

ADALGISA NERY EM TRÊS COMPOSIÇÕES LÍRICAS

Éverton Barbosa Correia
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Resumo: Em 1937 Adalgisa Nery publicou um livro intitulado *Poemas*, sob organização de Murilo Mendes, que havia publicado um título homônimo em 1930 e era próximo ao casal Nery antes mesmo daquela primeira publicação da poetisa. Diante de tais referências, abordaremos três composições líricas ali coligidas, a pretexto de conferir um perfil autoral à escritora, para quem o poeta mineiro se faz referência obrigatória, sobretudo após a apreciação daquele seu livro por Mário de Andrade no célebre ensaio “Poesia em 1930”. A partir daí, esmiuçaremos os princípios acionados pelo modernista para avaliar a produção poética da época, já que não houve registro da recepção crítica da produção literária da iniciante, que só veio a se tornar figura pública na segunda metade daquela década.

Palavras-chave: Poesia brasileira moderna, Adalgisa Nery, Crítica modernista, Estilo, Subjetividade Poética.

ADALGISA NERY IN THREE POETIC COMPOSITIONS

Abstract: In 1937 Adalgisa Nery published a book titled *Poemas*, organized by Murilo Mendes, who had published an eponymous title in 1930 and was close to the couple Nery even before that first publication of the poet. Faced with such references, we will discuss three poetic compositions collected there, on the pretext of giving an authorial profile to the writer, to whom Murilo Mendes was a mandatory reference, especially after an appreciation of his book by Mário de Andrade in the famous essay "Poesia em 1930". From there, we will address principles triggered by the modernist to assess the poetry of the time, since there was no record of the critical reception of the literary production of the beginner who only became a public figure in the second half of that decade.

Keywords: Modern Brazilian poetry, Adalgisa Nery, Modernist criticism, Style, Poetic subjectivity.

A particularidade expressiva de Adalgisa Nery será o combustível a acionar a compreensão autoral da escritora naquele seu contexto de pronunciamento primeiro, quer consideremos a intervenção dos seus contemporâneos ou até mesmo o seu desempenho estilístico em meio à prática literária corrente na década de 1930, notadamente na poesia. Como no seu livro de estréia *Poemas* (1937) há uma composição dedicada a Murilo Mendes, será este poeta tomado como parâmetro formal daquela circunstância, reforçado pela proximidade com o recém-falecido marido da autora e pela performance verbal que enlaça os dois poetas já ali. Uma vez assentado que o desempenho estilístico é tanto mais apurado quanto mais individualizado for e que tal desempenho não se restringe ao uso lexical, mas se estende aos desdobramentos deste uso que cada escritor explora, seja religioso, histórico, ideológico ou social, é nítida a diferença entre os dois autores. Por isso, aqui não se buscará exatamente uma identidade a lhes ser imputada. Ademais, a suposta identidade seria insuficiente para a legitimação da escrita e desnecessária para a caracterização autoral, apesar de haver uma marca do tempo a ser referida, sobretudo pelo modo como a escritora viveu e se deixou gravar nos seus próprios versos.

No caso da poetisa até então inédita, cumpre assinalar certa religiosidade que empresta tonalidade particular àqueles versos, mas de maneira autônoma, que aponta para um traço individual já presente na sua primeira publicação e que aqui será ilustrado em três poemas, cuja abordagem seguirá a ordem de aparecimento no livro, a saber: “Poema operário”, “Eu queria sorver todo o mal” e “Eu estarei em tudo”. Passados oitenta anos de sua primeira publicação, vejamos, pois, qual o resultado atingido pela escritora naquele momento inicial, tal como foi apresentada ao público, tendo sido lançada pela Editora Pongetti e distribuída pela José Olympio com a seguinte subscrição no frontispício do volume: “A edição deste livro foi organizada por Murilo Mendes. A capa é de Santa Rosa. O retrato queorna o frontispício, de Portinari”, tal como consta na folha de rosto, que antecede o retrato de Portinari mencionado. A retratada é a própria Adalgisa, a qual também posara ordinariamente de modelo para as pinturas do marido. Como àquela época ainda não havia ganho notoriedade autoral nem tampouco se arriscado na vida política, quem estava falando naquele momento era a viúva de Ismael Nery, a qual frequentava o agitado mundo em órbita da José Olympio Editora, onde veio a figurar como

tradutora, conforme informação de Laurence Hallewell¹ e, ocasionalmente, como autora iniciante ou entre os poucos poetas ali publicados, ainda segundo o notável historiador de *O livro no Brasil*.

