buscava uma ruptura, uma destruição de conceitos poéticos “velhos” para fazer nascer o novo. Uma última associação que fazemos é com o aparecimento epifânico de Deus como *coluna de fogo*, no Antigo Testamento: “E o Senhor ia adiante deles, de dia numa coluna de nuvem para os guiar pelo caminho, e de noite numa coluna de fogo para os iluminar, para que caminhassem de dia e de noite” ¹⁶. O “homem triste” está dentro do círculo de chamas e se as chamas (o fogo) representam a Poesia, é como se ela fosse Deus, e o poeta (“homem triste”) estivesse dentro desse espaço poético. O sol também pode ser representado pelo fogo, portanto nos versos que se seguem “O sol nasce e multiplica-se em todos os ângulos. / Inumeráveis, as linhas se cruzam”, entendemos que a poesia nasce e cresce, criando diversos mundos. Nota-se a contrariedade entre sombra e luz; a poesia é “brotada da luz”, mas o homem triste é formado por trevas, porque diante da criação ele não é nada, divergindo da ideia do poeta anterior, que era demiurgo.

Há uma sucessão de ideias no processo criativo desse poema que se refere à interdependência de dois estados poéticos, que nomeiam o poeta como: *artesanão* (concepção

¹⁵ BIEDERMANN, H. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. Tradução de Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993. p. 162.

¹⁶ ÊXODO. Português. In: **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2ª Ed. 1993. p. 49. Edição Missionária.

aristotélica) ou *inspirado* (concepção advinda da tradição mitológica entre Apolo e Dioniso e conceituada por Platão). É elementar percebermos que o poema parece ser “narrado” por outro *eu* que vê o processo de criação com distanciamento, o que não é muito comum nos poemas emilianos, pois frequentemente ele utiliza o pronome em primeira pessoa para construção da linguagem pessoal e subjetiva, por isso vemos esse afastamento como um gerador de ambiguidades, porque não há um *eu*, há a construção de um *ele* (o homem triste), que ao mesmo tempo é o próprio poeta.

Apreendemos que os estados do “homem triste” são contínuos e formam uma gradação do momento da criação, vejamos os versos que abrem cada uma das três estrofes: “O homem triste está meditando todas as formas”, “O homem triste está dentro de um grande círculo de chamas”, “O homem triste está quieto”. Pensamos que, primeiramente (1ª estrofe), o homem trabalha como um artesão, visto que o verbo “meditar” pode ter como sinônimo estudar, ou seja, o poeta estuda as formas e “sonha com um mundo que ninguém vê”, este pode ser o mundo da liberdade, amparado significativamente pelos versos livres, o mundo do poeta mesmo contendo um gume de sonho e irrealidade, constrói-se com a racionalidade da consciência. Perceba-se que o ritmo da primeira estrofe apresenta uma duração menos acelerada e mais intensa, marcada pela alternância de longas e breves que deve ser notada com a leitura atenta, esse ritmo desacelerado provém da meditação do poeta, que está concentrado nas formas e nos símbolos a serem construídos.

Diferentemente, na segunda estrofe, notamos a aceleração do ritmo, pois o poeta está inspirado (possuído) e tudo ocorre muito rápido, como num fluxo inconsciente, ele deixa o “sol” iluminar o seu espaço e deixa brotar o poder da poesia, donde criam os mil mundos inquietos e vivos, que fazem do poeta apenas um porta-voz. A presença constante da vogal oclusiva [o], às vezes nasalizada, “**O** homem”, outras aberta, “formas”, “Sol”, ou fechada, “**todos**” (inclusive reportando-nos à representação visual da letra em forma de círculo), remete ao fechamento desse homem (do poeta) ao mundo circular da poesia, que se volta para ela própria, o poeta quer fazer parte dessa circularidade viva e estimulante, mas não consegue e termina o poema emudecendo-se.

No dístico final o ritmo volta a desacelerar-se, pois o homem calou-se, acabou a inspiração e a vogal [o] ganha novo significado, sem a poesia só resta ao homem triste fechar-se sobre ele próprio, o sol não mais o ilumina e a vida só pode ser escura e, coincidência ou não, encontramos no arremate versos de sete sílabas poéticas, fazendo com que cheguemos à reflexão de que quando o homem não tem a Poesia (o fogo), só subsiste a ele metrificar; o silêncio do homem também pode remeter ao momento de afrontamento entre o poeta e a

página em branco, o que nos causa o questionamento, o porquê do homem diante da criação ser um homem triste se, como vimos na análise de “Ode ao primeiro poeta”, é o poeta o ser capaz de mediar e comunicar a Poesia. O poema em análise traz, ao contrário, o contraponto entre luz (representada pela Poesia em estado puro e pela imagem do sol) e sombra (representada pelo poeta, que é um ser mundano e não sublime), divergindo da Ode anterior.

Como jogo intertextual, vale lembrar-se de Gregório de Matos. Poeta baiano do período barroco, o jogo antitético de luz e sombra é predominante em sua obra, como podemos ver nesse pequeno trecho do “Soneto VI”, um de seus poemas filosóficos mais famosos.

Nasce o Sol, e não dura mais que um dia,
Depois da Luz se segue a noite escura,
Em tristes sombras morre a formosura,
Em contínuas tristezas a alegria.

Porém se acaba o Sol, por que nascia?
Se formosa a Luz é, por que não dura?
[...]

