POESIA E ARTES POÉTICAS

Guilhermino Cesar

Publicamos, a seguir, a Aula Magna proferida em março de 1966, na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelo seu professor catedrático de Literatura Brasileira.

Antes de ler este trabalho, explicou o A. que nêle fizera uma síntese de suas investigações sobre diversas Artes Poéticas, formuladas em nossa língua, desde o aparecimento do Barroco, pelos próprios poetas, tanto no Brasil como em Portugal.

A exemplificação oferecida teve caráter seletivo.

Nota da Redação

Na impossibilidade de definir a Poesia, recuso-me principalmente a considerá-la como o oposto do Real, se o Real fôr aquilo que nega o aparente, o imaginário, o ilusório, como quer a Filosofia.

Importa, então, perguntar: Realidade e Poesia são termos antitéticos, como luz e sombra, branco e preto? Responda quem quiser. Só sei que Poesia e Realidade se conjugam, no plano da criação, — único plano que por ora nos interessa, — para explicar a mesma realidade que é o homem e, através dêste, o feio mundo que nos rodeia.

Jamais, como nos tempos modernos, foi tão intensa a preocupação do artista em deslindar o conteúdo — oponente ou concordante — de Realidade e Poesia, o qual importa nuclearmente à economia da obra de arte, nos liames mais sutis que aproximam ambos os termos e, por conseguinte, tendem à representação, à estrutura, à elaboração do objeto artístico.

Aristóteles, com a sua malícia de grego, se advertira do erro accidental a que pode ser conduzida a poesia. Diz êle: "Pois falta menor comete o poeta que ignora que a corça não tem cornos, que o poeta que a represente de modo não artístico".¹ E Johannes Pfeiffer, insistindo na só importância, para

1 — Aristóteles, *Poética* (Trad. de Eudoro de Sousa). Lisboa, Guimarães & Cia., s/d., p. 119.

o caso, do “fulgor” artístico, escreve: “Quem capte a verdade poética de modo racional, vendo nela uma figuração atrativa de conceitos intelectuais, converterá a poesia em algo substituível. Quem considere a beleza poética do ponto de vista exterior, como uma solução feliz de certos problemas artesanais, fará da poesia algo superficial. A verdadeira poesia — conclui — não é veraz no sentido intelectual, nem é bela no sentido do artesanato; mas, pela circunstância de “plasmear belamente”, é também um modo de apoderar-se da verdade”.²

Onde está, pois, a poesia que procuramos? A resposta só pode ser esta: nas palavras do poeta que alcança a beleza, embora pinte a corça com chifres; na obra de arte que plasmou belamente, embora fugindo à realidade apreendida pela inteligência lógica. E aqui já é tempo de citarmos Benedetto Croce. O grande crítico italiano, após dizer que a poesia é antes de tudo “transfiguração do sentimento, não o próprio sentimento”, recorda a palavra de Goethe, “que não se cansou nunca de repetir que toda poesia é “poesia de ocasião”, podendo a realidade apenas fornecer-lhe o incentivo e a matéria”.³

Vendo-se viver, o homem se pergunta o porquê da vida. Interroga, em primeiro lugar, o ser que ele próprio é; após, interroga as cousas circundantes, e só neste momento — diante do que está do lado de fora do campo subjetivo, — só então toma contato com outra realidade, que, no caso, figura o alvo para o qual tende a arte elaborada, enquanto produto à espera de consumidor.

Ouso dizer que nesse ponto de intersecção, — o Artista em face dos outros — é que se dá também o atrito, a colisão; *Eu e Não Eu* são duas faces de uma só Realidade com *R* grande, polidimensional. O encontro dessas duas linhas de força é a condição mesma da vida espiritual e, portanto, da produção da Beleza, para não dizer mais classicamente: da *idéação*, na qual se contém o poder criador do homem em todos os seus elementos essenciais. É nesse ponto de atrito que se dá também a fusão, pelo sentimento, do homem com a realidade contingente, pois viver não é mais do que lutar com o Universo, dentro do qual procuramos explicação para o objetivo como para o subjetivo. Caminhamos ansiosos, de braços pensos, gemendo, no sentido pascaliano da busca, porque o impacto do Universo sobre o *Eu* desperta ressonâncias cruciais, associações inumeráveis, que as palavras, primeira realidade plantada no áspero caminho do poeta, são insuficientes para exprimir.

2 — Johannes Pfeiffer, *La Poesia*. México, Fondo de Cultura, 1951, pp. 106-107.

3 — Benedetto Croce, *La Poesia*. Bari, Glus, Laterza & Figli, 1953, p. 8.

Daqui nasce o mistério da poesia, a sua linguagem cifrada, ou o seu *signo*, para ficarmos bem comportados ao pé de Saussure, pai da Estilística. *Significante, significado*, ou, somando-os, *Signo* — qualquer que seja o termo escolhido, o que está em jogo é a mesma criação verbal, que exige, por isso, do sujeito criador, mais do que inteligência, sensibilidade. Obtém-se, desta forma, uma trans-linguagem, que as crianças e os loucos, por igual, e principalmente, compreendem. Rimbaud e Hölderlin sabem o que nós queremos dizer.

Mas é curioso como o Renascimento, fiel a Aristóteles, à teoria da “imitação”, tanto quanto, no plano da existência, ao hedonismo, se conservou quase alheio à teorização da arte. Satisfiz-se com a lição de Quintiliano, e de poucos mais. No fim do século XVI, entretanto, a estética barrôca traça novos caminhos à pesquisa, revê o cânon poético, encaminhando o lirismo, por exemplo, à revalorização das metáforas.

Pois bem. A poesia brasileira, como todos sabem, começa a existir com os autores do período barroco. É acentuadamente na direção de Luís de Góngora que se pronunciam os primeiros autores nascidos no Brasil, aqueles com os quais começam a aparecer as diferenciações — esteticamente válidas — de tema, de gosto, de preferência vocabular. Ao “estilo jesuítico”, nas artes plásticas, correspondeu assim, no quadro literário, a busca de formas gongorizantes. Mas o barroco brasileiro é um surto tardio — ocorre depois de em Portugal se terem esgotado as afetações da Academia dos Singulares e da Academia dos Generosos. Salvo Gregório de Matos, cuja obra ficou praticamente inédita até o início do século XIX, os outros poetas nossos, a exemplo do que em primeiro lugar publicou livro — Manuel Botelho de Oliveira, — só aparecem impressos no século XVIII.

Entretanto, é já nesses autores que vamos encontrar a primeira “arte poética” conscientemente elaborada. O citado Manuel Botelho de Oliveira, por exemplo, assume posição nitidamente barrôca no poema intitulado *Ilha de Maré* (1705):

Por um e outro lado
Vários lenhos se vêem no mar salgado;
Uns vão buscando da cidade a via,
Outros dela se vão com alegria;

*E na desigual ordem
Consiste a fermosura na desordem.*⁴

Nestes versos finais:

*E na desigual ordem
Consiste a fermosura na desordem*

se contém um cânone artístico, justamente o que nos dá a chave da poesia de Góngora, no passado, como a de um Fernando Pessoa, no presente, e até mesmo a de um Jorge de Lima, o ampuloso barroquista da *Invenção de Orfeu* (1952).

Que chave é esta?

A resposta parece achar-se na concepção estilística de Dámaso Alonso, como na interpretação poética de Carlos Bousoño. Porque o certo é que todo o mistério poético não passa de um segredo de Polichinelo, reduzindo-se, em última instância, a um problema de "colocação". O poeta barroco da Bahia, antes citado, sabia disto e logo o proclamou:

*E na desigual ordem
Consiste a fermosura na desordem.*

Não faltou, portanto, quem nos lembrasse muito cedo que todo o problema da poesia vem da palavra, o que é tanto mais exato quanto sabemos que a nossa primeira fragilidade, ao manipularmos o verso, resulta da impotência verbal. E impotência verbal não é pobreza de termos — porque então haveria o remédio infalível dos dicionários — mas de "associações" eficientes, susceptíveis de comover e convencer.