A produção inicial da 'Casa' [José Olympio] era (e na realidade ainda é) predominantemente de ficção, ensaios e história, sendo bem pequena a proporção de poesia. Das primeiras mil edições – que chegam ao início de 1947 – cerca de trinta títulos eram de poesia brasileira e quinze de poesia traduzida: no total, menos de 5% da produção da editora. Dos brasileiros, os únicos autores importantes de poesia foram Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Adalgisa Nery e Olegário Mariano.²

Como o limite temporal do comentário histórico é limitado a dez anos após a publicação de *Poemas*, é possível que à época de publicação do livro a cifra fosse ainda menor, tanto numérica quanto percentualmente. Chama ainda a atenção o seleto grupo de poetas em que se insere a autora, cujo destaque será realçado se lhe acrescentarmos a variável de gênero, uma vez que é a única mulher a figurar entre os poetas, o que não acontecia entre os tradutores, capitaneados por Rachel de Queiroz. Na disposição do livro *Poemas*, depois do retrato de Portinari, seguem-se as composições, tais como a que está abaixo.

Poema operário

No fim do dia, a menina que trabalha nas Lojas Victor
 Saiu triste e cansada de vender objetos nada além de dois mil réis.
 Caminhou e levou com seus passos
 O seu busto tímido e infantil
 E suas ancas pesadas e usadas pelos pensamentos
 Continuou seguindo e um homem com um forte esbarro
 Fez desprender de seu corpo o cheiro de suor
 Misturado com perfume barato...
 A menina que trabalha nas Lojas Victor
 Parou de frente à vitrine da Rua Larga.
 Seus olhos colaram-se no manequim
 De uma noiva de cera, de olhos abertos, inexpressivos, sem
 [pestanas.
 Inclinado para a frente pela força de sua silhueta nascida há vinte
 [anos atrás,
 O véu branco envolvendo a cabeleira desbotada e sem ondulação
 [permanente,
 Rodeado de almofadas simbólicas, de lírios e flores de laranja,
 Num gesto de provocação, com o braço estendido

¹ HALLEWELL, 2005, p. 459

² HALLEWELL, 2005, p. 449

Oferecia à menina das Lojas Victor
 Um bouquet artificial...
 A menina pensou tanta coisa!...
 Se despiu, se vestiu...
 Depois se lembrou que era vendedora de objetos nada além...³

A personagem aí descrita não tem nome e é identificada pelo seu local de trabalho. Os objetos que ela vende são todos baratos, “nada além de mil-réis”, cuja valoração se transfere para a vendedora, que fica um pouco abaixo dos objetos vendidos, porque sua utilidade está subordinada ao valor dos objetos que oferece. E é justamente aí que se revela sua consciência, quando se lembra “que era vendedora de objetos nada além” e se encerra o poema. Assim apresentada a personagem, a primeira observação a ser feita é que há um desacordo entre a sua atuação e o enredo constitutivo do poema, sem o qual a composição perde o sentido. A personagem existe, pois, para viver um percurso que não lhe é acessível. Trata-se de um modelo que não se adequa àquela roupa e é ela mesma quem o percebe pela voz da narração, que sequer configura uma identidade.

Destrinchando a narrativa do poema, dispomos da seguinte argumentação: após o expediente, uma vendedora saiu cansada do trabalho e esbarrou com um homem, que lhe despertou sensações confusas. Então a funcionária parou diante da vitrine, onde ficou hipnotizada pelo manequim de noiva, que, em sua profusão de detalhes, parecia lhe comunicar algo inacessível, “num gesto de provocação”, que acionou sua imaginação, cujo rompimento levou a moça a recobrar a consciência, quando volta à realidade sob a resignação de que não passava de uma vendedora de objetos baratos. Sem acesso aos artifícios do mundo burguês ilustrado na vitrine, qual casamento seria possível à operária? Decerto não o de véu engrinaldado e, se o tivesse, não viria com o conjunto de adereços que a vitrine fixara. Menos ainda com a representação social dali decorrente.

Daí engatilha-se a sua consciência operária, que qualifica o poema. Assim como a personagem, seu espaço de trabalho e sua atuação são articulados por uma narrativa que se desenrola ao longo dos versos, que simulam um enredo. É preciso assinalar também que o tempo verbal ali impresso é predominantemente pretérito, ocasionalmente imperfeito, mas perfeito em sua

³ NERY, 1937, p. 12

maioria. Os verbos no pretérito perfeito dizem respeito preponderantemente a ações da moça, que “saiu”, “caminhou”, “levou”, “continuou”, “parou”, “se despiu”, “se vestiu” e “se lembrou”. A única exceção do uso do pretérito perfeito direcionado à outra personagem designa uma ação involuntária do homem, que “fez desprender de seu corpo o cheiro de suor/ misturado com perfume barato”. Mesmo assim a menina constitui o enunciado de forma passiva, já que o cheiro de suor e de perfume barato exalaram de seu corpo, afinal. Quer dizer, todas as condicionantes do enredo partem de alguma ação provocada ou vivida pela menina.