Começa o mundo enfim pela ignorância
E tem qualquer dos bens por natureza
A firmeza somente na inconstância.¹⁷

Motivado por constantes lutas ideológicas, o Barroco sempre esteve às voltas com as oposições, os contrários e os contrastes, por isso a produção dos homens desse tempo é envolta por figuras de retórica como hipérbatos, hipérboles, antíteses e paradoxos. Especificamente nesse poema do “Boca do inferno”, o jogo antitético de sombra e luz é que ganha vulto: o sol nasce, mas não permanece, está sempre mudando; ilumina, mostra as belezas, porém, sua estadia é curta, depois dessa iluminação virá a noite escura e inundará, irremediavelmente, a vida de tristezas. O questionamento universal “Se acaba o sol, por que nascia?” parece remeter aos questionamentos mais atávicos do ser humano, como “quem sou eu?” e “de onde vim?”, a resposta, todavia, ecoa no último terceto: a firmeza do mundo encontra-se no fato de que ele não é firme, ou seja, o ser humano parece estar destinado ao eterno questionamento, à ignorância – no sentido de desconhecimento – e apenas a Deus cabe saber os fins. Emílio Moura, quando escreve sobre o homem diante da criação, talvez inconscientemente, evoque o mesmo jogo de Gregório de Matos: para este último, a formosura morre com a chegada das sombras, assim é para o primeiro, Moura pareceu colocar

¹⁷ MATOS, G. de. **Antologia Poética**. Seleção de Waldir Ayala. São Paulo: Publifolha, 1997. p.84.

a angústia do homem poeta em primeiro plano, para ele a chegada da Poesia não é alegre, porque sabe que ela irá embora.

Para findar nosso processo analítico da obra *Canto da hora amarga*, analisaremos o poema “*In extremis*”, com a intenção de refletir questões místicas do *eu* e do mundo, dentro da poética de Emílio Moura.

IN EXTREMIS

*Um intraduzível clamor se levantará de Jerusalém,
Como a lamentação de Adonis Ciniro,
Nos campos de Meguido. E toda a terra tremerá.*

Zacarias – (12,10, II)

1. Antes disso. Agora chegou o momento em que o teu espírito não terá mais
[dúvida.
2. A fogueira está acesa, os homens desvairados, e a noite caminha como
[uma fatalidade.
3. Procura uma só estrela dentro da noite: tua esperança há de morrer antes
[que os teus já estejam fatigados
4. e a melodia do vento já haja desaparecido sob o fragor e a fúria dos
[elementos.

5. Antes disso. A pedra fala, o vento eleva-se, a terra agita-se.
6. Que pranto é esse que rola em silêncio sobre tantas faces iluminadas?
7. (Choram as fontes, tremem as árvores, a noite está deserta...)
8. Que mãos são essas que, de repente, cessam de amaldiçoar e se aquietam
[em êxtase?

9. Senhor! Do fundo dos corações obscuros ainda há, entretanto, corações
[feridos que transbordam humildemente de esperança e
[de reconhecimento,
10. e lábios que oram:
11. – Sim, na verdade, Ele era o Esperado – e se enchem, Senhor, de espanto
[e de silêncio.

(MOURA, 2002, p.74).

O início do poema composto pelo advérbio “Antes” somado com o pronome demonstrativo “isso”, antecipa-nos que toda a carga pessimista e negativa tomada no poema deverá ser vista como uma condição melhor do que a circunstância anterior em que o eu lírico se encontrava. O pronome “isso” destruiria a possibilidade do “aquilo”, este último é o estado de dúvida tão marcado no estilo emiliano, que cessaria apenas no momento extremo do caminho. A dúvida é tão perturbadora que seria melhor o fim da vida a continuar com ela, portanto “*In extremis*” é uma idealização desse fim, na qual o eu lírico se projeta em um tu:

“**Agora** chegou o momento em que o **teu** espírito não **terá** mais dúvida.” (verso 1), e demonstra que a idealização (do fim) está em um tempo presente, no “agora”, e o fim está no plano futuro, já que o verbo “ter” está conjugado de tal forma (terá), indicando que tudo será “narrado” em um presente fugidio e pressagiado, fazendo parte, inclusive, do que Octavio Paz chamou de *tempo mítico* e sobre o qual nos debruçamos anteriormente.

No segundo verso vemos uma sequência de acontecimentos representativos do fim dos tempos que são capazes de afetar o estado do *eu*. A fogueira acesa, por exemplo, denotaria a incandescência e a própria loucura expressa no termo posterior “os homens desvairados”, além disso, a fogueira é um elemento do juízo final, que representa nitidamente a morte e a desgraça; já a noite é um elemento determinado, “que caminha como uma fatalidade”. O substantivo “fatalidade” indica o sentido contrário de liberdade, dessa forma, a noite seria como uma metáfora dos sentimentos presos e sombrios do eu lírico. É dentro da noite, ou seja, nos próprios sentimentos, que o *eu* procura por uma estrela, isto é, ele busca por esperança dentro de sua escuridão e angústia, no entanto, o fulgor do pessimismo o impede: “tua esperança há de morrer antes que os seus olhos já estejam fatigados” (verso 3), uma vez que seus sentimentos são determinados por fatalidades.

O quarto verso encerra a primeira estrofe e fase do poema. Os versos parecem ser emitidos com súbita desesperança e descontentamento. A melodia dos ventos desaparece, assim como a melodia do poema que possuiu um tom ríspido e árido quase de um poema em prosa, não eliminando, entretanto, a intensificação significativa do poema dramático. Veja-se o uso, por exemplo, da consoante fricativa [f] no início dos substantivos “fogueira”, “fatalidade”, “fragor” e “fúria” e no adjetivo “fatigados”, em todos os vocábulos, independentemente de o [f] estar ou não na sílaba tônica, predomina a carga exagerada de sensações vindas não só do significado obscuro usual das palavras, mas também da fricção do ar, que intensifica a sensibilidade negativa do poema. Nota-se, por exemplo, em “fragor” e “fúria” uma semelhança significativa e ótica proposital: o fragor é um barulho intenso e a fúria é a intensificação de algo, geralmente, colérico. Ambos indicam, de certa forma, a exaltação e são usados lado a lado para reforçar a excitação excessiva dos “elementos”, provavelmente, da natureza.

