

COLEÇÃO AUSTREGÉSILO DE ATHAYDE

Ivan Junqueira  
Coordenação

# *Escolas literárias no Brasil*

*Tomo II*



ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS  
Av. Presidente Wilson, 203  
20030-021 - Rio de Janeiro  
Correio eletrônico: publicacoes@academia.org.br

MEMBROS EFETIVOS

Affonso Arinos de Mello Franco  
Alberto da Costa e Silva  
Alberto Venancio Filho  
Alfredo Bosi  
Ana Maria Machado  
Antonio Carlos Secchin  
Antonio Olinto  
Ariano Suassuna  
Arnaldo Niskier  
Candido Mendes de Almeida  
Carlos Heitor Cony  
Carlos Nejar  
Celso Furtado  
Cícero Sandroni  
Eduardo Portella  
Evanildo Bechara  
Evaristo de Moraes Filho  
Pe. Fernando Bastos de Ávila  
Ivan Junqueira  
Ivo Pitanguy  
João de Scantimburgo  
João Ubaldo Ribeiro  
José Murilo de Carvalho  
José Sarney  
Josué Montello  
Lêdo Ivo  
Lygia Fagundes Telles  
Marco Maciel  
Marcos Vinícios Vilaça  
Miguel Reale  
Moacyr Scliar  
Murilo Melo Filho  
Nélida Piñon  
Oscar Dias Corrêa  
Paulo Coelho  
Sábato Magaldi  
Sergio Corrêa da Costa  
Sergio Paulo Rouanet  
Tarcísio Padilha  
Zélia Gattai

COMISSÃO DE PUBLICAÇÕES  
Alberto Venancio Filho (*Director*)

COLEÇÃO  
AUSTREGÉSILO DE ATHAYDE



ACADEMIA BRASILEIRA  
DE LETRAS



ESCOLAS LITERÁRIAS NO BRASIL



ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

 ESCOLAS  
LITERÁRIAS  
NO BRASIL

COORDENAÇÃO  
*Ivan Junqueira*

Tomo II

*Rio de Janeiro* 2004

COLEÇÃO AUSTREGÉSILO DE ATHAYDE

*Alberto Venancio Filho* (Coordenador)

*Sábato Magaldi*

*Pe. Fernando Bastos de Ávila*

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

DIRETORIA DE 2004

Presidente - *Ivan Junqueira*

Secretário-Geral - *Evanildo Bechara*

Primeira-Secretária - *Ana Maria Machado*

Segundo-Secretário - *Marcos Vinícios Vilaça*

Tesoureiro - *Cícero Sandroni*

Assessoria Cultural – *Leila Longo*

PUBLICAÇÕES DA ABL

Produção editorial e Revisão

*Nair Dametto*

Projeto gráfico

*Victor Burton*

Editoração eletrônica

*Maanaim Informática Ltda.*

Capa e abertura: Tarsila do Amaral (1886-1973)

*Abaporu*, 1928, óleo sobre tela, 85 x 73 cm

Coleção Eduardo Francisco Constantini, Buenos Aires

Catálogo na fonte:

Biblioteca da Academia Brasileira de Letras

B869 Academia Brasileira de Letras

Escolas literárias no Brasil / Coordenação de Ivan Junqueira.

– Rio de Janeiro : Academia Brasileira de Letras, 2004.

VIII, 398 p. ; 21 cm. (Coleção Austregésilo de Athayde, 23 – Tomo II)

ISBN 85-7440-080-7

I. Literatura brasileira – História e crítica. I. Título. II. Série



# Sumário

## TOMO II

<i>PARNASIANISMO</i> .....	447
Bilac: <i>versemaker</i> – <i>Ivan Junqueira</i> .....	449
Alberto de Oliveira: a ortodoxia em questão – <i>Sânzio de Azevedo</i> .....	467
Presença do Parnaso – <i>Antonio Carlos Secchin</i> .....	491
Vicente de Carvalho – <i>Carlos Nejar</i> .....	499
Os navios parnasianos – <i>Lêdo Ivo</i> .....	515
<i>O SIMBOLISMO E A POESIA DO SÉCULO XX</i> .....	527
Simbolismo: origens e irradiação internacional – <i>Ivan Junqueira</i> .....	529
O verso harmônico em Mário de Andrade e Cruz e Sousa – <i>Ivan Teixeira</i> .....	555
O Simbolismo na Bahia: <i>Kilkerry</i> – <i>Cláudio Veiga</i> .....	577
O Simbolismo fora do Ocidente – <i>Marco Lucchesi</i> .....	593
Símbolos, poema em prosa e literatura intimista – <i>Leonardo Fróes</i> ..	609