Em contrapartida, a utilização do pretérito imperfeito é absolutamente episódica no poema. E como seu uso estrutura toda a segunda parte do poema, na qual a menina só aparece passivamente, demanda que relembremos de seu contexto de pronunciamento. A primeira informação a ser destacada do trecho que se fez o núcleo do poema, estendido do verso 13 ao 18, é que o sujeito da frase é “o véu”, circunstancialmente branco, que está inclinado devido à nascença tardia de sua silhueta, desbotada pela cabeleira sem ondulação permanente. Ou seja, o manequim está velho e roto, sem expressão nos cabelos nem no olhar, que contaminam toda a caracterização, contradita pelas almofadas simbólicas de lírios e de flores de laranja que se dispõem à menina, como se aquele braço lhe tivesse estendido particularmente com um buquê artificial, cuja peculiaridade se acentua por estar grafado em francês, que lhe confere imoderada incongruência, a considerar a personagem em foco. Eis aí o que se oferecia à menina: a impossibilidade de usar um vestido já gasto, possivelmente ultrapassado e que, ainda assim, lhe é inacessível. Esta é a provocação.

Como o que se lhe “oferecia” estava, na verdade, inacessível, trata-se de um oferecimento pautado pela negação prévia, que só caracteriza o lugar passivo e cambiante em que se encontra a menina, uma vez que o sujeito da frase (o véu), apesar de nomeado, refere uma ação indeterminada. Se o véu adquire ali tamanha autonomia a ponto de ter voz e atitude próprias, só pode ser decorrente de sua condição objetual, contraparte simétrica do sujeito embotado, que a menina circunstancialmente ilustra. A ação do véu, através do verbo no imperfeito, (oferecia), se caracteriza de pronto como um discurso que vale por si, já postulado antes mesmo de a menina se postar diante da vitrine, portador de verdade própria, que só é ratificado por ocasião da postura de quem o aprecia. O

quadro é fixo e invariável, ao passo que enceta um gesto democrático, escancara a evidência da sua indisponibilidade para todos, o que só pode ser verificado no momento em que alguém revive de corpo presente a cena prevista, que a menina antagoniza diante do manequim, protagonista da mesma cena que é atualizada indefinidamente.

Se num primeiro momento é possível fazer a oposição entre a menina e o manequim através dos tempos verbais que caracterizam as ações de uma e de outro, daremos um passo além se considerarmos os verbos que qualificam a menina, não pela sua ação propriamente, e sim pela função adjetiva que exercem sobre a personagem. Sim, pois assim como o narrador onisciente dá vez ao manequim com o uso do pretérito imperfeito na voz do véu que lhe encobre, é com este mesmo tempo verbal que o narrador caracteriza a menina, por meio da expressão “que era vendedora”, desdobramento de um presente eterno que a qualifica: “trabalha”. Estes são seus atributos fundamentais: trabalha e era vendedora. Embora o adjetivo “vendedora” possa ser tomado isoladamente como uma condição sua, o fato é que no poema aparece sob mediação do verbo “era”, eco estendido do verbo “trabalha” e correspondente temporal do verbo “oferecia”. Por outra, se há uma caracterização da menina depurada do entrelaçamento entre o presente do que ela faz e o imperfeito que a define, tal definição é repercutida do manequim que também é identificado pelo uso do imperfeito.

A hesitação manifesta da menina entre se conformar ao modelo que o manequim representa e se resignar à sua condição social, a um só tempo instaura uma dualidade e afirma uma opção projetada na condição social da personagem. Na medida em que vislumbra se projetar na imagem oferecida pelo manequim e sair de sua condição social, a personagem parece se expandir de si própria para encontrar recurso na caracterização que lhe é apresentada como a mais adequada e conveniente, simulacro do manequim; ao passo que recobra a consciência e volta a seu cotidiano, ela cumpre seu papel obedientemente, mas sem se conformar aos ditames do mercado. Submeter-se à sedução mercadológica seria uma suposta maneira de evadir-se de si, para atingir outro patamar de representação, que se opõe frontalmente à sua condição social já posta. Entre a caracterização da menina e a do manequim há um abismo intransponível, que se oferece em tensão pelo simples fato de a personagem cogitar sua superação, embora a saída seja pela retomada de sua insuficiência.