Demonstra-se, portanto, que o poema de Emílio Moura traça uma estreita, mas quase imperceptível relação visual e sonora, visto que os versos livres, extremamente longos e, por isso, quase prosaicos, são responsáveis por amenizar os efeitos sonoros do poema, estes, conseqüentemente, devem ser sentidos como unidade proposital da construção de seus significados. O poeta nos confunde com o tom “antimelódico” para, talvez, transmitir a ideia

de que: se o vento, elemento da natureza, não tem mais melodia, o poema também não a terá, já que este é uma representação do universo, assim como propusera Baudelaire: o poeta é como um decifrador e o poema é um duplo do universo, portanto, escrever um poema é como decifrar o universo.

O “Antes isso” aparece novamente no quinto verso, dando início à segunda fase do poema. Se na primeira estrofe o *eu* preferia a desesperança do “quase fim” à dúvida, na segunda estrofe ele desperta o estado interrogativo, dando fim à previsão do primeiro verso. O que fica claro é a expressão sobremaneira da natureza que se personifica equiparando-se, por vezes, com o *eu*: “A pedra fala, o vento eleva-se, a terra agita-se.” (verso 5). A pedra, elemento sólido e rígido é quem fala, sua dureza pode representar o *eu* petrificado (imóvel), que fala diante de uma terra instável; criando oposição com o vento (em movimento) que se eleva e, ao contrário da pedra, pode representar a mudança – mudança que só virá no nono verso. Enquanto isso, no verso seis, vemos o primeiro questionamento poético “Que pranto é esse que rola em silêncio sobre tantas fases iluminadas?”.

É interessante notar que “*in extremis*” é uma expressão latina para o “extremo da vida” e a “chegada da morte”. O momento extremo – “*in extremis*” – é o momento fatal, do qual ninguém pode se libertar. Em um esforço de imaginação sobre a extinção da raça humana ou o fim da vida de um ser humano, o que restaria é a natureza, que anda a seu modo (dela): “a noite está deserta”, “as árvores tremem” e as “fontes choram”. Se acreditarmos na ideia filosófica do “princípio da contingência”, a noite, as árvores e as fontes fazem exata e unicamente aquilo que poderiam fazer, isto é, são aquilo que realmente são. Sem o homem, a noite sempre esteve deserta, as árvores sempre tremeram (com a ajuda dos ventos) e as fontes choraram, em uma metáfora para a água que jorra. Tudo isso continuaria acontecendo mesmo sem a existência do homem, porém não haveria quem versasse sobre esses fenômenos e, desse modo, as ações naturais seriam transfiguradas em silêncio. Uma vez o homem existindo, entretanto, a palavra poética é capaz de retirar a natureza de seu inerente silêncio, ou seja, a poesia é aquilo que metamorfoseia a natureza. Isso pode ser confirmado – ou ao menos sugerido – com o verso “Que mãos são essas que, de repente, cessam de amaldiçoar e se aquietam em êxtase?” (verso 8), nesse ponto, a mão é metáfora e metonímia para a ação do homem que, no ato extremo da morte, para de modificar a natureza e passa a contemplá-la.

Levando-se em consideração, agora, o conteúdo bíblico, é interessante notar as duas menções à esperança dentro do poema: num primeiro momento, ela inexistente; num segundo momento, ela é uma condição dos corações humildes e feridos. Ora, se o momento é extremo, o ser se encaminha para o fim, mas ainda não está acabado, resta-lhe uma prece a fazer: no

momento extremo é que o silêncio se rompe, por meio da palavra poética que é quase uma oração: “Senhor! Do fundo dos corações obscuros ainda há, entretanto, corações feridos que transbordam humildemente de esperança e de reconhecimento,” (verso 9). É como se o *eu* do poema não fizesse parte dos escolhidos por Deus; consciente disso sofre com seu desalento até o momento em que clama sua “humilde esperança”. É no nono verso, portanto, que o eu lírico rompe com a linearidade melancólica do poema e passa a ter esperança, promovendo uma interlocução com seu Deus, como se vê pelo uso do vocativo “Senhor!”.

Como um encaminhamento, após o eu lírico tomar consciência de que os “corações obscuros” também podem ter esperança, ocorre o reconhecimento por parte do *eu* (que até então só se via como *tu*), provado pelo uso do discurso direto de um *eu* que fala “– Sim, na verdade, Ele era o Esperado – e se enchem, Senhor, de espanto e de silêncio.” (verso 11), o eu lírico assume a voz poética no ponto extremo do poema, como que encerrando, de uma vez, suas dúvidas – o que já havia sido previsto no primeiro extremo do poema, quando o eu lírico apontava que o “tu-ele mesmo” quando posto no futuro “não terá mais dúvida...”.

O que se percebe é que o silêncio foi rompido quando era preciso (no momento máximo de tensão), sendo a palavra poética o elemento responsável por isso e, ao rompê-lo, é que conseguiu a misericórdia de Deus. Mesmo não sendo, de antemão, um dos escolhidos, a fé o reconcilia com o Deus “vingativo” e “destruidor” dos inimigos. Agora, ao atravessar o caminho extremo, ele se deparou, espantado, novamente com o silêncio, entretanto, esse é o silêncio dos justos, daqueles que sofreram e se arrependeram ou, em outros termos, o silêncio poético que finalmente uniria o *eu* (que não existiria mais como humano, já que é o fim), à poesia. Em “Ele era o Esperado” podemos interpretar o “Ele” como sendo o Fim, o *In extremis* do *eu*, que aceita – espantado, mas em silêncio – o seu destino, como ficara subentendido pelo advérbio de aprovação que iniciara o último verso do poema: “Sim”.