Talvez fôsse mais exato repetir que as palavras, sôzinhos, não bastam para exprimir o que desejamos normalmente comunicar. Por mais feliz que seja o resultado de tal operação — associar, friccionar palavras — o artista consciente percebe que fica sempre alguma coisa por dizer — um campo nebuloso onde a poesia ostenta, paradoxalmente, o seu maior encanto. Se tudo dissesse, se tudo desvendasse, seria então outra coisa — conhecimento lógico, forma destinada a esvaziar a palavra da sua imanência afetiva, de ordem intuicional, e não o prisma que atende, na multiplicidade da côr, aos diversos tipos de sensibilidade existentes no sujeito consumidor de poema.

⁴ — Manuel Botelho de Oliveira, *Música do Parnasso*, (Ed. organizada e prefaciada por Antenor Nacentes), Rio de Janeiro, 1953, Tomo I, p. 126.

Wladimir Weidlé, estudando o divórcio entre a linguagem literária e a linguagem corrente, depois de dizer que as mais leves alterações no patrimônio de uma língua influem necessariamente o destino da poesia, glosa o crítico italiano Chiarini, que "expôs de maneira clássica esta idéia: um grande poeta encontra melhores condições para o desenvolvimento de seu gênio se vive numa época em que a língua literária empregada por ele se encontra ainda na infância".⁵

E afirma em seguida:

"É muito natural que essa idéia haja sido defendida por um italiano, pois, de fato, quase se pode dizer que a literatura começa na Itália com o maior de seus poetas; por outro lado, um grego também poderia compartilhar essa opinião, e, se a corrige comparando as épocas de juventude de uma língua com aquelas em que nela se produz uma transformação verdadeiramente profunda, poder-se-á aplicá-la a todas as literaturas, quer se trate de um Shakespeare ou dos poetas da *Pléiade* francesa, de um Goethe na Alemanha ou de um Puchkine na Rússia. Na obra de Dante, na de Shakespeare, nos poemas da juventude de Goethe, e igualmente nos de Puchkine, a criação poética coincide sempre, em certa medida, com a criação lingüística; o idioma que forjam ainda está virgem, encerra promessas infinitas; o mesmo se dá no concernente à prosa de Montaigne, à de Lutero e à dos tradutores da Bíblia inglesa de 1611".⁶

Seja como fôr, não é pela temática, mas pela renovação da linguagem, que se denuncia em substância o advento de uma escola literária, ou seja, a mudança da forma de ataque à realidade, cousa que só os artistas excepcionalmente bem dotados conseguem atingir.

O Renascimento, já o vimos, voltou ao conceito aristotélico da imitação da natureza, mas a força propulsora da Idade Média, a elaboração subjacente aí assinalada, fizeram impossível a restauração integral daquele princípio da era clássica.

E surgem os novos bárbaros: os românticos. São eles, agora, quem desafia a contextura da grande incógnita; debruçam-se sobre seu corpo esquivo, ondulante, e o sentimento realiza o milagre de compreender melhor o que até então se ocultava sob o verniz da poderosa poética dos clássicos. E a primeira revolução dos *enfants du siècle* é a das metáforas, do elemento básico, denotador, na literatura grega e na latina, da infância da poesia no Ocidente. Quando Homero, descrevendo a

⁵ — Wladimir Weidlé, *Ensayo sobre el Destino actual de las Letras y las Artes*, Buenos Aires, Emecé, 1943, p. 110.

⁶ — Id. ib., pp. 110-111.

alvorada, falou em “dedos róseos” da Aurora, fêz mais do que antropomorfizar a luz matutina: criou uma fórmula à vida de representação, idealizou o simples fenômeno da influência solar num mito . . . poético. As hipérboles esbraseadas da fase romântica pretenderam subir mais alto, na escala da sugestão, criando o novo plano “ilógico”, em que toda poesia se renova.

Mas, antes dos românticos, os árcades, menos imaginosos que Luís de Góngora e seus discípulos, regrediram à mimese clássica, com as suas sanfoninhas, os seus falsos pastores, os seus cajados de papelão. Mas houve um deles, Tomás Antônio Gonzaga, com algum espírito inovador. Pelo menos, o bem-amado de Marília é o autor que, no pastoralismo brasileiro, mais evidencia suas ligações ideológicas com o Iluminismo, de um lado, e o nascente cânon romântico, de outro lado.

De fato, Gonzaga esboçou também uma arte poética. Na Lira I, falando a Marília, enaltece-se e enaltece sua poesia — no tom coloquial, diga-se entre parênteses, distintivo da poesia árcade, mas, na segunda estrofe, põe o seguinte:

*Eu vi o meu semblante numa fonte:
Dos anos ainda não está cortado;
Os Pastores que habitam este monte
Respeitam o poder do meu cajado.
Com tal destreza toco a sanfoninha,
Que inveja até me tem o próprio Alceste:
Ao som dela concerto a voz celeste
Nem canto letra, que não seja minha.*⁷

Apesar do mito do pastor que fala à amada ser pura imitação dos modelos arcádicos, num ponto, pelo menos, essa estrofe já revela inquietação romântica. É no verso final. Ao dizer:

Nem canto letra que não seja minha

exprime o pastor, mais que uma atitude de superioridade mental, o veemente desejo de fuga à imitação. Quem assim fala já é a mentalidade romântica, na defesa da inspiração pessoal, da originalidade, portanto. Aliás, nesta lira, de que transcrevemos apenas uma estrofe, o sentimento amoroso, acompanhado de pena e melancolia, se integra nitidamente na escola romântica. E o verso em questão mostra ainda que Tomás An-

7 — Tomás Antônio Gonzaga, *Marília de Dirceu*, lira nº 58 da ed. Rodrigues Lapa (*Obras Completas de T.A.G.*), S. Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1942, p. 3.

tônio conscientizara o seu caso pessoal de poeta amoroso, correlacionado com as tendências vigentes na segunda metade do século XVIII.

O morbo se propagava. E antes mesmo de Araújo Porto Alegre e de Gonçalves Dias, aparece José Bonifácio de Andrada e Silva. O Patriarca, tão bom patriota quanto mau poeta, vem elaborar também uma arte poética para uso próprio. No prefácio às suas *Poesias*, publicadas em Bordéus (1825), anota:

“Fui nêles [os versos] assaz parco em rimas, porque a nossa bela língua, bem como a inglesa, espanhola e italiana, não precisa, absolutamente falando, do *zum-zum* dos consoantes para fixar a atenção e deleitar o ouvido; basta-lhe o metro e ritmo; e quanto à monotônica regularidade das estâncias, que seguem à risca franceses e italianos, dela às vezes me apartei de propósito, usando da mesma soltura e liberdade, que vi novamente praticadas por um Scott e um Byron, cisnes da Inglaterra. Devo prevenir-te também, para descargo de minha consciência, que se de antemão não tiveres saboreado as poesias, que fazem a parte estética da antiga coleção hebraica, a que damos hoje o nome de Antigo Testamento; ou folheado as composições gregas e latinas, que nos restam; ou pelo menos os cantos da soberba Albion, e da Germânia culta, certo não acharás o menor sabor e pico nos que ora te ofereço. Quem folgar de *Marinismos* e *Gongorismos* ou de *Pedrinhas no fundo do ribeiro*, dos versejadores nacionais de freiras e casquilhos, fuja desta minguada rapsódia, como de febre amarela”.⁸

Nicolau Tolentino (1740-1811), contemporâneo do Patriarca, exprime do outro lado do Atlântico, na sátira *O Bilhar*, profundo desprezo pelos imitadores da ode pindárica:

*Debalde — diz — o povo vil, perverso
Sobre mim descarrega tiros rudos,
que eu não só sou poeta desde o berço,
mas também tenho sólidos estudos;
sei que sílabas leva cada verso
e não misturo graves com agudos;
rompi oiteiros em Sant’Ana e Chelas,
chamei “sol” à prelada, às mais, “estrêlas”.*

8 — Américo Ellisio (José Bonifácio de Andrada e Silva), *Poesias*, Ed. da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1942.