A singeleza do poema de Adalgisa Nery se deve, pois, a este encanto que nos entorpece, mesmo falando de assunto tão árido, sem usar chavões da luta trabalhista, antes nos conduzindo a uma compreensão religiosa do trabalho e do casamento, o que só se aguça com o cotejo de outras composições enfeixadas no livro *Poemas* como uma unidade portadora de sentido próprio, cuja circunstância de pronunciamento concorre para sua revelação. De modo diverso, em outro poema do mesmo livro, o impasse é atualizado qual incógnita no desenvolvimento da poesia brasileira, quer consideremos a expressão moderna e feminina como uma série particular ou um estilo individual, consoante a ilustração abaixo.

Eu queria sorver todo mal

Eu queria ter um grande corpo
 Cujas cabeça encostasse no norte
 E a planta dos pés no sul.
 Queria aparecer no céu
 Para que uma grande mancha úmida
 Maior do que meu corpo
 Se formasse no mar
 E todos os peixes cansados
 Ocupassem a enorme sombra
 Que meu volume causaria nas águas.
 Queria ter um grande corpo
 Para que toda a angústia
 Espalhada na garganta dos homens
 Eu recolhesse e meu ser ficasse
 Comprimido na parede do universo.
 Que todas as ânsias coubessem em mim
 Até que minha alma tivesse tédio à minha vida.
 Queria ter um corpo tão grande
 Que todas as revoltas dos órfãos
 Enchessem minha boca
 E minha língua fosse lançada contra mim mesma.
 Que meu corpo fosse tão grande
 A fim de recolher todas as febres e pestes
 Para que não chegassem nunca aos que se amam.
 Fosse tão grande meu corpo
 Que toda a luz eu contivesse
 Para que se levantasse a tarde sobre a humanidade
 Uma claridade como a do meio-dia.
 Que em mim se reunisse toda a degenerescência,
 Todo o pecado, todo o mal,
 Que eu recolhesse toda a tristeza de Deus
 Para que não fosse dividida com os homens.
 Queria ser tão grande quanto a bondade e o perdão.
 Queria ser tão grande quanto a curva do arco-íris
 Para sorver pelo corpo todo o mal
 Que impede o homem de subir.

Queria ser tão vasta quanta o eco da melodia
Que Deus canta pelos mistérios do infinito.⁴

Em vez de uma narrativa que se projeta nas personagens, este poema se estrutura por meio de uma subjetividade, que se expressa explicitamente através de um “eu”, cujo significante verbal tem duas ocorrências ao longo do poema, além da inscrição no título. As alusões àquela subjetividade se dão por meio de outras formas pronominais, seja oblíqua ou possessiva, mas não mais com o pronome pessoal do caso reto. É preciso referir ainda que inúmeras vezes o sujeito se apresenta oculto sob a inscrição verbal que o determina, não raro pelo verbo “queria”, tal como está grafado no título: existe um “eu” que quer e, às vezes, quer sem se explicitar como significante, como se o seu querer estivesse pressuposto, subentendido ou velado. O fato é que aquela que quer, quer algo no imperfeito, que a conduz compulsivamente ao passado do subjuntivo, ou seja, a uma condição nem sempre fácil de precisar.

Se o significante “eu” tem duas ocorrências anafóricas no 1º e no 14º versos, estruturando a primeira parte do poema que se estende até o verso 17, a ocorrência do verbo “queria” é um pouco mais intrincada e, por isso, pede maior observação. Pois, se no título e no primeiro verso, o verbo “queria” sucede o pronome “eu”, a partir do 4º verso sua ocorrência vai se dar anaforicamente seis vezes ao longo do poema, sem o acompanhamento do significante que lhe daria sentido particular. Como o sujeito está inscrito no título e no primeiro verso, fica óbvio que é a este e não a outro sujeito que o verbo se refere. Do 18º verso em diante, o verbo “queria” tem quatro ocorrências isoladamente, o que nos leva a crer que aquele querer no imperfeito, pela repetição, fosse bastante a si, senão como um apelo, decerto como uma frustração confessa.