A título de comparação, no poema homônimo – “*In extremis*” – de Olavo Bilac, o eu lírico não aceita morrer em um dia tão belo como o que o poema sugere, assim como não aceita deixar a amada por um mero capricho do tempo. Vê-se, portanto, que as vontades de ambos os *eus* são distintas, mas o sentimento expresso é praticamente o mesmo:

E, aqui dentro, o silêncio... E este espanto! E este medo!
Nós dois... e, entre nós dois, implacável e forte,
A arredar-me de ti, cada vez mais a morte...
(BILAC, 1964, p.160).

O eu emiliano é repleto de dúvidas e angústias existenciais, para ele a morte seria a única esperança de salvação, quando ela finalmente chega, porém, é ambígua, pois traz o

espanto do desconhecido e o silêncio que acalma um *eu* perturbado pelo mundo moderno. Já o silêncio e o espanto provocados no *eu* do poema de Bilac é reflexo do desejo de não morrer, pois ele vive (ou viveu) a plenitude possível com sua amada dentro de um contexto materializado. O Fim no poema de Moura é mais subjetivo que no poema de Bilac, um dos motivadores disso é o direcionamento bíblico que o primeiro toma.

A epígrafe "*Um intraduzível clamor se levantará de Jerusalém,/ Como a lamentação de Adonis Ciniro,/ Nos campos de Meguido. E toda a terra tremerá.*" pede atenção especial para acontecimentos bíblicos do Antigo Testamento, mais precisamente para o texto de Zacarias. A epígrafe encontra-se no capítulo que narra a "Libertação de Jerusalém", por meio da qual Deus "protegerá os habitantes de Jerusalém" e exterminará todo o povo contrário a ele (os considerados pagãos), Megido ou Meguido (como aparece na epígrafe) era uma cidade em Jerusalém onde se travaria a batalha. O texto de Zacarias é quase considerado apocalíptico se se toma como base apenas a ideia de extinção dos povos, não o é, entretanto, porque encadeia uma série de profecias:

Em toda a terra, oráculo do Senhor, dois terços dos habitantes serão exterminados e um terço subsistirá. Mas farei passar este terço pelo fogo; purificá-lo-ei como se purifica a prata, prová-lo-ei como se prova o ouro. Então ele invocará o meu nome, eu o ouvirei e direi "Este é o meu povo"; e ele responderá: "O Senhor é o meu Deus". (ZACARIAS, 1996, p.1279)¹⁸.

Não haveria uma estreita ligação com o poema *In extremis* se a epígrafe retirada da Bíblia Sagrada fosse apocalíptica, ela tem de ser, como de fato é, profética. Com a extinção de povos, um grande luto se instalaria, somente os sobreviventes seriam purificados e convertidos. O verso "A fogueira está acesa, os homens desvairados..." (verso 2), do poema de Moura, pode traçar relação com "um terço do povo" que passaria pelo fogo e seria purificado pelo Senhor; a purificação e a conversão, no poema, são expressas pela "esperança" e "reconhecimento", no nono verso, e pelos termos "Ele é o Esperado", do último verso. Perceba-se, dessa forma, a semelhança dos sentidos entre "O Senhor é meu Deus", na passagem bíblica e "Ele é o Esperado", no poema. Purificado como o povo de Jerusalém, o eu lírico emiliano pode findar suas dúvidas existenciais, assim como metaforicamente encerra sua vida.

4.2 O processo de criação emiliano em *Cancioneiro*

A idealização da poesia faz parte de um processo que Aloysio Jansen de Faria chamou de “imanentismo criacionista”, cujas emoções mais profundas e subjetivas são eclodidas do inconsciente para tentar “quase o impossível: a poesia definitiva, o instante absoluto, a expressão do intuicionismo criador em sua mais íntima eclosão.” (FARIA, 1972, p.97). Neste patamar, analisaremos alguns poemas de *Cancioneiro* com vistas a refletir sobre esse idealismo poético que perpassa a metalinguagem em confluência com os estados do *eu* emiliano.

AQUÉM DAS PALAVRAS

Aquém das palavras,
aquém do silêncio,
carrego comigo
meu pensamento,
pobre coisa no ar.

Aquém das palavras,
aquém do silêncio
que margens secretas
para andar tão lento!

E eu não sei chegar.
(MOURA, 2002, p.102).

Em “Aquém das palavras” o eu lírico profere uma luta com a linguagem, de forma que os termos “palavras”, “silêncio” e “pensamento” são postos em sequência num processo de formação poética. O pensamento é o nível mais inferior do decurso criativo, ele é uma “pobre coisa no ar” e faz alusão ao conceito de Mallarmé de que poesia não se faz com ideias e sim com palavras; acima do pensamento estaria o silêncio, protetor das emoções, das angústias e da própria palavra. Diferentemente do pensamento, o silêncio guarda grande carga expressiva e é por meio dele que o poeta chega à palavra, já que o *eu* poético precisa estar sozinho consigo mesmo para alcançar a poesia. Porém, quando essa busca incessante chega ao fim, o *eu* não se reconhece mais naquele desfecho. Aquém das palavras e aquém do silêncio não são mais os pensamentos que estão escondidos, são “margens secretas” de um *eu* que não sabe *chegar*; o que resta ao leitor, ao que parece, é a pergunta: onde esse eu deveria chegar?