*Co'as sonoras palavras Pindo e plectro
ponho em meus versos locução divina,
e sei, para cumprir as leis do metro,
quanto a história das fábulas me ensina;
sei que dos céus tem Júpiter o cetro,
que nos infernos reina Proserpina;
à madrugada sempre chamo aurora,
sempre chamo a um jasmim "mimo de Flora".⁹*

Filinto Elisio, na epístola poética dirigida a José Maria de Brito, cerca de trinta anos antes, havia postulado a volta ao modelo clássico, mediante o enriquecimento verbal, como se o ato de amontoar palavras vistosas devesse conduzir, necessariamente, à eficácia da expressão. Sua receita é esta:

*Varia, extrema a frase mais venusta,
Com que dote de esplêndida riqueza
De seu discurso a intrépida estrutura.
Que é soberbo Palácio um bom Poema,
Cuja Fachada, Camarins, e Salas
Com régia pompa ser ornados pedem.
O ouro e o matiz das sedas e pinturas,
Dos cofres mais recônditos da língua
Os tira à luz o pródigo Poeta.
Vocabulos, efigies dos objetos,
Que Camões, que Vieira memoraram,
Que informe pó cobre hoje. Se erudita
Mão lh'o sacode, e as cãs remoça ativa,
Com língua rica aditará à Elísia.¹⁰*

Isto que acabamos de ler chega a ser inconcebível, como arte poética, justificando a crítica mordaz de Tolentino. Mas não há como pedir agilidade e frescura de espírito ao pesado e indigesto Francisco Manuel do Nascimento.

* * *

Voltemos ao Brasil.

Ao iniciar-se, entre nós, o Romantismo, a célebre polêmica sobre a "Confederação dos Tamoios" assinala de algum modo

9 — Nicolau Tolentino, *Sátiras*, 2ª ed. Seleção, pref. e notas de Rodrigues Lapa, Lisboa, Coleção "Textos Literários", 1960, pp. 87-88.

10 — Filinto Elisio, *Carta ao Senhor F. J. M. de B.*, em *Obras*, nova ed., Lisboa, Tip. Rolandiana, 1836, I, 82.

os rumos perseguidos instintivamente pelos românticos da primeira hora. O rio-grandense Manuel de Araújo Porto-Alegre, por exemplo, tomando ali o partido do Visconde de Araguaia, conceituou o poema épico como um "fato moral", lição genuinamente clássica, com o que teve o mérito de enfiar ao jovem José de Alencar.¹¹ De qualquer modo, a discussão não trouxe à tona qualquer conceito de excepcional importância. O patos romântico — se é que isto explica alguma coisa — uniformizara e etiquetara nossos primeiros autores, impondo-lhes a mesma bitola. Apesar disso, isto é, embora não teorizassem, tais autores — seguindo simplesmente a lição européia e norte-americana — souberam erguer grandes construções: forjaram uma linguagem diferente, que nos persegue até hoje; nobilitaram o tema do "primitivo" como expressão do Brasil; plasmaram uma "colocação" em que o som e a afetividade se reúnem ao abrigo das tónicas, etc. etc. (Deixemos de lado os exemplos, para não alongar a extensão desta palestra.)

Com os primeiros parnasianos, fêz-se de novo particularmente aguda a preocupação da forma clássica. É o que se acha traduzido por Bilac na conhecidíssima *Profissão de Fé*, poesia que traz a data de 1886:

*Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que êle, em ouro, o alto relêvo
Faz de uma flor.
Imito-o. E, pois, nem de Carrara
A pedra firo:
O alvo cristal, a pedra rara,
O onix prefiro.¹²*

[.....]

*Corre; desenha, enfeita a imagem,
A idéia veste:
Cinge-lhe o corpo a ampla roupagem
Azul-celeste.
Torce, aprimora, alteia, lima
A frase; e, enfim,*

11 — V. José Aderaldo Castelo, *A Polêmica sobre "A Confederação dos Tamoios"*, S. Paulo, Ed. da Fac. de Filosofia, Ciências e Letras da U.S.P., 1953.

12 — Nota de Manuel Bandeira: "O poeta acentuava onix na última sílaba".

No verso de ouro engasta a rima,
Como um rubim.¹³

Os modernistas de 22, adeptos da maior liberdade formal, cobriram de apêdo e de sarcasmo o purismo de Bilac. Mas o autor de *Tarde*, com esta poesia-manifesto, além de resumir o ideal de arte dos parnasianos, teve outro mérito, não pequeno. Lançou essas estrofes, como um petardo, no arraial em que estanciavam os pregoeiros da "Idéia Nova" em poesia. Explico. Antes da Abolição e da República, Martins Júnior, Sílvia Romero, Damasceno Vieira e tantos outros maus poetas quiseram transformar a poesia em caudatária, ou melhor dito — em escrava dos partidos políticos, das seitas religiosas, das concepções científicas. Entendo, por isso, que escrevendo a *Profissão de Fé* em 1886, como já disse, o grande poeta reivindicou em hora oportuna, quando descambávamos no mau gosto mais palavroso e infeliz, a preeminência da forma. E isto salvou o lirismo brasileiro dos teóricos da Escola do Recife, que teimavam em armar no campo da poesia sua inimiga mortal: a Idéia, com I grande, abstração do cientificismo da época, a cousa mais genuinamente anti-poética até então inventada pela mente humana.

Os simbolistas brasileiros, seguindo passivamente o modelo europeu, pouco teorizaram a respeito, ao contrário do que sucederia durante a fase combativa do Movimento Modernista.

* * *

Efetivamente, em nenhuma fase literária, como na modernista, a poesia foi tão discutida. Raro é o autor do período (falo dos maiores) que não o tenha feito, às vezes em diferentes oportunidades, para explicar o seu próprio comportamento diante das inovações pretendidas. Numa atmosfera marcada, como a de 1922-1930, por diversos tipos de experiência, sentia-se cada um obrigado a dizer ao que vinha. Nunca houve, conseqüentemente, tantos heterodoxos entre nós, como naqueles dias em que Mário de Andrade fazia da livre pesquisa a sua ária de bravura. Era um novo romantismo que se espalhava pelo Brasil todo, talvez mais necessário que o antigo, mais original, pelo menos. Principalmente porque a sua fundamentação, o objetivo que o definia se entende mais com a vida humana, abrangendo o homem na sua totalidade.

13 — Olavo Bilac, *Profissão de Fé*, poesia. Apud Manuel Bandeira, *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1940, pp. 176-177.

Não será, talvez, exagerado dizer-se que tivemos, daí para cá, tantas artes poéticas quantos foram os autores de bons livros. Exemplificando: Mário de Andrade — o prosador, o poeta, o epistológrafo — debateu longamente os problemas inerentes à poesia do século XX. N'A *Escrava que não é Isaura*, livro onde mais ágil e tumultuariamente expôs suas intuições, escreve:

"O assunto-poético é a conclusão mais anti-psicológica que existe. A impulsão lírica é livre, independe de nós, independe da nossa inteligência. Pode nascer de uma réstea de cebolas [e aí está, dizemos nós, nas *Odas Elementales*, Pablo Neruda que vem confirmar a palavra de Mário] como de um amor perdido. Não é preciso mais "escuridão da noite nos lugares ermos", nem "horas mortas do alto silêncio", como requeria Eurico — homem esquisito que Herculano fez renascer nos idos hiemais de um dezembro romântico [...] Mas não se perca o assunto: a inspiração surge provocada por um crepúsculo como por uma chaminé matarazziana, pelo corpo divino de uma Nise, como pelo divino corpo de uma Cadillac. Todos os assuntos são *vitalis*. Não há temas poéticos. Os modernistas derruindo êsses alvos mataram o último romantismo remanescente: o gosto pelo exótico".¹⁴

Mário queria, em última análise, o mesmo que Alain veio a reclamar, alguns anos mais tarde, no *Propos de Littérature*, isto é, um "ritmo vital", apreensão da realidade interior e exterior em toda a sua energia simples, e, afinal, pungente.¹⁵ Na filosofia moderna, o Vitalismo, Bergson com a intuição, o próprio Existencialismo, levam à concepção da arte como uma justaposição à realidade, ou como diz mais precisamente Jean-Paul Sartre, ao "prolongamento da nossa própria subjetividade".