Cumprido que se pergunte, pois, o que quereria aquele sujeito que profere um querer no imperfeito insistentemente? Segundo o título, queria sorver todo o mal, o que parece impossível de antemão e justifica a relutância no seu querer, impossível de se realizar. Ainda assim há uma tentativa verbal de torná-lo concreto no texto ou, ao menos, verossímil. Destacando as orações com o verbo “querer” no imperfeito, temos a seguinte disposição ao longo do poema: 1. Eu queria ter um grande corpo; 2. Queria aparecer no céu; 3. Queria ter um grande

⁴ NERY, 1937, p. 43-44.

corpo; 4. Queria ter um corpo tão grande; 5. Queria ser tão grande quanto a bondade e o perdão; 6. Queria ser tão grande quanto a curva do arco-íris; 7. Queria ser tão vasta quanto o eco da melodia. Diante de tal enumeração, à exceção do segundo enunciado cujo intento é aparecer no céu, todos os demais se pautam pelo desejo de expandir o corpo ou ter um corpo grande. De outro modo, podemos dizer que aquele sujeito manifesta explicitamente uma vontade descomunal de expandir seu corpo a tal ponto, que possa ser aferido pela bondade e pelo perdão, pela curva do arco-íris ou pelo eco da melodia. Óbvio está que, malgrado a palavra “corpo” apareça em três dos sete enunciados, não se trata exatamente de uma expansão física que o sujeito deseja, já que não pode se projetar no eco da melodia ou na curva do arco-íris, a não ser em metáfora. O seu desejo de expansão é, por assim dizer, de ordem metafísica e não simplesmente física.

Para finalizar a análise lexical, acho oportuno referir que a maioria dos verbos constantes no poema é constituída pelo passado do subjuntivo, totalizando quinze ocorrências, que, depuradas das ocorrências do imperfeito, restam duas ocorrências no presente do indicativo que nucleiam o enunciado dos últimos cinco versos, como se segue: “Queria ser tão grande quanto a curva do arco-íris/ Para sorver pelo meu corpo todo o mal/ que impede o homem de subir./ Queria ser tão vasta quanto eco da memória/ que Deus canta pelos mistérios do infinito”. Estas são as duas frases do poema em que a ocorrência do verbo “queria” não tem a contrapartida de uma oração no passado do subjuntivo, e sim no presente do indicativo. Coincidentemente, é aí que o “querer” atinge maior grau de abstração, porque se inscreve em referentes impalpáveis: no eco e no arco-íris.

A abstração ganha recurso, porque os referentes são tão existentes quanto qualquer sujeito, tal qual a subjetividade lírica inscrita no papel, mas não redutível à sua subscrição gráfica. Aí parece que a autora atingiu o cerne da poesia, não cursivamente através de uma exposição racional, mas por meio de uma representação, na qual se oferece em sacrifício, como objeto de uma operação formal grafada no espaço da página, sem a qual não podemos deduzir como um sujeito concreto se transfigura e transfigura-se da letra para o som do eco ou da cor do arco-íris, tal como o sujeito é projeção divina, às avessas, caracterizando formalmente o objeto estético que é o poema e que se efetiva como criação. Criação que não expande o mundo, mas o modo de percebê-lo e

de representá-lo, inclusive através de Deus que se apresenta como índice de transcendência, religando o sujeito a uma experiência perdida, a qual não é possível mais saldar, nem como esperança remota, mas que se faz concreta porquanto inscrita no verso.

Eu estarei em tudo

Correrei pelos rios e pelas cascatas,
 Me espalharei pelos campos,
 Irei à raiz do trigo que alimentará o faminto,
 E a espiga dirá: ADALGISA...
 Passarei nas madrugadas entre as estrelas e o sol,
 Serei o orvalho, umedecerei as formas do Linho que cobrirá o
 [recém-nascido
 Que no primeiro vagido dirá: ADALGISA...
 Esticarei meu corpo num raio de sol para aquecer o convalescente
 E seu pensamento dirá: ADALGISA...
 Cairei com as folhas mortas,
 Subirei à copa das árvores, me transformarei em húmus,
 Engrossarei a sombra para o lavrador cansado
 Que acariciando a enxada dirá: ADALGISA...
 Virei do alto dos montes
 Fresca e com perfume da mata,
 Serei sorvida pelas narinas do forneiro
 Que aliviado dirá: ADALGISA...
 Penetrarei nas fendas da terra, bem junto ao tronco da árvore
 E com meus seios adormecidos
 Alimentarei as flores e os frutos
 Para que comendo, os pássaros gritem: ADALGISA...
 Serei inseto, abelha, transportarei o pólen das flores,
 Elas serão levantadas às noivas pelos noivos
 Que em vez de palavras de amor dirão: ADALGISA
 Correrei nos hospitais
 Serei lepra, chaga, fetidez
 Serei a dor do moribundo
 E o tributo da prostituta
 Que invocarão em vez da morte: ADALGISA...
 Sairei do bem e do mal,
 Das vozes dos minerais, dos animais e dos vegetais,
 Sairei dos montes, das nuvens, das sepulturas, dos mares
 E ficarei no espaço, atravessando as gerações,
 Uivada pelos ventos: ADALGISA...⁵