MODERNISMO.....	627
Modernismo: tradição e ruptura – <i>Ivan Junqueira</i> .....	629
Jorge Amado: criação ficcional e ideologia – <i>José Maurício Gomes de Almeida</i> .....	649
Reflexões sobre o Modernismo – <i>Alfredo Bosi</i> .....	671
As duas Semanas de Arte Moderna – <i>Silviano Santiago</i> .....	687
Os Modernismos do século XX – <i>Lêdo Ivo</i> .....	701
Breve panorama do Modernismo no Brasil – <i>Malcolm Silverman</i> ..	713
VANGUARDAS E PÓS-MODERNISMO.....	729
As aporias da arte contemporânea – <i>Affonso Romano de Sant’Anna</i> .....	731
O Movimento Concreto em sua primeira década – <i>Luiz Costa Lima</i> .....	767
O Surrealismo no Brasil – <i>Florianô Martins</i> .....	781
O Movimento Neoconcreto – <i>Ferreira Gullar</i> .....	803
Práxis: a vanguarda nova e a nova poesia brasileira – <i>Mário Chamie</i> .....	819

2



# Bilac: versemaker

≈ IVAN JUNQUEIRA

**I**dolatrado em vida – que o diga a suprema láurea de “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, outorgada ao autor pela revista *Fonfon!* em 1913 –, muito estudado pela crítica – em sua *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* (4.<sup>a</sup> ed., 1967), Otto Maria Carpeaux nos fornece uma listagem, já agora incompleta, de 61 referências, entre estudos, artigos e ensaios, – prodigiosamente lido – até 1977, as *Poesias* haviam alcançado nada menos que 29 edições – e imitadíssimo em sua época, Olavo Bilac – ou, mais precisamente, em canônica métrica alexandrínica, com cesura masculina e simétricos hemistíquios, Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac –, teve seu prestígio duramente abalado pelo advento do Modernismo de 1922, cujas teses e proposições libertárias, nem sempre lúcidas e muito menos tão brasileiras assim quanto a princípio se julgou, não poderiam tolerar o espartilho da frieza parnasiana ou a subserviente temática que, haurida em França, com frequência lhe contrabandeava o falso ouro das molduras neoclássicas. Todavia, o trânsito da poesia bilaquiana entre a glória efêmera e o precoce ostracismo fez-se, a rigor, sem nenhum movimento de necessária ou desejável acomodação, o que comprometeu não apenas seu convívio com o pú-

≈ Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, a 19 de agosto de 2003, abrindo o Ciclo *Parnasianismo*.

blico leitor, embora boa parte deste lhe haja permanecido fiel, mas também – o que é sem dúvida mais grave – as avaliações críticas que se seguiram à tempestade modernista, todas (ou quase todas) somente interessadas em demolir o que então se entendia por fátua retórica parnasiana. Mas a verdade não é bem essa. E vejamos aqui se nos será possível deitar alguma luz sobre ela.

Que ninguém pense, entretanto, alimentarmos a tola pretensão de investir contra as conquistas da Semana de Arte Moderna. Para início de conversa, somos todos – sem exceção – seus herdeiros. E ademais nossa vocação liliputiana não chega a tanto. O que se pretende é apenas examinar o que Bilac fez, não propriamente como *il miglior*, mas como o competentíssimo *fabbro* que sempre foi. E o que ele fez, quando e porque o fez, não poderia ajustar-se às premissas estético-doutrinárias de um movimento cuja finalidade iconoclástica mais imediata era antes *desfazer* o que, segundo seus líderes e ideólogos, fora *mal feito*. Não é à toa que os modernistas sempre alegaram não saber bem o que queriam, embora soubessem perfeitamente o que não queriam. E entre as muitas coisas que não queriam obviamente estava a poesia de Bilac. Claro está que nem toda essa poesia poderia sobreviver. O Modernismo estava prenhe de justa razão e santa indignação ao dirigir suas baterias contra a algidez parnasiana, condenando-lhe ainda o hieratismo formal, o vocabulário precioso e a subserviente “sintaxe lusíada”, as atitudes e idéias postiças, a ridícula temática greco-romana e a pétrea disciplina métrica, elementos que, na mão da imensa maioria de seus usuários, se reduziu apenas a verbalismo retórico e musicalidade “clangorosa”, como sarcasticamente o denuncia Manuel Bandeira. Apesar de tudo, porém, *il fabbro* Bilac não merecia os indiscriminados golpes que recebeu. Recebeu e absorveu, pois sua lição continua viva. É sobre ela que desejamos refletir um pouco.