Em meio a divagações subjetivas depreendemos que abaixo das palavras, ou seja, abaixo da poesia, estaria a reflexão causada pelo silêncio e abaixo desta estaria o *eu* que não

¹⁸ In: **Bíblia sagrada**. Tradução Centro Bíblico Católico, revista por Frei João José Pedreira de Castro. 102. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria Ltda, 1996.

se encontra e não se funde com a poesia, pois a partir do momento em que o *eu* ou o poeta exterioriza seu “silêncio” em linguagem verbal, aquele já não é mais seu (dele). Nota-se que o poema, disposto em versos de cinco sílabas poéticas (redondilha menor), traz o ritmo das canções populares medievais. A anáfora do vocábulo “aquém” e a conjuntura das consoantes surdas em *palavras, silêncio, pensamento, secretas* proporciona um ar de leveza para as duas primeiras estrofes, e se desmancha no último verso (estrofe), “E eu não sei chegar”, como se esta fosse uma conclusão niilista de que o *eu* não alcança a palavra ou não se entende, por isso “anda tão lento” e não chega a lugar algum.

Essa luta com a linguagem ressoa traços de Schiller¹⁹, que aborda a adversidade da linguagem na criação literária. Segundo o romântico, o poeta, em sua imaginação

entendeu verdadeira, pura e inteiramente toda a objetividade do seu objeto (Gegenstand) – o objeto (Objekt) já se encontra idealizado (ou seja, transformado em forma pura) diante da sua alma, e trata-se apenas de apresentá-lo exteriormente. Para isto é, pois, exigido que este objeto do seu ânimo não sofra nenhuma heteronomia por parte da natureza do *médium* no qual é apresentado. (SCHILLER, 2002, p. 116).

Pretende-se chegar à ideia de que as palavras utilizadas pelo *medium* (o poeta) podem modificar a forma pura do objeto. Cria-se certo complemento entre o poema de Emílio Moura e a ideia de Schiller, pois as palavras, ao mesmo tempo que estão aquém de tudo, por criar o objeto poético em si (o poema), responsável por codificar e expressar a poesia, podem também ocultar a idealização do objeto. Para Schiller as palavras são “signos abstratos para espécies, gêneros, nunca para indivíduos” (2002, p.116), ou seja, na concepção romântica, ela seria incapaz de representar, verdadeiramente, o homem, pois carrega o caráter abstrato e universal do signo. Seguindo linha parecida, Barthes, em *Crítica e Verdade*, destaca que a palavra

não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura, e cada vez mais nos damos conta disso; mas o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra. Ora, essa palavra é uma matéria (infinitamente) trabalhada; ela é, de certa forma, uma sobre-palavra, o real lhe serve apenas de pretexto (para o escritor, *escrever* é um verbo intransitivo); disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade. (BARTHES, 1999, p.33).

¹⁹ SCHILLER, F. **Kallias ou sobre a beleza. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793.** Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

Veja-se como o poema seguinte, também de *Cancioneiro*, reflete linguisticamente o que Barthes acentuou:

NA ÚLTIMA CURVA

Que sombra é esta, sombra ou signo,
na última curva sem remédio?
Que me sussurra, que me lembra
se meus ouvidos já não ouvem?

Que signo é este? A morte? A vida?
Ou a luz que, por esquecida,
já não é luz nesta descida?
(MOURA, 2002, p. 108).

Emílio Moura cria o impasse entre a *coisa* e a palavra que a representa, o poeta conhece o jogo linguístico que o ronda e brinca com esse saber, porém isso o perturba e gera dúvidas que beiram a problemática existencial do *eu* e do signo. O *pensar* e o *sentir* entram novamente no jogo do eu lírico, que não consegue distinguir seus sentimentos e sensações dos signos linguísticos e, por isso, cria um encadeamento de antíteses entre: sombra e luz; morte e vida. O *sentir* não pode ser expresso em palavras e confunde o *eu* que se perde diante dos mais divergentes signos. Esse *sentir*, em conjunto com o pensamento, atormenta o eu lírico porque é sussurrado e lembrado, mas não pode ser ouvido; e se não pode ser ouvido não consegue ser codificado em correspondentes. A “última curva” pode ser entendida como o fim da vida de um *eu* em estado agonizante e quase desfalecido que já não ouve nada, ele tenta encontrar signos que correspondam ao seu estado, mas se questiona se a melhor palavra a se usar seria vida ou morte.

Partindo do mesmo ponto, para Fernando Pessoa *sentir é pensar* e criar, porém, segundo o poeta português “só o que se pensa é que se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o *valor* do que se sente. [...] Sentir é compreender. Pensar é errar” (PESSOA, 1966, p.216)²⁰. Desse modo, só o próprio *eu* pode compreender seus sentimentos e “nada existe fora das nossas sensações. Por isso agir é trair o nosso pensamento”. O sentir transforma-se em pensar e, como vimos no poema “Aquém das palavras”, o pensar transforma-se em silêncio e posteriormente em palavra, esta última não corresponde mais ao primeiro, é uma traição, “um erro” contra os próprios sentimentos, por

²⁰PESSOA, F. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

isso do tormento emiliano ser sobremaneira linguístico, já que não há o encontro com a “poesia pura”.

Se em “Aquém das palavras” o eu lírico não chega a lugar algum, em “A Estrela d’Alva” vemos uma diferença de direcionamento do processo criacionista:

A ESTRELA D’ALVA

Nesta hora morta,
volta o que foi.
Traços esquivos,
agora nítidos,
verdes caminhos
levam-me. Chego.

Que paz imensa!
[...]
Quem pede trêmulo,
sussurro íntimo,
que a Estrela d’Alva
me desça às mãos?

Bem que esperei
a vida inteira.

Nunca desceu.
(MOURA, 2002, p.92).