Este poema tem uma particularidade lexical, que passa pela utilização das formas verbais invariavelmente no futuro do indicativo, cujo anúncio já está dado no título. Ao longo da composição, notamos seis ocorrências do verbo na terceira pessoa, sendo três na terceira pessoa do singular e três na terceira pessoa do plural, das quais uma utilização se dá na passiva. Afora tais ocorrências do futuro na terceira

⁵ NERY, 1937, p. 63-64.

pessoa, que, mesmo quando indicam um sujeito, adquirem conotação impessoal, sugerindo sua indeterminação, o poema dispõe também de dezenove ocorrências do futuro na primeira pessoa, que se insinua sempre no início do verso, cuja aposição se faz anafórica com os verbos “serei” e “sairei”. O verbo “sairei” constitui apenas uma anáfora, ao passo que o verbo “serei” constitui quatro anáforas, simulando uma premência maior em “ser” do que em “sair” no futuro, embora essas significações se toquem no sentido que se constrói como um todo no poema.

De uma maneira ou de outra, seja pela repetição anafórica ou pela colocação dos verbos na primeira pessoa no início do verso, tudo concorre para uma projeção futura do sujeito, que, de tão recorrente no início do verso, constitui uma condição própria no poema, imprimindo-lhe uma conotação imperativa. Cumpre assinalar, todavia, que o significante “eu” tem ocorrência somente no título, o que pode nos conduzir a duas compreensões: 1. Que, por contiguidade, os verbos na primeira pessoa absorvem o sujeito do título; ou que o sujeito das frases do poema é predominantemente oculto. Se não servir para mais nada, tal observação nos dá a entender que a oscilação da inscrição subjetiva no poema conduz à expressão de uma subjetividade cambiante.

Tal depuração subjetiva, decorrente da inscrição de significantes que oscilam entre a revelação imperativa de um “eu”, seu ocultamento e a conseqüente supressão expressiva, leva-nos à consideração de que a subjetividade em movimento tem condição peculiar, a qual oscila entre se inscrever impositivamente num futuro indeterminado e esfumar-se no presente, seja pelo seu ocultamento ou pela sua substituição por uma terceira pessoa que se investe da função de dizer o futuro no lugar da *persona* estruturante do texto. A terceira pessoa constituída no verso diz uma só coisa por todas as bocas: “ADALGISA”. Adalgisa, que seria o referente para a transfiguração da entidade subjetiva do poema, converte-se em significante concreto, definidor do poema. Tudo concorre e se resolve com a pronúncia do nome “Adalgisa”. Mais do que a conversão da indicação subjetiva em objetivação linguística no poema, interessa observar o nome como limite mesmo através do qual todas as coisas do poema se consumam, constituindo uma unidade significativa cristalizada num nome. Tudo que existe no poema corre e concorre para o nome “Adalgisa”.

É preciso, sem embargo, referir que todas as vozes do discurso falam, anunciam e gritam o nome “Adalgisa”, que acompanhando a ordem de aparecimento no poema tem a seguinte disposição: “A espiga dirá ADALGISA”; “o recém-nascido no primeiro vagido dirá: ADALGISA”; “O convalescente em pensamento dirá ADALGISA”; “o lavrador cansado dirá ADALGISA”; “o forneiro aliviado dirá ADALGISA”; “os pássaros comendo gritam ADALGISA”; “os noivos [...] dirão ADALGISA”; “a dor do moribundo e o tributo da prostituta invocarão ADALGISA”; ADALGISA ficará no espaço, uivada pelos ventos. Escusa referir que o nome “Adalgisa” aparece sempre em caixa alta, como se sua reiteração sistemática e avassaladora do sentido do poema não bastasse.

A caixa alta soa no espaço gráfico como um grito, ilustrado referencialmente no poema pelos passarinhos, que gritam aquele nome. Se os passarinhos são os únicos a gritar no contexto do poema, o simples aparecimento do nome “Adalgisa” reiteradamente ao longo do poema constitui um grito que ecoa do seu interior para a exterioridade da imaginação do leitor que fica com o nome gravado na memória. Se o grito dos passarinhos se constitui como símile e metonímia do grito que constitui o poema, não há como negar que esse grito ostensiva e impositivamente constitui a experiência de leitura durante e depois do ato em si. Pois se tem algo do poema que perdura na cabeça do leitor é o nome. As outras informações passam a ser decorrentes desta constatação primeira: o nome “Adalgisa” se sobrepõe e suprime todos os demais sintagmas do poema, estrangulando-lhes o sentido, que fica nucleado no nome em torno do qual orbitam e sem o qual não adquirem relevo. O nome passa ser, por conseguinte, o critério de legitimação do sentido do poema.