E eis que nesta surpreendente e pródiga terra de poetas que mal sabem o que seja verso – e que amiúde sequer aprenderam a escrever –

cabe muito a breve revisão a que nos dispomos. Muito lido e estudado, parece-nos que Bilac, em ambos os casos, o foi sob ângulos equívocos ou aproximações tangenciais, isto é, a partir de pressupostos escolásticos e estilísticos que não lhe revelam nem relevam o aspecto mais instigante e duradouro da obra, ou seja, aquele que nos remete à competência do agílimo *versemaker* por ela responsável. Assim, os que mais agudamente lhe estudaram a formação e o comportamento poéticos – e aí se incluem, entre outros, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Alceu Amoroso Lima (este lhe atribuía uma *facilidade* que, a nosso ver, jamais existiu) – não se preocuparam em isolar, na práxis bilaquiana, o que poderia ter ela carreado de benéfico para uma poesia em que sempre escassearam os artistas e artesãos do verso. Dizer, por exemplo, que o verso de Bilac é parnasiano, visual, indianista, sensual ou realista equivale a descaracterizá-lo como criação e como exercício. Mais exato seria dele dizer que é apenas *necessário*, o que – dentro dessa linhagem – o aproxima de alguém tão ilustre quanto Bocage, situando-o também, guardadas as proporções e devidas distâncias, como rebento premonitório e solitário entre nós de uma prática que hoje se funda no lema poundiano do “repetir para aprender”, estratégia à qual, antes dele, somente Gonçalves Dias haja talvez recorrido. Se à primeira vista insólita ou mesmo descabida, essa aproximação deixa um pouco de sê-lo quando se recorda que a arte de Bilac provém, em linha quase cromossomial, dos pressupostos que informam “l’art pour l’art” de Théophile Gautier e da exasperante nostalgia helênica de Leconte de Lisle, aquele primeiro incluído por Mário Faustino entre as “fontes e correntes da poesia contemporânea”, quando aborda o problema nas páginas do magistral volume de ensaios que se publicou após sua morte sob o título de *Poesia-experiência* (1977).

Não se deduza, porém, que estejamos aqui a invocar um cabalístico Bilac concreto ou poundiano, mas ocorre que, entre nós, sua exemplar artesaniana instrumenta um como que paradigma operacional do modelo



da repetição. Bilac nos surpreende hoje como um repetidor cômico e incansável, sempre insatisfeito com suas fórmulas e formas, sob as quais pulsava antes uma alma romântica do que um frio temperamento parnasiano, circunstância esta que o distingue de seus pares do Parnaso, em particular do hierático Alberto de Oliveira. Por razões nunca de todo esclarecidas, a crítica brasileira costuma ver em Raimundo Correia o mais alto expoente da chamada Trindade Parnasiana. Embora não seja unânime, tal conceito revela-se majoritário, sendo possível que a preferência decorra do fato de haver o autor das *Sinfonias* cultivado uma expressão mais afim das tendências românticas que ainda então subjulgavam nossa sensibilidade, pouco acostumada aos rigores da disciplina parnasiana. E Raimundo Correia, assim como Bilac, foi também um consumado artista do verso, cabendo objetar-lhe apenas certas dúvidas quanto à originalidade da inspiração. Tanto em um quanto em outro, todavia – e a exceção corre aqui unicamente às expensas de Alberto de Oliveira –, se a cunha parnasiana é visível, nem por isso desprezaram ambos o concurso de uma emoção algo avessa às marmóreas e álgidas exigências da escola.