“Eu quero a estrela da manhã” é a epígrafe que abre *Cancioneiro*, obra na qual se encontra o poema acima. A conotação sugestiva e erótica do poema de Manuel Bandeira, “Estrela da manhã” (do qual foi extraída a epígrafe), apresenta uma relação linguística caótica, de forma que não se sabe o que ou quem a estrela incorpora: a amada, uma prostituta, a própria vida, a poesia? É essa a dúvida que o poema de Emílio Moura também nos lança. O verbo “chegar”, do modo como é usado (“Chego”), carrega uma significação variável que pode designar um momento de prazer com a amada, resultando na “paz imensa” do eu lírico, outrossim, pode designar o momento de entrega poética. As dúvidas e interrogações, aparecem também no poema de Bandeira: “Onde está a estrela da manhã?” (Verso 2) / “Desapareceu com quem?” (Verso 6) (BANDEIRA, 1993, p.149-150); percebe-se a presença do pronome “quem” do sexto verso de Bandeira e na passagem “Quem pede trêmulo/ sussurro íntimo,/que a Estrela d’Alva/me desça às mãos?”, de Moura; neste último, “quem” refere-se a um eu que deseja o contato do outro eu com a estrela d’Alva, no primeiro, o “quem” alude ao eu que levou a estrela para longe.

A estrela d’Alva, que na verdade é o planeta Vênus, irradia sua luz não só durante a noite, em vista disso é chamada também de estrela da manhã. A “estrela” pode ser relacionada com a beleza – pois o nome do planeta Vênus é inspirado na deusa de mesmo nome, que simbolizava o amor e a beleza –, se pensarmos nas relações significativas que o nome traz ao poema de Emílio Moura, sugere-se que o eu lírico esperou a vida toda pela luz e pela beleza e nunca as alcançou. Se seguirmos, dessa forma, a ideia de criação poética estabelecida anteriormente, pode-se supor que a luz representada pela Estrela d’Alva seria a clareza necessária para que o poeta pudesse transformar o seu sentir em pensar e transfigurá-lo em beleza decodificada no poema.

Outra consideração que fazemos acerca do poema de metro tetrassílabo é a de que ele exibe certo movimento cíclico, pois se inicia com tom pessimista e sombrio provocados por palavras como “morte” e “esquivo”, adquire, em seguida, um tom mais leve instigado pelos “verdes caminhos” e pela “paz imensa” e toma novamente o tom inicial, em “Nunca desceu”. Contradições que recordam a estrela d’Alva de Fagundes Varela, no soneto “Desponta a estrela d’Alva, a noite morre”; no qual temos fundamentalmente a oposição entre a luz/alegria do dia anunciado pela estrela da manhã contra “a alma triste e sem sonho” do eu lírico romântico; não há, aqui, a correspondência entre natureza e indivíduo. No último verso de Varela: “— Oh! mundo encantador, tu és medonho” (VARELA, 1957, p.44), vemos a oposição entre “encantador” e “medonho”, lembrando, de certa forma, o tom enigmático e opositivo do poema de Moura, que chega a uma “paz imensa”, mas logo percebe que não tem com ele a luz e a beleza da Estrela d’Alva.

Se por um lado vimos a dubiedade do indivíduo em relação à luz, por outro, veremos, a seguir, o desencanto total do *eu* com a chegada da noite:

AGORA

Agora que se faz noite,
como impedir que venha até nós
tantos pensamentos graves?

Cessou, de súbito, o sortilégio.

Nenhuma presença nos consola.
Nem a poesia nos consolará.
(MOURA, 2002, p.114).

O poema escolhido para encerrar a obra *Cancioneiro*, e também para encerrar nossas reflexões, carrega o gosto amargo do ceticismo particularizado num momento imediato – o

presente, que se faz obscuro por causa da chegada da noite. É ela (a noite) que determina o estado de ânimo do poeta e destrói toda a fatia de vida que ainda poderia restar. Exibimos este poema com o principal fundamento de destacar seu último verso, “Nem a poesia nos consolará”. A dor do *eu* causada pela chegada da noite é tanta que a poesia, motivo pelo qual o *eu* emiliano luta constantemente, é dispensada. O verso desmoraliza e contradiz muitos outros poemas em que a poesia, considerada musa, está acima de tudo e de qualquer estado de espírito; salientamos, no entanto, que o título do poema chama a atenção para um tempo efêmero – o agora – que pode promover certa esperança, pois especifica que o momento desse desconsolo é apenas o instante-presente.

O poeta moderno é um ser contraditório que nem sempre consegue manter equilíbrio em seu processo de criação, convém a nós, portanto, particularizar algumas questões que não limitem o olhar sobre a poesia de Emílio Moura, pois, como conferimos, o *eu* emiliano entra em constantes oposições consigo mesmo, com o mundo e com a poesia. Assim, terminamos essa análise com um trecho de “Palma Severa”, texto de Carlos Drummond de Andrade a propósito da poesia de Emílio Moura: “Altura, solidão, frio dos grandes espaços, travo da noite, descendo e recobrando os cenários familiares em que se desenvolveu a vida cotidiana e imediata do poeta: é o preço da poesia que ele secretou, preço triste e palma severa” (ANDRADE apud MOURA, 2002, p.23), tudo isso sintetiza muito do que ampliamos em nossa análise até então.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Através das relações construídas em nossas análises, justificamos que Emílio Moura foi um excelente e peculiar poeta modernista. Da subjetividade e melancolia de seus versos pudemos extrair uma série de associações com a poesia da dúvida, com a multiplicidade do *eu*, com o ritmo tácito e com a questão mística, que apareceu, por exemplo, no poema “*In extremis*” pela abstração dos elementos da natureza e pela religião embutida; o Deus de Moura não é um Deus do catolicismo; é simplesmente um Deus místico e poético.