O grande chefe do Modernismo não temia inovar, convicto como se achava de que a realidade Arte se impõe ao homem — como queria Benedetto Croce — por via da intuição. Daí, talvez, o hermetismo sempre implícito do produto ar-

14 — Mário de Andrade, *A Escrava que não é Isaura*. S. Paulo, Tip. Paulista, 1925, pp. 24-25.

15 — "Le poète n'a pas d'abord une pensée; il vit, il sent, selon un certain régime, salutaire, convenable à la forme humaine. De ce rythme vital il part, et, ne laissant jamais fléchir, il appelle les mots, il les ordonne d'après l'accent, le nombre, le son; c'est ainsi qu'il découpe sa pensée. Et cela ne serait point possible s'il n'y avait, en tout langage, des harmonies cachées entre le son et le sens. Cette foi au langage est la foi propre au poète". Alain, *Propos de Littérature*, Paris, Paul Hartmann, 1947, p. 13. Cocteau acentua o dinamismo da palavra: "La poésie, au lieu d'orner de vocables certaines idées, puise sa pensée dans les vocables." — *Le Discours d'Oxford*, Paris, Gallimard, 1956, p. 15.

tístico. Mas tal hermetismo, antes de ser, segundo ocorre em muitos casos, índice de impotência criadora, ou de puro deslustramento (quando não de melancólico disfarce dos mascarados da vida), tal hermetismo, grande ou pequeno, acompanha sempre a poesia, integra-se em sua natureza simbólica.

Luís de Góngora, fazendo a traslação da poesia clássica ao processo contemporâneo, foi hermético — e nesse sentido de descobridor também o foram Elliot, Valéry, Fernando Pessoa, para citar apenas três dos maiores. Poder-se-ia talvez dizer que o hermetismo de tais autores representa o estágio de um renascimento lírico extremamente fertilizador, que não produziu ainda tôdas as suas conseqüências.

O Modernismo, porém, admitia tôdas as modas, tendências ou correntes. Se a poética de Mário de Andrade atirava flechas a muitos alvos, a de outros modernistas se conformava com propósitos mais modestos, talvez mais propícios à criação enquanto obra de arte bem acabada.

Manuel Bandeira, o São João Batista do Modernismo, segundo a alcunha que lhe deu o próprio Mário, aparece na tenda dos iconoclastas de São Paulo sem se envergonhar da herança simbolista.

A sua arte veio assim: feita de nuvem, de fumo, de nada. Quer chorar, vergado ao pêso da vida. Orgulha-se do seu desamparo. E propõe aos seus leitores uma arte poética amassada com sofrimento e lágrimas:

Desencanto

*Eu faço versos como quem chora
De desalento ... de desencanto ...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.*

*Meu verso é sangue. Volúpia ardente ...
Tristeza esparsa ... remorso vão ...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gôta a gôta, do coração.*

*E destes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na bôca.*

— Eu faço versos como quem morre ¹⁶

16 — Manuel Bandeira, *Poesias*, 6ª ed. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Editôra, 1955, p. 9.

Isto, em 1912. De súbito, anunciando o pé-de-vento do Modernismo, renasce o poeta para atitudes batalhadoras. E surge *Os Sapos*, poema-sátira que atingiu em cheio os ultra-parnasianos, ainda reunidos, quando do aparecimento dessa obra-prima, em tórno de Bilac, no ano preciso de sua morte (1918). A intenção mordaz não esconde, porém, o sentimento premonitório de que uma nova arte poética andava no ar:

.....
*O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: — “Meu cancionheiro
É bem martelado.*

*Vêde como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os têrmos cognatos.*

*O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.*

*Vai por cinqüenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma”. ¹⁷*

precisamente a que o movimento de 22 viria colocar sob o estandarte da mais absoluta liberdade formal. O que deu ensejo ao pronunciamento de Ronald de Carvalho, num verso pôsto como epígrafe em seus livros e que pode convir a todos os modernistas:

Cria livremente o teu ritmo. ¹⁸

Mas já é tempo de falarmos em Ribeiro Couto, cuja influência sobre os novos, de 1922 até os anos de 1930, foi de extraordinária significação. Não avaliaremos devidamente a

17 — Manuel Bandeira, *Os Sapos*, em *Poesias*, 6ª ed., cit., pp. 85-86.

18 — Ronald de Carvalho adotou esse verso como epígrafe de seus últimos livros de poesia.

impulsão experimentada pela poesia menineira, nem o desenvolvimento do Penumbrismo, ambas as correntes muito atuantes nos anos de 1925-1928, se omitirmos a contribuição que lhes trouxe Ribeiro Couto. Meigo e nostálgico, é ele quem aborda com mais insistência, na sua geração, o enfermício, a deliquescência, os ambientes típicos das cidades antigas ou das velhas ruas das grandes metrópoles como o Rio de Janeiro e Lisboa, os interiores domésticos da pequena burguesia, as horas de lassidão e desencanto. A auto-crítica do poeta claramente o reconhece:

Surdina

*Minha poesia é tôda mansa.
Não gesticulo, não me exalto...
Meu tormento sem esperança
tem o pudor de falar alto.
No entanto, de olhos sorridentes,
assisto, pela vida em fora,
à coroação dos eloquentes.
É natural: a voz sonora
inflama as multidões contentes.*

*Eu, porém, sou da minoria.
Ao ver as multidões contentes
penso, quase sem ironia:
"Abençoados os eloquentes
que vos dão tôda essa alegria".
Para não ferir a lembrança
minha poesia tem cuidados...
E assim é tão mansa, tão mansa,
que pousa em corações magoados
como um beijo numa criança.* ¹⁹

No poema *A invenção da poesia brasileira*, do livro *Um Homem na Multidão* (1926), Couto volta a ferir o tema da inatualidade dos nostálgicos, vencidos pelos discursadores, o que faz graciosamente, numa espécie de dar-de-ombros à doutrinação em favor da eloquência e do ruído. ²⁰ Mas, no essencial da sua obra, Ribeiro Couto, recentemente desaparecido, pertence à linha neo-casimiriana. Em nossa literatura, tão colorida,

19 — Ribeiro Couto, *Poemetos de Ternura e de Melancolia*. S. Paulo, Cia. Gráfica-Editôra Monteiro Lobato, 1924, pp. 9-10.

20 — V. autor cit., *Um Homem na Multidão*. Rio de Janeiro, Odeon, 1926.

amante das frases redondas (herança fradesca de que tarda a libertar-se), a poesia dêsse sensitivo, que "tinha o pudor de falar alto", se acha contudo bem situada. É um dos bons poetas do Brasil, desprezado muitas vezes, como o foi Casimiro, em nome da equívoca "poesia social", que em nossos dias segue o mau exemplo dos Martins Júnior do século XIX.