A digressão tem por fim deixar claro esta coisa estranha: com raras exceções, nossos parnasianos, ao contrário de seus modelos franceses, não amordaçaram a emoção, de modo que – e aqui tem toda a razão Tristão de Athayde – o Parnasianismo, enquanto escola literária, não chegou a se configurar muito nitidamente entre nós, como já ocorrera, aliás, com o Simbolismo. Isso explica, talvez, sua rápida e como que natural absorção pelas correntes modernistas. E Bilac não fugiu à regra. Ao contrário, fundamenta-a. Segundo cremos, aliás, não é a Théophile Gautier nem a Herédia que paga o poeta seu mais íntimo e pesado tributo; este ele o paga a Baudelaire, a quem parafraseou (“Paráfrase de Baudelaire”), e a Victor Hugo, que lhe fornece a epígrafe para a “Profissão de fé”, justamente o poema em que Bilac discorre sobre os propósitos e



pressupostos estéticos de sua arte. Ora, estes dois versos tomados a Hugo – “Le poète est ciseleur, / le ciseleur est poète” – não fundamentam necessariamente nenhuma profissão de fé parnasiana, ilustrando apenas uma preocupação formal por parte de quem se dispõe a trabalhar os versos. E ninguém duvide que Baudelaire e Hugo o fizeram. Visto desse ângulo, parece-nos que Bilac foi parnasiano antes na *intenção* do que na *emoção*, a qual, como no caso de Raimundo Correia, denuncia raízes acima de tudo românticas. E esta seria razão mais do que suficiente para explicar-lhe o imenso e duradouro prestígio junto ao público, muito mais responsável do que a crítica por sua permanência entre os mais lidos e estimados poetas brasileiros.

Essa mesma crítica, aliás, se o atacou, jamais deixou de lhe reconhecer as altas qualidades. Bilac foi sobretudo hostilizado porque sua poesia não interessava em absoluto ao projeto modernista, e não porque o julgassem mau poeta. Ao Modernismo falava muito mais de perto o poeta como *agonistes*, o lutador, “o poeta de hoje, responsável pelo destino da poesia” e que “reuniria e fundiria, numa só figura, o *poietés* antigo e o cantor medieval, o vate romântico e o vidente do Simbolismo”, como nos sugere Benedito Nunes em memorável ensaio sobre a atividade crítica de Mário Faustino,<sup>1</sup> ou, como pretendia este último, o “artesão honesto, competente músico e ser humano perigosamente vivo, procurando exprimir, da maneira mais bela, eficiente e durável possível, o sentimento de seu tempo e do seu mundo”.<sup>2</sup> E a poesia de Bilac, claro está, atendia muito pouco a tais exigências. Se examinada a fundo, sua arte não radica nem deságua em qualquer dramática *aposta* humana ou compromisso de maior alcance. Ela é rasa, como rasa foi toda a contri-

1 ∞ NUNES, Benedito. Prefácio a *Poesia-experiência*: de Mário Faustino. São Paulo: Perspectiva, 1977.

2 ∞ FAUSTINO, Mário. *Ibidem*.



buição parnasiana em termos de reflexão crítica sobre o mundo ou o sentido da vida. Bilac perdura assim – e assim não apenas deve ser lembrado, mas também generosamente revisto –, como exemplo de uma atitude criativa e artesanal perante o verso, como *versemaker* e *fabbro* de uma arte que dominou com indiscutível rigor e tenaz aplicação, matizando-a com uma pureza e uma intensidade de emoção de que não foram capazes muitos de seus pares.

O livro de estréia de Bilac, *Poesias* (1888), subdividido em três partes – “Panóplias”, “Via-Láctea” e “Sarças de fogo” –, revela-nos um poeta extraordinariamente cômico e maduro para os seus 23 anos de idade. A “Profissão de fé”, poema que abre o volume e lhe fundamenta a arte poética, é irretocável do ponto de vista da consciência métrica e da linguagem, pois Bilac é consumado mestre da língua e herdeiro de suas melhores tradições. Estruturado em quadras nas quais se alternam os metros octossilábicos e tetrassilábicos – aqueles de importação francesa e de farta disseminação entre nós durante o período do movimento simbolista –, seu ritmo é preciso e regular, caindo sempre os acentos nas sílabas pares, como se pode ver na primeira estrofe:

*Não quero o Zeus Capitolino,  
Hercúleo e belo,  
Talhar no mármore divino  
Com o camartelo.*

(Os redondos são nossos. E vale a pena assinalar que, para garantir a integridade métrica do quarto verso, o poeta recorre a uma sinalefa, mas sem eliminar a articulação consonantal intermediária, pois grafá *com o*, ao invés de *co’o*, recurso que talvez lhe soasse já cediço.)