Acreditamos que a proposta de analisar as obras *Canto da hora amarga* e *Cancioneiro*, visando estudar a metalinguagem como formadora de um caminho poético intertextual e místico, foi bem sucedida, pois conseguimos fundamentar nossas proposições em ideias sólidas e críticas, por meio de poemas que colaboraram para atestar, num primeiro momento, a presença da inspiração e da Musa, ligando a metalinguagem à necessidade do poeta em criar uma poética (que fosse além da religiosidade) almejando alcançar algo que não faz parte do “mundo sensível”, nesse ponto, a poesia seria o meio transcendental que elevaria o *eu*. Para isso, dos duplos da poesia moderna, destacados por Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, Moura incorpora a analogia. Elementos da natureza são constantemente ligados ao sentimento do sujeito poético: o mar é a imensidão da dúvida; a luz é a Poesia; a noite, a solidão. Segundo Paz, a analogia concilia o passado e o futuro no presente, formando, dessa forma, um tempo mítico e a concepção de que o mundo é um poema.

Além de construir a linguagem análoga, o poeta engloba, a nosso ver, uma das vozes da poesia moderna conceituada por Eliot: a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém; daí resultaria, ora uma carga lírica e de ritmo simétrico vista, principalmente, nos poemas de *Cancioneiro*, ora uma carga dramática do *eu* que enfatiza a condição melancólica e pessimista, característica encontrada nos poemas longos e prosaicos de *Canto da hora amarga*. O poeta que fala a si mesmo atinge a obscuridade promovida pela *solidão* e pela *profundeza* do inconsciente, o monólogo criado pelo poeta entre o *eu* e ele mesmo ocasiona certo hermetismo e mistério, já que a linguagem forma-se de analogias, às vezes indecifráveis. Em vista disso, pudemos afirmar que a modernidade linguística de Emílio Moura é intencional: mesmo quando remete à inspiração poética ou às estruturas e ideias clássicas, a construção da linguagem poética é inovadora.

Fizemos neste trabalho uma breve exposição do contexto literário e histórico no qual a obra emiliana insere-se, para avaliar o posicionamento das poéticas de *Canto da hora amarga* e *Cancioneiro*. Podemos notar que a criação poética de Moura é idealizada, de forma que o

poeta cria novos mundos para reagir contra a modernização e as relações sociais. Há no poeta mineiro, no entanto, elementos contraditórios, tais quais exaltação e desolação, sombra e luz, *possuir* e *não-possuir* a poesia, tudo isso faz parte do mundo onírico do sujeito poético. O poeta moderno entra em desequilíbrio consigo mesmo, com o mundo e com a poesia, por isso encontramos muitos poemas com fortes traços românticos – no que tange à melancolia excessiva – e simbolistas – com a composição de correspondências entre o *eu* e o próprio homem – gerando o estado enternecido, que busca a palavra para expressar a sensibilidade do poeta e do *eu*.

Podemos depreender que Emílio Moura criou uma forte raiz em solos mineiros, talvez por isso, tenha se prendido a uma poesia mais pessoal e calada. O poeta incorpora as novidades trazidas pelo Modernismo, mas prefere dar prevalência ao estilo livre, que vai buscar na tradição literária (nos textos bíblicos, na idealização da musa clássica, nas oposições barrocas e no sentimento romântico), reflexões que multiplicam ainda mais o sujeito poético, causando-lhe, portanto, a despersonalização e seu próprio desencontro. Em vista da variedade de recorrências, acreditamos que o poeta poderia ser avaliado melhor pela crítica e, principalmente, ser mais lido, por pessoas interessadas em sentir o canto amargo ou alegre do poeta que evitou rotulações. Dessa forma, esperamos que nosso trabalho tenha contribuído significativamente para a melhor difusão da poética emiliana no cenário universitário brasileiro, quanto à ampliação da temática modernista e quanto à atuação do poeta mineiro.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. de. Emílio Moura – palma severa. In: MOURA, E. G. **Itinerário poético: poemas reunidos**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p.19-23.
- ANDRADE, M. de. A poesia em 1930. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- APOCALIPSE. Português. In: **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2ª Ed. 1993. p. 202. Edição Missionária.
- ARAÚJO, L. C. de. A poesia modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.179 -192.
- BANDEIRA, M. **Estrela da Vida Inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso; Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BIEDERMANN, H. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. Tradução de Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993. p.162.
- BILAC, O. **Poesias**. 28. ed. Rio de Janeiro: P. de Azevedo, 1964.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 3.ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1996.
- CURY, M. Z. F. **Horizontes Modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- DIAS, F. C. Gênese e expressão grupal do Modernismo em Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.165-179.
- ÊXODO. Português. In: **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2ª Ed. 1993. p. 49. Edição Missionária.
- FARIA, A. J. de. Emílio Moura. In: AZEVEDO FILHO, L. A. de. (Org. e introd. geral). **Poetas do Modernismo: Antologia crítica**. Brasília: INL (MEC), 1972. p.95-131.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

MATOS, G. de. **Antologia Poética**. Seleção de Walmir Ayala. São Paulo: Publifolha, 1997. p.84.

MENDES, M. **A poesia em pânico**. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1938.

MOISÉS, C. F. **Poesia não é difícil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa através dos textos**. 33.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2012. p.20.

MOURA, E. **Itinerário poético**: Poemas reunidos. Prefácio de Carlos Drummond de Andrade. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

O EVANGELHO SEGUNDO JOÃO. Português. In: **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2ª Ed. 1993. p. 76. Edição Missionária.

PATRICK, J (org.). **501 grandes escritores**. Tradução de Livia Almeida e Pedro Jorgensen Junior. Rio de Janeiro: Sextante, 2009. p.44.

PAZ, O. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PESSOA, F. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

_____. **Novas Poesias Inéditas**. 4. ed. Lisboa: Ática, 1993. p. 48.

PONCZEK, R. L. **Deus ou seja a natureza: Spinoza e os novos paradigmas da física** [online]. Salvador: EDUFBA, 2009. p.123. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/3bm/pdf/ponczek-9788523209049-07.pdf> Acesso em: 25 ago. 2014.