Augusto Frederico Schmidt, até então desconhecido, teve muito cedo a intuição de que o nacionalismo poético de 22 tombara finalmente, à fôrça de repetido, na mesmice irreparável:

*Não quero mais o amor,
Nem mais quero cantar a minha terra.
Me perco neste mundo.
Não quero mais o Brasil
Não quero mais geografia
Nem pitoresco.* ²¹

Com êstes versos iniciais do *Canto do Brasileiro*, fixou Schmidt em 1928 sua repulsa a certo ufanismo estreito e limitador. Do ângulo temático, o famoso poema equivale, por isso mesmo, a uma arte poética genuína, aparecida no momento exato. Seu autor foi sempre um homem de iluminações, e nos versos dessa ruidosa estréia fêz mais do que traçar um roteiro a si mesmo, abriu lugar à revisão do processo poético da idade heróica do Modernismo. E caberia dizer ainda: o lírico, o jornalista, o político, até mesmo o homem de negócios — todos os ativos heterônimos de Schmidt conduziam o pensamento e a sensibilidade ao grande mar do tempo, quero dizer, ao universal.

Mas Augusto Frederico Schmidt voltaria ainda, pelo menos em três bons poemas — *A Poesia está abandonada*, *Ars poética* e *Mensagem aos poetas novos* — a preocupar-se tanto com as questões formais como com as que dizem respeito substancialmente ao conteúdo da lírica e também à posição dela no espaço histórico. E assim cantou:

*A poesia é simples.
Vejam como a lua úmida
Surge nas nuvens
Livre e indiferente.
Vejam o silêncio que nasce
Dos tûmulos, nas madrugadas.
[.....]*

21 — Augusto Frederico Schmidt, *Canto do Brasileiro*, publicado em 1928; in *Poesias Completas*, Rio de Janeiro, Liv. José Olímpio Editôra, 1956, p. 9.

*Agora sei que é simples a poesia
E que é a própria vida:
Antes julgava apenas que era morte,
Quando nada vivera e nada sentira
Senão o desfolhar das aleluias.* ²²

A esperança, ainda que molhada em lágrimas, era conatural ao gênio de Schmidt, em cuja obra há traços messiânicos, de poeta iluminado que se empenha em salvar a humanidade:

*A necessidade de ser poeta é funda e poderosa,
Nesta hora em que a Poesia vai morrer para
[o mundo,
Em que a Poesia está errante, sem lar, desal-
[brigada,
Sem poder melhorar o mundo, sem poder sal-
[var o mundo,
O pobre mundo, escuro e triste,
Que os ventos do desespero dominaram e per-
[deram!]* ²³

Mas teremos de voltar, agora, a Manuel Bandeira, que nos anos de 30 irrompe com a sua *Poética*:

*Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de
ponto expediente protocolo e manifesta-
ções de aprêço ao sr. diretor*

*Estou farto de lirismo que pára e vai averi-
guar no dicionário o cunho vernáculo de
um vocábulo*

Abaixo os puristas

*Tôdas as palavras sobretudo os barbarismos
universais*

*Tôdas as construções sobretudo as sintaxes de
exceção*

²² — Autor cit., poesia *Mensagem aos poetas novos* (V. *Poesias Completas*, cit., pp. 709-710).

²³ — Id., ib., p. 276. Do poema: *A Poesia está abandonada*.

Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis.

*Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico
Sifilítico*

*De todo lirismo que capitula ao que quer que
[seja fora de si mesmo]*

*De resto não é lirismo
Será contabilidade tabela de co-senos secre-
tário do amante exemplar com cem mode-
los de cartas e as diferentes maneiras de
agradar às mulheres, etc.*

*Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbedos
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
O lirismo dos clowns de Shakespeare*

*Não quero mais saber do lirismo que não é
libertação.* ²⁴

um pouco tardiamente, aliás, porque essa formulação fôra já posta por muitos autores, desde a primeira hora da Semana de Arte Moderna, em 1922.

Contudo, a conjuntura histórica (30 é o ano da rebeldia armada que sai à rua e assume o poder) facilitou a difusão desse poema.

O lirismo que não é libertação

tem a eficácia das fórmulas. O seu enunciado consolida a doutrina de um decênio de pregação revolucionária no campo da estética. E no momento em que Bandeira o publica é quando justamente se afirma em livro uma geração de grandes poetas — Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Augusto Meyer.

Em Portugal, que comparte com essa geração o desgosto das velhas fórmulas, dá-se o mesmo, isto é, em 30 também se consolida o Modernismo português, com a geração de *Presença*, continuadora, por um lado, e fixadora, por outro, das tendências manifestadas na *Orpheu*. Fernando Pessoa, síntese e

²⁴ — *Poética* foi publicado em *Libertinagem* (V. autor cit., *Poesias*).

modelo de todos, cria em 1932, após ter realizado uma grande obra, a sua arte poética "póstuma", quer dizer, a que viria resumir tudo quanto até ali havia feito.

Autopsicografia

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

*E os que lêem o que escreve
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.*

*E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração.* ²⁵

Estas estrofes, fixando em poesia o mecanismo interno do ato criador, elevou a um ponto alto o lirismo de nossa língua. Traduz Pessoa algo mais do que um estado de espírito individual: projeta para a eternidade uma concepção metafísica da Poesia, linguagem das linguagens.

No estudo que se fizer, abrangendo em profundidade toda a poesia de língua portuguesa, neste século, ter-se-á que levar obrigatoriamente em linha de conta as peculiaridades doutrinárias, a consciência artística tão vigilante dos poetas contemporâneos, que se auto-analisam com implacável lucidez, ao mesmo tempo que sabem abandonar-se à criação, deixando falar o primitivo oculto em todo ser humano.

Neste ponto, somos obrigados a convir em que a contribuição da psicologia, notadamente a partir de Bergson e de Freud, à elaboração e interpretação da obra de arte, em lugar de circunscrever o papel da realidade na eclosão da poesia, parece que a ampliou desmedidamente. Michel Kornfeld, situando o ser humano no seu isolamento em face do mundo, observou que tal isolamento é bem maior do que se crê:

"O mundo dos fenômenos não reflete senão uma pequena parte do que existe e que a nossa consciência pode discernir pela fenda estreita de nossos sentidos. Nossa consciência re-

25 — Fernando Pessoa, *Poesias*. Obras completas, I. Lisboa, Edições Ática, 1952, p. 237.

gistra esses sobejos avidamente, porque aspira ao contacto com a realidade. O fenômeno que chamamos êxtase semelha uma espécie de curto-circuito, que não se produz senão raramente. O êxtase é uma revelação acêrca da essência das cousas. É um ponto efêmero que, acima dos dados da consciência, nos traz algumas parcelas da realidade supra-sensível". ²⁶

Não importa, porém, o grau dessa realidade; sensível ou supra-sensível, é sempre para ela que tende a poesia. Ou como diz Pedro Salinas: "A poesia opera sempre com a realidade. O poeta coloca-se diante dela como um corpo humano diante da luz, a fim de criar alguma coisa mais, uma sombra. [...] O poeta traz sombras ao mundo, sombras luminosas e brilhantes como luzes novas. Toda poesia opera sobre uma realidade, pelo gosto de criar uma outra." ²⁷

A arte poética de Fernando Pessoa, expressa naquele poema (*O poeta é um fingidor*), deslinda o enredo, só que o faz criando outro enredo, este mais belo, porque as suas malhas são a essência mesma da poesia. Mas, para prender a fugitiva, precisamos da armadilha das palavras.

E aí é que surge a arte poética de Carlos Drummond de Andrade. Malicioso e sensível, o itabirano surpreende em termos de lirismo a dinâmica interior da mesma criação lírica. Vejamos:

O Lutador

*Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como um javali.
Não me julgo louco.
Se o fôsse, teria
poder de encantá-las.
Mas lúcido e frio,
apareço e tento
apanhar algumas
para meu sustento
num dia de vida.
Deixam-se enlaçar,*

26 — Michel Kornfeld, *L'Enigme du Beau*. Paris, Presses Universitaires, 1941, p. 176.