A antítese da conversão objetiva dos pronomes como desdobramento da expressão subjetiva encontra recurso no nome particular, referencial e definido que se oferece, circunstancialmente, como síntese formal, radicada num único significante que se alastra por todo o poema, conferindo-lhe um sentido pelo eco enunciado. A inscrição do nome de batismo da autora no corpo da composição, mais do que chamar atenção para sua individualidade, antes absorve o sentido anterior, esquemático e previsível a toda composição discursiva, para o qual a linguagem exerce função de canal para expressões particularizadas, sejam objetivas ou subjetivas. Ali toda revelação é submetida ao crivo de um nome, que se não for capaz de se inscrever na transcendência como uma experiência

estética, ao menos revela procedimentos discursivos que são largamente utilizados pela propaganda audiovisual que acaba sempre por sobrepor e sobrepujar vontades individuais à necessidade de venda de um determinado produto, que se impõe como verdade irrevogável e incorrigível. No caso, perdura alguma suspeita sobre o resultado atingido no poema, sobretudo porque não é fácil admitir a comercialização das subjetividades, notadamente quando a enunciação parte de uma mulher nos idos de 1937.

Com o fito de dimensionar a significação que tal escrita poética poderia ter àquelas alturas de nosso desenvolvimento literário, vejamos qual o posicionamento daquele que veio a ser “mestre das gerações mais novas”, consoante a descrição do às da crítica literária de então, Álvaro Lins, que deu o lugar de primazia da abertura da “Coleção Joaquim Nabuco”, sob sua organização, pelos atributos que justificariam a precedência de um sobre outro nome qualquer, conforme explicita no prefácio da obra: “Escolhemos o Sr. Mário de Andrade pela autoridade do seu nome ilustre através de uma obra de poeta, ficcionista, ensaísta, historiador, folclorista”⁶. Se a reunião de tais atributos conferia autoridade ao crítico modernista, não estranha, a partir disso, que o alcance do seu artigo “A poesia em 1930”, coligido naquele volume *Aspectos da literatura brasileira*, tivesse força de lei perante os poetas abordados e seus sucessores. Como não temos notícia da recepção de Adalgisa Nery, tomaremos Murilo Mendes como o poeta contemplado pela crítica marioandradina e a poetisa como sua sucessora na tradição que se desenhava naquele momento. Por ora, o texto crítico.

“A poesia em 1930” é o segundo capítulo dos nove enfeixados pelo título *Aspectos da literatura brasileira*, que, à exceção de Luís Aranha, reúne uma coleção de interpretações sobre autores consagrados ou, ao menos, conhecidos, incluindo aí os poetas abordados naquele ensaio sobre a poesia no ano de 1930, quais foram, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Estes dois últimos com livro de estreia naquele ano divisor de águas em várias esferas, inclusive a da poesia. Curioso é que a crítica se volte especificamente para o ano de 1930, a despeito de sua escrita ter se dado em 1931 e sua publicação em livro somente em 1943. Impressiona sobretudo pela solidez dos argumentos, que a pretexto de síntese podem ser

⁶ LINS, 1943, p. 10.

perfilados de poeta a poeta da seguinte maneira: 1. “Manuel Bandeira é dentre os poetas vivos nossos o que prescinde mais do som. A poesia dele, [...], é poesia para leitura”⁷; 2. “Tem mesmo em Carlos Drummond de Andrade um compromisso claro entre verso livre e a metrificação”⁸; 3. “Augusto Frederico Schmidt é dentre nossos poetas contemporâneos, o que melhor sabe cadenciar”⁹; 4. “E agora ressalto o valor dos *Poemas*, de Murilo Mendes. Historicamente é o mais importante dos livros do ano”.¹⁰ Como se vê, há uma valoração variável entre o rendimento dos poetas naquele momento, que tem em Murilo Mendes a figura de proa, consoante a perspectiva acionada. E já que Murilo Mendes é a referência que nos interessa mais imediatamente, para que vejamos os possíveis desdobramentos de sua escrita na de Adalgisa Nery, detenhamo-nos ainda um pouco sobre a sua caracterização desenhada ali.