Apesar de seu convencionalismo vocabular, não raro precioso, o poema é significativo não apenas pelo rigor da fatura, mas também porque,

no lugar em que se encontra, equivale a um manifesto de flagrantes reivindicações parnasianas, a uma arte poética de cujos princípios Bilac jamais se afastará:

*Invejo o ourives quando escrevo:  
Imito o amor  
Com que ele, em ouro, o alto relevo  
Faz de uma flor.*

*Imito-o. E, pois, nem de Carrara  
A pedra firo:  
O alvo cristal, a pedra rara,  
O ônix prefiro.*

*Por isso, corre, por servir-me,  
Sobre o papel  
A pena, como em prata firme  
Corre o cinzel.*

É bem de ver a exasperante preocupação estatuária do poeta, muito própria, aliás, à hierática conduta parnasiana. E essa preocupação o leva à tortura de quem só admite a “estrofe cristalina / Dobrada ao jeito / Do ourives” e que “saia da oficina / Sem um defeito”. Por isso, ele

*Torce, aprimora, alteia, lima  
A frase; e, enfim,  
No verso de ouro engasta a rima,  
Como um rubim.*

Paralelamente, aflora o extremo zelo do poeta com “esta língua, que cultivo, / Sem ouropéis”, língua que ele jamais suportará ver “Mírrada ao hálito nocivo / Dos infieis!...” e diante da qual exclama:

*Viva! que eu viverei servindo  
Teu culto, e, obscuro,  
Tuas custódias esculpindo  
No ouro mais puro.*

*Celebrarei o teu ofício  
No altar: porém,  
Se inda é pequeno o sacrifício,  
Morra eu também!*

*Caia eu também, sem esperança,  
Porém tranqüilo,  
Inda, ao cair, vibrando a lança,  
Em prol do Estílo!*

Quase todos os elementos que informam a arte poética bilaquiana estão aí presentes. Quase todos, menos um: o da emoção, que aqui em parte se esconde sob o *didatismo* de uma férrea (mas ambígua) exposição de motivos, como logo se verá. O poema é fundamental para a compreensão dos propósitos estéticos de Bilac. Mas que ninguém se iluda: ele engana.

Em “Panóplias”, contudo, o poeta pouco oferece ao leitor além de decassílabos e alexandrinos bem comportados, estes com cesura perfeita e acentuação impecável, quase sempre regular, sendo muito raro, por exemplo, ver-se o acento cair na nona sílaba. Os dois primeiros poemas rendem tributo a Gonçalves Dias (nada de estranho: Manuel Bandeira e todos os verdadeiros poetas de língua portuguesa também o fizeram), o que levou alguns “críticos” à absurda conclusão de um compromisso bilaquiano com o indianismo. Predominam aqui os anacrônicos temas greco-romanos e, dentre os poemas que os exploram, somente “O sonho de Marco Antônio”, em austeros decassílabos heróicos, mereceria alguma referência. A

arte de Bilac revela-se aqui muito fria, reduzindo-se a pura ourivesaria parnasiana. Aqui e ali, entretanto, afloram as marcas de seu estilo inconfundível, como as repetições invertidas do enunciado fraseológico, das quais o autor tira extraordinário proveito retórico, como nestes dois versos do poema acima citado: “Ora interpreta o dissabor e o pranto / Ora as paixões violentas interpreta.” Bilac já domina à perfeição a técnica dos *enjambements*, como se pode ver ainda em “O sonho de Marco Antônio”:

*Que vale a Grécia, e a Macedônia, e o enorme  
Território do Oriente, e este infinito  
E invencível exército que dorme?*

E não há como negar que alguns versos já nos proporcionem a justa medida da grandeza do poeta. Estes dois, pertencentes ao poema “A morte do tapir”, não deixam qualquer dúvida:

*E era tranqüilo o céu; era tranqüila em roda,  
Imersa em plúmbeo sono, a natureza toda.*

Bilac deve muito de seu fulminante êxito junto ao público aos sonetos que compõem a segunda parte das *Poesias*, muito conhecida sob o título de “Via-Láctea”, à qual pertence o “Ora (dizeis) ouvir estrelas”, que projetou o poeta em amplo circuito nacional. A técnica sonetística de Bilac revela extrema rentabilidade, chegando mesmo a requintes inimagináveis, dos quais o poema acima dá sobejas mostras, em particular nos tercetos, que nunca será demais ainda uma vez (a arqui-milionésima?) transcrever:

*Dizeis agora: ‘Tresloucado amigo!  
Que conversas com elas? Que sentido  
Tem o que dizem, quando estão contigo?’*

*E eu vos direi: 'Amai para entendê-las!  
 Pois só quem ama pode ter ouvido  
 Capaz de ouvir e de entender estrelas'.*

E Bilac repete, infatigavelmente repete. Repete para aprender. Repete Camões. Repete Baudelaire. Repete Lamartine. Repete Bocage. E mais ainda repete, poundianamente repete, “to make it new”. E por fazê-lo é que pôde, a partir dessa monótona torrente de gerúndios, extrair o fabuloso efeito de um movimento que não cessa e que continuamente se lança em busca do inefável, repetindo sempre o que por ele já foi dito (e escrito pelos mestres do passado):

*Vim de longe, seguindo de erro em erro,  
 Teu fugitivo coração buscando  
 E vendo apenas corações de ferro.*

*Pude, porém, tocá-lo soluçando...  
 E hoje, feliz, dentro do meu o encerro.  
 E ouço-o, feliz, dentro do meu pulsando.*

Não menos estimadas são as “Sarças de fogo”, título da terceira e última parte da coletânea, que se abre com o também conhecidíssimo “O julgamento de Frinéia”, no qual Bilac deixa transbordar todo o seu voluptuoso sensualismo. Alguns críticos o dão ingenuamente como postiço, conceito que de pronto descartamos. Bilac não foi apenas sensual: foi lascivo. E lasciva é a musicalidade de seu verso, como lasciva é a luz que, “tremendo, como a arfar, desliza” pelo corpo de Satânia e, “como uma vaga preguiçosa e lenta”,

*Sobe... cinge-lhe a perna longamente;  
 Sobe... – e que volta sensual descreve*

*Para abranger todo o quadril! – prossegue,  
 Lambe-lhe o ventre, abraça-lhe a cintura,  
 Morde-lhe os bicos túmidos dos seios,  
 Corre-lhe a espádua, espia-lhe o recôncavo  
 Da axila, acende-lhe o coral da boca,  
 E antes de se ir perder na escura noite,  
 Na densa noite dos cabelos negros,  
 Pára confusa, a palpitar, diante  
 Da luz mais bela dos seus grandes olhos.*

As “Sarças de fogo” incluem ainda alguns dos melhores poemas de Bilac, como o singelo e envolvente “Numa concha”, o elaboradíssimo “Beijo eterno” (onde em cada estrofe isomórfica de oito versos se alternam seis diferentes metros!) ou “A tentação de Xenócrates”, muito estimado pela nobreza da emoção e no qual o autor procura *redimir-se* do sensualismo manifesto em outras composições. E incluem também aquele que talvez seja o maior de todos os sonetos de Bilac, “Nel mezzo del camin...”, cujo primeiro quarteto é exemplar, sobretudo no que se refere às inversões e repetições a que já aludimos:

*Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada  
 E triste, e triste e fatigado eu vinha,  
 Tinhas a alma de sonhos povoada,  
 E a alma de sonhos povoada eu tinha.*

E exemplar é também o último terceto, que se esquia ao expediente da chave de ouro, comunicando-nos através do seu ritmo e sonoridade abafados (observe-se que somente no primeiro verso é que o acento cai na sexta sílaba, e ainda assim sem nenhum clangoroso heroísmo) uma emoção simples e pura, um sentimento cuja desolação se diria *extrema*:

*E eu, solitário, volto a face e tremo,  
Vendo o teu vulto que desaparece  
Na extrema curva do caminho extremo.*

O livro seguinte, *Alma inquieta*, se nada acrescenta de significativo ao que o poeta já nos dera, confirma-lhe ao menos todas as virtudes. Que o ateste – *et pour cause!* – um soneto como “Inania verba”, que nos remete ao problema sempre atual e nunca resolvido da impotência da palavra:

*Ah! quem há de exprimir, alma impotente e escrava,  
O que a boca não diz, o que a mão não escreve?*

E ao fim:

*E a ira muda? e o asco mudo? e o desespero mudo?  
E as palavras de fé que nunca foram ditas?  
E as confissões de amor que morrem na garganta?!*