27 — Hélio Martins, *Pedro Salinas (Ensaio sobre sua poesia amorosa)*. Rio, Cadernos de Cultura, nº 91, 1956, pp. 23-24.

tontas à carícia
 e súbito fogem
 e não há ameaça
 e nem há sevícia
 que as traga de nôvo
 ao centro da praça.
 Insisto, solerte.
 Busco persuadi-las.
 Ser-lhes-ei escravo
 de rara humildade.
 Guardarei sigilo
 de nosso comércio.
 Na voz, nenhum travo
 de zanga ou desgosto.
 Sem me ouvir deslizam,
 perpassam levíssimas
 e viram-me o rosto.
 Lutar com palavras
 parece sem fruto.
 Não têm carne e sangue...
 Entretanto, luto.

[.....]

Luto corpo a corpo,
 luto todo o tempo,
 sem maior proveito
 que o da caça ao vento.
 Não encontro vestes,
 não seguro formas,
 é fluido inimigo
 que me dobra os músculos
 e ri-se das normas
 da boa peleja.

Iludo-me às vèzes,
 pressinto que a entrega
 se consumará.
 Já vejo palavras
 em côro submisso,
 esta me ofertando
 seu velho calor,
 outra sua glória
 feita de mistério,
 outra seu desdém,
 outra seu ciúme,

e um sapiente amor
 me ensina a fruir
 de cada palavra
 a essência captada,
 o sutil queixume.
 Mas ai! é o instante
 de entreabrir os olhos:
 entre beijo e bôca
 tudo se evapora.

O ciclo do dia
 ora se consuma
 e o inútil duelo
 jamais se resolve.
 O teu rosto belo,
 ó palavra, esplende
 na curva da noite
 que tôda me envolve.
 Tamanha paixão
 e nenhum pecúlio.
 Cerradas as portas,
 a luta prossegue
 nas ruas do sono.²⁸

Esse belo poema convida ao exame, à revisão conceitual da técnica. Que é que postula? Vejamos isso mesmo em termos prosaicos:

Nêle está expresso que a elaboração poética não deixa margem a tréguas prolongadas; é uma luta sem quartel: a luta sintática. Porque a palavra, inimigo impalpável, não se deixa ferir inteiramente. E por isso a peleja é sempre desigual; o artista, limitado, vê-se diante da palavra virtualmente ilimitada no seu poder. Estranha operação, em que procuramos atingir as "franjas" da palavra — como diria João Ribeiro, — o que elas têm de mais delicado e fugidio. Inimiga versátil, manhosa e pèrfida, não se deixa ver de todo, não se desnuda, nem a poder de agrado, nem de violência. Assim, cansado de lutar, nem nas horas de sono o poeta depõe as armas, porque a luta prossegue no seu subconsciente.

Ora bem, isto que Carlos Drummond de Andrade exprime de modo tão eficaz parece ser a projeção, em nosso tempo, dos

28 — Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento do Mundo* (V. Fazendeiro do Ar & Poesia até Agora, Rio de Janeiro, Liv. J. Olympio Editora, 1955, pp. 185-188).

problemas de ordem estética com os quais se defrontou em especial a geração ultra-simbolista, ou melhor, para usarmos o termo adequado — “decadista”. Um dos críticos do fim do século, Paul Bourget, como nos lembra Álvaro Júlio da Costa Pimpão, a propósito de Eugênio de Castro, ²⁹ fisionomia no estilo “decadista” algo que nos interessa verificar agora, dado que a passagem do “tema” à “palavra”, como índice de preocupação do poeta, começou a dar-se com o Simbolismo. Os modernistas, ainda aí, foram herdeiros de Mallarmé e Verlaine. Causa semelhante ocorreu na pintura — a cor passou a ser mais importante do que o assunto, a contar dos impressionistas.

A tese de Bourget, sobre o estilo “decadente”, vem esboçada nos *Essais de Psychologie Contemporaine*:

“Par le mot de *décadence*, on désigne volontier l'état d'une société qui produit un trop petit nombre d'individus propres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes moindres fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée, et, pour que ces organismes moindres fonctionnent eux-mêmes avec énergie, il est nécessaire que leurs cellules composantes fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée. Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la *décadence* de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi. Il entre en *décadence* aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité. Une même loi gouverne le développement et la *décadence* de cet autre organisme qui est le langage. Un style de *décadence* est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. Les exemples foisonnent dans la littérature actuelle qui corroborent cette hypothèse et justifient cette analogie”. ³⁰

29 — Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Gente Grada*, Coimbra, Atlântida, 1952, p. 167.

30 — Paul Bourget, *Essais de Psychologie Contemporaine*, I, Paris, Plon, 1919, pp. 19-20.

Isto de se considerar a linguagem como organismo vivo lembra a melhor doutrina naturalista. Mas, afora qualquer prejuízo de escola, Bourget tem razão no que concerne à segunda parte, ou seja, quando observa que, no Decadismo, o que existe, antes de tudo, é o isolamento da palavra, ou, para usarmos a terminologia saussuriana, sua valorização através do *significante*.

Nos casos comuns de comunicação, não falamos por palavras, mas por meio de “massas elocutivas”. Não fazemos poemas com palavras, mas com palavras situadas, colocadas, combinadas, de modo que o liame sintático, sonoro, ou visual (e abro aqui várias janelas ao Concretismo) — são diversos os instrumentos de ligação, — é quem comanda o efeito final. O sentido, aquilo que se quer compreender na prosa, ou se quer sentir na poesia, vem dessa colocação. Palavra isolada, — em “estado de dicionário”, como diz o poeta, — é palavra dormindo, sentido virtual, energia não desperta.

A esta altura de nosso trabalho, podemos tirar uma conclusão. A de que, no século XX, se tem imposto aos poetas de língua portuguesa, e, entre eles, até mesmo aos espíritos menos inclinados à dialética, a discussão apaixonada da poesia, quer do ponto de vista conceitual, quer no que respeita a várias técnicas.

É o que acontece com Ribeiro Couto:

Brincadeira

Poetas há
Que não compreendem nada fora do que eles
[chamam escola.
Fazem versos como os remendões batem sola.
Batem sola! Batem sola!
E começam: “O céu, imenso, a arder, é uma
[imensa corola,
Ta ra ta ra ta ti, ta ra ta ra ta tá”. ³¹

Cassiano Ricardo, cuja obra documenta uma ardente inquietação, ainda hoje, passados os seus setenta anos de vida, continua perplexo diante do mistério da palavra. No seu último livro, *Jeremias sem-chorar* (1964), volta a perguntar-se, em dois tempos:

31 — Ribeiro Couto, *Poesias Reunidas*, Rio, Liv. José Olímpio Editora, 1960, p. 116.

O Poema

1

*Que é a Poesia?
uma ilha
cercada
de palavras
por todos
os lados.*

2

*Que é o Poeta?
um homem
que trabalha o poema
com o suor do seu rosto.
Um homem
que tem fome
como qualquer outro
homem.* ³²

Outra conclusão é que parece caminharmos para a desliteratização da poesia. Para uma poesia despojada de galas, enfeites e sons arranjadinhos. Poesia não "literária", desumanização da arte, na fórmula de Ortega y Gasset, uma vez que "poesía no es naturalidad, sino voluntad de amaneramiento". ³³

É o que exprime João José Cochofel, em livro de princípio deste ano:

*Faço poesia
como quem canta ou chora
se tem razões para isso.*

*A literatura
posso bem ignorá-la.
Só não posso fechar
esta chaga de lume
a supurar
música, legendas, negrume,
lixo.* ³⁴

³² — Cassiano Ricardo, *Jeremias sem-chorar*. Rio, Liv. José Olímpio Editora, 1964, p. 11.

³³ — Cf. José Ortega y Gasset, *Espíritu de la Letra*. Madrid, Revista de Occidente, 1958, pp. 106-107.