E agora ressalto do valor dos *Poemas*, de Murilo Mendes. Historicamente é o mais importante dos livros do ano. Murilo Mendes não é um *surrealista* no sentido de escola, porém é difícil da gente imaginar um aproveitamento mais sedutor e convincente da lição sobrerrealista. Negação da inteligência superintendente, negação da inteligência seccionada em faculdades diversas, anulação de perspectivas psíquicas, intercâmbio de todos os planos, que não exemplifico porque são todo o livro.¹¹

Interessa, de antemão, destacar que a importância da poesia abordada não se deve à maior ou menor assimilação dos princípios surrealistas, mas de seu aproveitamento, ainda mais sedutor e convincente. Talvez aí esteja a melhor síntese da poesia muriliana que pode ser esmiuçada por meio de outros atributos que lhe são derivativos, conforme a enumeração que segue à constatação, de onde podemos destacar duas afirmações: anulação de perspectivas psíquicas e intercâmbio de todos os planos. É de se presumir que tais atribuições passaram a guiar a intenção dos autores da época, a considerar quem estava falando e sobretudo pela propriedade com que estava falando em 1931 sobre um autor estreante em livro nos idos de 1930. Como o livro *Poemas* de Adalgisa Nery só veio a lume em 1937, não poderia figurar naquela crítica de circunstância, mas

⁷ ANDRADE, 1943, p. 43.

⁸ ANDRADE, 1943, p. 48.

⁹ ANDRADE, 1943, p. 55.

¹⁰ ANDRADE, 1943, p. 60.

¹¹ ANDRADE, 1943, p. 60-61.

certamente os ensinamentos de Murilo Mendes ecoaram na sua sensibilidade, não só pela proximidade física que os anelava, mas sobretudo porque ele era portador de uma realização verbal na poesia, reconhecida pela voz mais altissonante daquele momento sobre a literatura brasileira.

Não estranha, pois, que identifiquemos nos poemas analisados a fusão de planos ilustrados pelos tempos verbais e a supressão de psiquismos, seja quando a poetisa cria personagens ou se transfigura num “eu”. De uma maneira ou de outra, podemos vislumbrar aí índices que apontam para sua subjetividade poética, menos pelo que enuncia ao longo dos versos, do que pela postura adotada na inscrição do seu “eu” ou do seu nome, que apontam cada um a seu modo para o delineamento de algo que se queira como um estilo, para o qual a voz de Mário de Andrade também se faz providencial naquele mesmo livro. Não exatamente na crítica de poesia, mas no balanço autocrítico da sua geração e do modernismo, por meio do qual nos oferece alguma conquista, nem tanto como legado, e sim como prevenção de novos equívocos, tais como os excessos produzidos pelos modernistas, os quais são desbastados no artigo “Elegia de Abril”, de onde segue um trecho que se adequa qual luva à mão que timbrou os versos de Adalgisa Nery, sulcando outro veio daquela mesma tradição ali anunciada.

Será preciso ter sempre em conta que não entendo por técnica do intelectual simploriamente o artesanato de colocar bem as palavras em juízos perfeitos. Participa da técnica, tal como a entendo, dilatando agora para o intelectual o que disse noutra lugar exclusivamente para o artista, não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre da sua moralidade profissional. Não tanto o seu assunto, mas a maneira de realizar o seu assunto. Que os assuntos são gerais e eternos, e entre eles está o Deus como o herói e os feitos. Mas a superação que pertence à técnica pessoal do artista como intelectual, é o seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores. Esta a sua verdade absoluta.¹²

Vale a lembrança de que quando da publicação deste livro de Mário de Andrade, Adalgisa Nery já tinha publicado dois outros volumes: *A mulher ausente* (1940) e *O ar do deserto* (1943), ambos editados pela José Olympio e vieram a ser

¹²ANDRADE, 1943, p. 249

apreciados pelo crítico modernista em seu livro posterior, que foi *O empalhador de passarinhos* (1944), o que sugere outro artigo, desdobrado deste.

Referências

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1943.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2005.

LINS, Álvaro. “Coleção Joaquim Nabuco” in: ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1943. p. 10-13

NERY, Adalgisa. *Poemas*. Rio de Janeiro: Pongetti; José Olympio, 1937.

Currículo abreviado do autor

Éverton Barbosa Correia é Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Entre suas últimas publicações, podemos destacar as seguintes: “Dois poemas de Pedro de Alcântara (Dom Pedro II)”. *Remate de Males* (Unicamp), v. 36, p. 541-557, 2016. “Os Ademires de João Cabral de Melo Neto”. *ALETRIA* (UFMG), v. 26, p. 33-48, 2017. *Porto dos Cavalos e outros portos de João Cabral. Patrimônio e Memória*. (Unesp). v. 13, n. 1, 2017.

Recebido em 20/11/2017.

Aprovado em 17/12/2017.