RAMOS, M. L. **Fenomenologia da obra literária**. 4. ed., revista. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SCHILLER, F. **Kallias ou sobre a beleza. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793**. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

VARELA, F. **Poesias**. Organização Edgard Cavalheiro. São Paulo: Agir, 1957.

ZACARIAS. In: **Bíblia sagrada**. Tradução Centro bíblico católico, revista por Frei João José Pedreira de Castro. 102. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria Ltda, 1996.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ÁVILA, A. (org.) **O Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOSI, A. (org.). **Leitura de poesia**. S. Paulo: Ática, 1996.

BRITO, M. da S. **Panorama da poesia brasileira: Modernismo (Volume VI)**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira S.A, 1959. p.118-120.

BUENO, A. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007. p.330.

CANDIDO, A. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 5.ed. São Paulo: Ática, 1995.

CARPEAUX, O. M. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951. p.250.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 12. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

GUELFY, M. L. F. **Introdução á analise de poemas**. Viçosa: UFV, 1995.

LAFETÁ, J. L. **1930: a crítica e o Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

MELO NETO, J. C. Poesia e Composição. In: _____. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p.51-70.

MOISÉS, M. **História da literatura brasileira/Volume III: Modernismo**. Edição revista e atualizada. 6. ed. São Paulo: Cultrix: 2004.

PAZ, O. **O Arco e a lira**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

READ, H. **As origens da forma na arte**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

VALERY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 201-218.

APÊNDICE

FORTUNA CRÍTICA

ANDRADE, C. D. de. Emílio Moura – palma severa. In: MOURA, E. G. **Itinerário poético: poemas reunidos**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p.19-23.

_____. O secreto Emílio Moura. In: COUTO, O.; FARIA, J. H. de M. (Orgs.). **Dois poetas um centenário**. Belo Horizonte: ADI edições, 2002b. p.105-106.

ANJOS, C. dos. O poeta Emílio. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v.6, n.272, p.4, 1971. Disponível em:
<<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=06027211197104>>. Acesso em: 25 de ago. 2014.

ARAÚJO, L. C. de. A poesia modernista de Minas. In: ÁVILA, A. (org.). **O Modernismo**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.172-192.

_____. Emílio Moura e seu Itinerário Poético. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v.4, n.137, 1969. Disponível em:
<<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=04013704196908>>. Acesso em: 25 ago. 2014.

ÁVILA, A. O processo lírico em Emílio Moura. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 4, n. 138, p. 9, abr. 1969. Disponível em:
<<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=04013804196909>>. Acesso em: 25 ago. 2013.

BALBINO, E. Emílio Moura e as malhas sutis da verdade inconquistável. In: OLIVA, O. P. (org.). **Minas e o Modernismo**. Montes Claros, MG: Unimontes, 2012. p.81-94.

BRITO, M. da S. **Panorama da poesia brasileira: Modernismo (Volume VI)**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira S.A, 1959. p.118-120.

BUENO, A. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007. p.330.

CARPEAUX, O. M. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951. p.250.

CARPINEJAR, F. **Emílio Moura: abandono póstumo**. Disponível em:
<http://www.germinaliteratura.com.br/literaturafc_agosto2006.htm>. Acesso em: 25 ago. 2014.

DUTRA, W. & CUNHA, F. **Biografia crítica das Letras Mineiras**. Rio de Janeiro: MEC: Instituto Nacional do Livro, 1956.

FARIA, A. J. de. Emílio Moura. In: AZEVEDO FILHO, L. A. de. (Org. e introd. geral). **Poetas do Modernismo: Antologia crítica**. Brasília: INL (MEC), 1972. p.95-131.

FILHO, A. Um poeta. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte, v. 4, n. 138, p. 5, abr. 1969. Disponível em:
<<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=04013804196905>>. Acesso em: 25 ago. 2014.

LINHARES, T. Posição de Emílio Moura. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v.4, n.138, p.12, 1969. Disponível em:
<<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=04013804196912>>. Acesso em: 25 ago. 2014.

LISBOA, H. Secreta Música. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v.4, n.137, p.1, 1969. Disponível em:
<<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=04013704196901>>. Acesso em: 25 ago. 2014.

LUCAS, F. Carlos Drummond e Emílio Moura: poetas irmãos. In: _____. **O poeta e a mídia: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Editora Senac, 2003. p.77-88.

_____. O platonismo difuso de Emílio Moura. In: **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v.6, n. 12. p. 157-163, 1 sem.2003.

_____. Lembrança de Emílio Moura. In: _____. **Razão e emoção literária**. São Paulo: Duas Cidades, 1982. p.97-104.

MARTINS, W. Temas modernistas. A prática da teoria. In: _____. **Pontos de vista** (crítica literária). São Paulo: T. A. Queiroz, 1995 (vol.9 – 1971/1975). p.87-91; p.96-100.

_____. 20 poetas. In: _____. **Pontos de vista** (crítica literária). São Paulo: T. A. Queiroz, 1991 (vol.1 – 1954/1955). p.165-201.

MILLIET, S. Sob o signo da pergunta. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 4, n. 137, p. 5, abr. 1969. Disponível em:
<<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=04013704196905>>. Acesso em 25 ago. 2014.

NAVA, P. **Beira-mar**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RAMOS, M. L. Fragmento da poética emiliana. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 4, n. 138, p. 6-7, abr. 1969. Disponível em
<<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=04013804196906-04013804196907>>. Acesso em 25 ago. 2014.

SILVA, V. P. **Habitante da tarde: O (não) lugar do poeta Emílio Moura**. 2012. 108f. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Montes Claros. Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, Junho de 2012.