³⁴ — João José Cochofel, *Quatro Andamentos*. Coimbra, Caneleiro 'Vértice', 1966, p. 34.

Aí está um dos pontos capitais do lirismo contemporâneo: não se desejar lírico, como que se envergonhando da sua própria natureza. Como se ao artista, ao trabalhador do som que é o poeta, fôsse permitido dizer:

*A literatura
posso bem ignorá-la*

e continuasse a fazer versos.

Mas, sim. Esse ignorar é também um dos requintes da técnica mais evoluída. No fingir, segundo o conceito de Fernando Pessoa, o a-literário, ou na busca do prosaísmo aparente, como em João Cabral de Melo Neto, o que encontro de marcante é o medo de ser demasiado humano em desfavor do literário. Vou explicar-me em seguida.

Com efeito, sabe o poeta de hoje (esta, aliás, é a sabedoria do poeta de todos os tempos) que o gosto é cambiante e mutável. As fórmulas que ele consagra rapidamente se desatualizam, caem na imobilidade, mas não o gosto enquanto elemento de juízo estético, sempre dinâmico por natureza e função. E é de observar-se que, do Romantismo para cá, em virtude da extrema liberdade conseqüente ao abandono da teoria da mimese, os "estilos" se alternam e fundem num andamento extraordinariamente rápido.

Ora, ao lado disto, há entre os modernos uma insatisfação evidente no que concerne à temática. Exemplifiquemos. O velho jôgo amoroso (reflexo de fases da vida humana em que a mulher era apenas flor de gineceu), transparente como técnica de sedução nas cantigas dos trovadores medievais, deixou de ter validade por falta de objeto. O tema por excelência do homem moderno não é a luta amorosa, mas a condição carnal, ou seja, a sensação de vazio que o assalta ao se sentir, no teatro do mundo, condenado como Sísifo. A dialética do social, a "náusea" sartreana, o "sisifismo" de Camus, a esperança de redenção claudeliana, — qualquer uma dessas posições, as mais responsáveis nos dias de hoje, — desaristocratiza o poeta, ser que na unicidade se quer afirmar. Ante a complexidade do pensamento moderno, o poeta se desumaniza, isto é, envergonha-se da sua aristocracia mental, da sua dorzinha de cotovêlo, fenómeno de economia pessoal que não interessa necessariamente ao espírito competitivo, ao combate ideológico que parece marcar a nossa época com o selo da discórdia.

Logo, vê-se o poeta tão comprometido com o social, com a multidão, — diante da qual, já o vimos, Ribeiro Couto se co-

locou tão canhestramente, — que se julga indigno sempre que fala de si, em vez de falar dos homens, dos “outros” que penam, como ele, as dores da Cidade.

E, como a desconformidade íntima do ser humano é a regra, como o seu atrito com o Cosmo representa o vinco mais original da condição humana (se assim não fôsse, não haveria santos), é lógico que o poeta não pode deixar de cantar — digo, de protestar. Pelo canto se rebela; a sua poética, “morena, preta ou azul”, como aquela noiva ardentemente buscada num poema de Carlos Drummond,³⁵ a sua poética pretende sempre uma arrumação inteiramente nova. E nessa arrumação, quero dizer: no ordenamento da matéria, o poeta converte em ato a possibilidade que lhe resta de ser inteiramente livre. Livre no ato de deixar fluir a escória dos dias:

*música, legendas, negrume,
lixo*

— numa completa, desesperada condenação de tudo, inclusive do seu ofício de poeta.

Mesmo para os que não chegaram ao paroxismo da “náusea” sartreana, a situação mudou. Pressentiu-o, antes de nós, a geração simbolista francesa, mas esta ainda atribuía importância fundamental ao som — *de la musique avant toute chose*. Hoje, a literatura se “desarmoniza”, atinge o cerne, é magra. Enunciou isto de forma lapidar um crítico de grande lucidez, Pierre de Boisdeffre: “...os meios de representação mudaram profundamente. A literatura melódica não é mais possível, eis a verdadeira revolução literária do século XX.”³⁶

* * *

O Concretismo, omitindo o nexa da sintaxe, baseou-se nos sinais ideográficos, ou, segundo preferem dizer seus adeptos, na expressão *ideográfica*, situada no espaço e desajudada, por conseguinte, dos vínculos tradicionais da linguagem comum. Criou-se um novo tipo de comunicação anamelódica,

35 — Autor cit., *Alguma Poesia* (V. Fasendiro do Ar & Poesia até Agora, cit., p. 64).

36 — V. Pierre de Boisdeffre, *Métamorphoses de la Littérature* (de Proust à Sartre), II. Paris, Editions Alsatia, 1958, p. 386.

muito mais impermeável à emoção do que o hermetismo — digamos — de um Mallarmé. Por isto, apesar do esforço de seus partidários, o movimento concretista não encontrou grande ressonância. A linguagem cifrada, despovoando-se de afetividade, cortou a ligação do leitor com o poema, e ninguém pode fugir às regras específicas do seu jogo. Por outro lado, o Concretismo é o que se pode denominar “movimento fechado”; a ortodoxia dos seus doutrinadores cerceia o campo de ação, impede o livre surto da personalidade.

Contudo, buscaram os seus adeptos um S. João Batista para o novo credo no grande poeta, o mais representativo da talvez imprópriamente chamada “geração de 45”: João Cabral de Melo Neto. Mas este é um artesão admirável, sensível e lúcido, que elabora uma das poesias mais ardentes do nosso tempo — dando ao seu “discurso”, pelo rigor da palavra, pela contenção do *sentimento* em benefício da emoção plasmada esteticamente, uma penetração que, a nosso ver, só teve igual, na poesia brasileira, em Carlos Drummond de Andrade e, na portuguesa, em Fernando Pessoa. Com a *Psicologia da Composição*, *Antiode* (*Contra a poesia dita profunda*) e *A Lição de Poesia*, sobretudo essas três peças, João Cabral leva a pesquisa ao íntimo da poesia, e, o que mais importa, liberta-a do excesso para salvar o que lhe é estritamente necessário. Assim:

.....
*A noite inteira o poeta
em sua mesa, tentando
salvar da morte os monstros
germinados do seu tinteiro.
Monstros, bichos, fantasmas
de palavra, circulando,
urinando sobre o papel,
sujando-o de seu carvão.*

*Carvão de lápis, carvão
da idéia fixa, carvão
da emoção extinta, carvão
consumido nos sonhos.*

[.....]

*A luta branca sobre o papel
que o poeta evita.
Luta branca onde corre o sangue
de suas veias de água salgada.*

*A física do susto percebida
entre os gestos diários;
susto das coisas jamais pousadas
porém imóveis — naturezas vivas.*

*E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.*

*Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.* ³⁷

Trabalhando com a consciência artesanal de um Górgo-
ra, João Cabral de Melo Neto tem sobre o cordovês a vanta-
gem de ser um homem do século XX. Quero dizer: o social da
sua obra é vivaz e sincero. Compreende-se, por isso, a influên-
cia que o poeta pernambucano exerce atualmente sobre os nos-
sos autores mais jovens, fato que se observa também em Por-
tugal. Com efeito, a novíssima poesia portuguesa, por meio
de alguns nomes expressivos da inquietação que por lá se ob-
serva, encontra em João Cabral de Melo Neto, na sua delibe-
rada secura, um fermento renovador para o lirismo sentimen-
tal e magoado da tradição lusiada.

Mas a última criação de nossa vanguarda literária já não
está para isso. Quer coisa mais engajada, mais conforme com
os tempos de revolta em que andamos mergulhados. Assim,
a revista *Praxis*, recentemente aparecida em S. Paulo, conste-
lou em torno de Mário Chamie (1922 —), seu fundador, os
inovadores da *Restauração Praxis*. Reconhece, porém, Mário
Chamie que o Modernismo de 22 “esgotou até o presente mo-
mento qualquer possibilidade de novo movimento, no Brasil”.
E acrescenta: “Revolução literária no mais largo sentido, ele,
ainda, não cerrou o seu ciclo. Sua capacidade de ação intelec-
tual coletiva permanece. As tentativas novas de movimento
continuam no seu âmbito e representam tendências parciais
ou retomada de sectores da sua diversificada problemática.”
Por sua vez, o criador de *praxis* revê a posição anteriormente
assumida pelos concretistas, afirmando que estes últimos se
mantiveram na mesma órbita do Movimento Modernista. A sa-

ber: “O concretismo se coloca como um apêndice num corpo
maior; enfatiza, com contribuições específicas, um aspecto da
problemática aberta por 22 (palavra-coisa, combate ao discursi-
vo, renovação da estética futurista, etc.) e dêste, por isso
mesmo, não poderá pretender idêntica ação intelectual cole-
tiva”.

Por isso, entende que chegou a hora de “os jovens inte-
lectuais brasileiros criarem condições de uma nova ação co-
letiva da inteligência”. Como não podia deixar de ser, afirma
o poeta que deverá caber à poesia-praxis, criação sua, esta ta-
refa. Postula: “O único meio para se implantar essas condi-
ções é a praxis individual, consciente e responsável do artista.
O primeiro passo está em abolir a idéia de equipe-escola, de
grupo cerrado em torno de um denominador exclusivista; de
abolir, enfim, a idéia de movimento, pois esta palavra tem um
compromisso literário com a negatividade de consumação me-
tódica. Dêsse passo resultarão aquelas condições e dêle, cer-
tamente, resultará o encerramento do exaustivo e riquíssimo
ciclo de 22. A literatura praxis é a única via, em nossa atual
situação, de uma conseqüente atividade criadora do artista.
Através dela, ele se insere na órbita dos interesses sociais e
poderá, em termos extra-literários e em benefício da própria
literatura, colaborar na efetivação de uma nova antropologia
cultural que desponta”.

A praxis revolucionária de Carlos Marx, pretendendo com-
provar a objetividade do pensamento, atua sobre o homem co-
mo instrumento, como ação modificadora do próprio homem.
A *filosofia da praxis*, dentro da concepção dêsses jovens poe-
tas, leva-os a admitir que “a literatura-praxis se estabelecerá,
em definitivo, como *fazer histórico*, quando intelectuais e povo
forem leitores de uma mesma linguagem”. Isto porque “a li-
teratura-praxis instaura um ativismo permanente; uma trans-
formação estatística variável, anti-arqueológica. O ativismo
de um poema-praxis o define: usado (consumido) é sempre o
mesmo desencadeando novos usos. Mantém-se e se supera man-
tendo-se”. Porque, em suma, o poema-praxis é isto: “fusão
totalizada do ato de compor, da área de levantamento da com-
posição e do ato de consumir. Instrumento que constrói. Poe-
sia-produção”. Nessa ordem de idéias, estão convencidos os
seus teóricos que o poema-praxis é “a única totalização válida
e não-alienada da consciência poética contemporânea”, ³⁸ afir-

37 — João Cabral de Melo Neto, *Duas Águas*. Rio de Janeiro, Liv.
J. Olímpio Editora, 1956 (V. o poema *A Lição de Poesia*, em *O
Engenheiro*, pp. 129-130).

38 — V. Mário Chamie, *Poema-Praxis (Manifesto Didático)* em *Lavra
Lavra*, S. Paulo, Massao Ohno Editora, 1962, pp. 113-139.

mação arrojada de uma nova ortodoxia. Discípulos do poeta paulista, no Rio de Janeiro, afinam também pelo mesmo sentido prático: "O poema-praxis, portanto, instaura uma tensão continuada: ao contrário de um epidérmico registro marginal e maquinal da realidade, cria condições funcionais para uma orgânica, integral e serialística abordagem dessa mesma realidade que, sendo viva e variável, lhe empresta os fatores dinâmicos que compõem suas células, áreas e sistemas".³⁹

* * *

Vamos terminar.

Afirma-se, às vezes, que a poesia está em crise no Brasil de hoje. Não nos parece tal. Bem ao contrário, estamos enriquecendo sensivelmente a nossa experiência poética. Poetas da primeira hora do Modernismo, como Manuel Bandeira e Cassiano Ricardo, continuam em plena atividade; e, compreensivos, não desdenham as aventuras, de que é prova a produção concretista do primeiro e a calorosa adesão dada pelo segundo à Instauração Praxis.

Associamo-nos, assim, de diversas maneiras, ao drama espiritual do homem contemporâneo. E, apesar do nosso subdesenvolvimento, que gera não raro, entre os mais sôfregos, impulsos de obtusa xenofobia, vamos ganhando novas formas de comportamento, que nos aproximam, por consequência, dia a dia, do sentido dinâmico da cultura, valor universal. Nesse fogo cruzado de ideologias e sistemas, a evolução do gosto, a maturidade intelectual, a mesma intensidade com que as fórmulas aparecem, desaparecem ou se transformam; a interação cultural, em suma, que nunca se processou tão rapidamente como nos dias de hoje — tudo contribui para dar à poesia um campo de luta mais largo e mais fascinante.

Jules Monnerot, num livro sempre atual, mostra como a psicologia moderna, alargando a possibilidade de explicação do mundo onírico, veio enriquecer a poesia. Esta já realizou a façanha de arrancar dos lógicos o reconhecimento de que pode e deve coexistir com eles na República. Conquistou, assim, como diz esse autor, uma verdadeira *Declaração dos Direitos do Sonho*.⁴⁰

39 — Armando Freitas Filho, *O texto é Praxis*, in *Leitura*. Rio de Janeiro, nº 100-101 (nov.-dez., 1965, p. 51).

40 — Jules Monnerot, *La Poésie Moderne et le Rêve*, Paris, Gallimard, 1949.

Mas, no mundo contemporâneo, o que mais avulta é o reconhecimento universal de que a poesia é a linguagem do mistério. Juan Alfonso de Baena achou que ela era "la gracia infusa del Señor Dios", formulação metafísica concorde com as suas convicções religiosas. Mário Quintana, em nossos dias, sem estar ao abrigo de tais convicções, disse a mesma coisa:

O Poema

*Um poema como um gole d'água bebido no
[escuro.*

*Como um pobre animal palpitando ferido.
Como pequenina moeda de prata perdida pa-
[ra sempre na floresta noturna.*

*Um poema sem outra angústia que a sua mis-
[teriosa condição de poema.*

Triste.

Solitário.

Único.

*Ferido de mortal beleza.*⁴¹

Mas, como reconhece Adolfo Casais Monteiro, o fato de aceitarmos hoje, em grande maioria, o mistério como natureza intrínseca da criação poética, tem enormes conseqüências. Diz ele:

"Embora possa ter tomado proporções de moda, com abusos nada favoráveis a generalizar-se o seu reconhecimento, a admissão de que há um "mistério da poesia" é, seguramente, um ganho que a nossa época tem no seu ativo, e graças ao qual abriu profunda brecha na fácil presunção das "explicações" que para tudo encontram causas, num impressionante à vontade em passar dos fatos conhecidos da vida, da cultura, da experiência do poeta para qualquer coisa verificada na sua poesia".⁴²

Resta dizer o principal. Vinda ou não de tão alto, a poesia é sobretudo liberdade. Se lhe negamos o direito de ser livremente, ai! do mundo. Pois não restará, então, uma só estrêla para iluminar o caminho.

41 — Mário Quintana, *O Aprendiz de Feiticeiro*. Porto Alegre, Edições Fronteira, 1950.

42 — Adolfo Casais Monteiro, *A Palavra Essencial*. S. Paulo, Cia. Editora Nacional, 1965, p. 40.