No mesmo nível está “In extremis”, cujos primeiros versos ninguém mais esquece: “Nunca morrer assim! Nunca morrer num dia / Assim! de um sol assim!”. Aqui, mais uma vez, consegue Bilac tirar também extraordinário partido do fluxo gerundial, esplendidamente acentuado não apenas pela temerária repetição que jamais ousou poeta algum de sua escola, mas também pelo emprego reiterativo da conjunção *e* – um de seus mais freqüentes e eficazes recursos sintáticos, aliás –, o que confere aos versos da última estrofe um ritmo ofegante de agônica dispnéia:

*E eu morrendo! e eu morrendo  
Vendo-te, e vendo o sol, e vendo o céu, e vendo  
Tão bela palpitar nos teus olhos, querida,  
A delícia da vida! a delícia da vida!*



E há ainda este estranho soneto “Só”, em cujo verso final recorre o poeta (como o fará depois em “O crepúsculo dos deuses”) à técnica da enunciação cumulativa: “Sem ar! sem luz! sem Deus! sem fé! sem pão! sem lar!” Que soberba polivalência monossilábica! Como há também mais dois poemas – “Velha página” e “Velhas árvores” – que nos dão conta de um Bilac introverso e comovidíssimo, em tudo avesso à algidez parnasiana, em tudo herdeiro da tristeza e do desconcerto daquele camoniano “bicho da terra tão pequeno”. Como deixar aqui sem transcrição ao menos o primeiro quarteto destas “velhas árvores”?

*Olha estas velhas árvores, mais belas  
Do que as árvores novas, mais amigas:  
Tanto mais belas quanto mais antigas,  
Vencedoras da idade e das procelas...*

E eis chegamos a este nunca assaz louvado, conquanto não de todo compreendido, *O caçador de esmeraldas*. Não de todo compreendido porque, embora o poema não sobreviva em sua totalidade – para tanto, teria que ser Bilac, como o exigem o ritmo e a estrutura do poema longo, um mestre da prosa, o que ele não foi –, é aqui que o autor nos parece haver mais ousado do ponto de vista estilístico. Nada é gratuito neste “Episódio da epopéia sertanista no XVII século”, ainda que, para epopéia, muito lhe falte. Talvez como em nenhum outro poema, soube aqui desenvolver Bilac uma estratégia de que sempre se revelou exímio usuário: a da gradual instauração de um *clima* poético mediante a lógica de um enunciado verbal metalógico. Assim, se verdes são as esmeraldas, verde será também o delírio do Conquistador:

*E o delírio começa. A mão, que a febre agita,  
Ergue-se, treme no ar, sobe, descamba aflita.*

Depois, o luar

*Abre no horror da noite uma verde clareira.  
Como para abraçar a natureza inteira,  
Fernão Dias Pais Leme estira os braços no ar...  
Verdes, os astros no alto abrem-se em verdes chamas;  
Verdes, na verde mata, embalançam-se as ramas;  
E flores verdes no ar brandamente se movem;  
Chispam verdes fuzis riscando o céu sombrio;  
Em esmeraldas flui a água verde do rio,  
E do céu, todo verde, as esmeraldas chovem...*

Por não temer ainda uma vez o risco da repetição é que Bilac consegue obter aqui um verdadeiro *sacre du vert*, e os alexandrinos que o sustentam talvez só não sejam modernos por serem alexandrinos. Que importa? São versos. Versos esplêndidos como apenas ele e mais uns poucos souberam fazer. Ele, o *fabbro*, o *fabricateur*, o *versemaker*. E Fernão Dias morre:

*Morre! morrem-te às mãos as pedras desejadas,  
Desfeitas como um sonho, e em lodo desmanchadas...  
Que importa? dorme em paz que o teu labor é findo!*

Tudo dorme e emudece. E afinal

*Cala-se a estranha voz. Dorme de novo tudo.  
Agora, a deslizar pelo arvoredado mudo,  
Como um choro de prata algente o luar escorre.  
E sereno, feliz no maternal regaço  
Da terra, sob a paz estrelada do espaço,  
Fernão Dias Pais Leme os olhos cerra. E morre.*

E com ele vai Bilac também emudecendo. É a hora da luz crepuscular, é a hora de *Tarde*, o último dos livros do poeta e o único que ele não viu publicado em vida. Sua arte, porém, permanece intacta, iluminada agora pelo bruxuleio de uma chama que se extingue. Os poemas de *Tarde* estão quase todos vincados de presságios, e o autor renuncia àquele ímpeto telúrico que lhe incendiava os versos. Os sentidos se apagam. Bilac torna-se reflexivo. Volta-lhe o tema da língua, desse “rude e doloroso idioma” que ele amou como poucos e que, como poucos, dignificou. Prova disso é o soneto “Língua portuguesa”, cujos dois versos iniciais, embora morto o poeta, não morrem jamais:

*Última flor do Lácio, inculta e bela,  
És, a um tempo, esplendor e sepultura.*

Bilac aceitou a morte como um estóico, o que não chega a surpreender. Para quem, como ele, amou a natureza, a morte nada mais poderia ser do que uma naturalíssima etapa do processo da vida. Sem tematizar nenhuma tangível reminiscência relativa à conduta dos filósofos gregos que se reuniam sob as colunas de um pórtico (em grego, *stoá*, donde estoicismo), ali ouvindo os ensinamentos de Zênão de Citium, Bilac revela-se aqui mais grego do que em qualquer dos muitos poemas nos quais evocara os temas helênicos. Sua atitude diante da morte nada tem, aliás, de propriamente religiosa, ao menos no sentido estrito do termo. Antes a embasa essa moral estóica, segundo a qual o mundo deve ser aceito como é, regido apenas por uma razão divina que se confunde com o *logos* universal. Por isso nos diz ele, em “Frutidoro”, ter sido

*Fruto, depois de ser semente humilde e flor;*

revelando ainda, como bom estóico, não manifestar qualquer receio ante a visita da “indesejada das gentes”:

*Não me amedrontas, Morte! o teu apelo escuto,  
Conto sem mágoa os sóis que me acercam de ti,  
E sem temer à porta ouço o teu passo astuto.*

Em dois poemas – “Assombração” e “Introibo!” –, essa presença faz-se particularmente nítida e dolorosa, materializando-se através de recordações nas quais se diluem o gosto e as imagens da vida:

*Evadidos da paz da sepultura,  
Num tatarar de tíbias e de dentes,  
Revivem os fantasmas da ternura,  
Arrastando sudários e correntes.*

Agonizam agora os sentidos que dele fizeram o criador de alguns dos mais plásticos e coloridos versos jamais escritos em língua portuguesa. Como Manuel Bandeira em “Noite morta”, diz Olavo Bilac em “Introibo!”:

*Sinto às vezes, à noite, o invisível cortejo,  
De outras vidas, num caos de clarões e gemidos;  
Vago tropel, voejar confuso, hálito e beijo  
De cousas sem figura e seres escondidos...*

*Miserável, percebo, em tortura e desejo,  
Um perfume, um sabor, um tacto incompreendidos,  
E vozes que não ouço, e cores que não vejo,  
Um mundo superior aos meus cinco sentidos.*

Reparem que, ainda como Bandeira – neste caso, o de “Consoada” e do “Noturno do Morro do Encanto” –, Bilac revela certa impaciência ante a demora da “iniludível”, visível sobretudo na confissão de que *deseja* um “mundo superior” aos seus “cinco sentidos”. Seu itinerário se resume agora numa ascensão, em meio a transmigrações e metempsicoses, rumo aos espaços siderais, pois que ardemos “numa louca aspiração mais casta”. O tema dos sinos, tão caro também a Bandeira, fornece ao poeta matéria-prima para o magistral poema “Os sinos”, que lhe povoam de sons a despedida desta “terra que ao nosso amor não basta”:

*Plangei, sinos! A terra ao nosso amor não basta...  
Cansados de ânsias vis e de ambições ferozes,  
Ardemos numa louca aspiração mais casta,  
Para transmigrações, para metempsicoses!*

E suas derradeiras palavras não se dirigem a Deus, como tampouco nos falam de redenção ou salvação. Como os antigos filósofos do pórtico, Bilac anseia apenas pela dissolução cósmica, por esse cosmo eterno e anterior ao próprio tempo de onde vimos e ao qual retornaremos:

*Dizei, sinos da terra, em clamores supremos,  
Toda a nossa tortura aos astros de onde vimos,  
Toda a nossa esperança aos astros aonde iremos!*



# *Alberto de Oliveira: a ortodoxia em questão*

☞ SÂNZIO DE AZEVEDO

**D**eixou Alberto de Oliveira uma das mais vastas obras do Parnasianismo brasileiro, pois, além das *Canções românticas* (1878), das *Meridionais* (1884), dos *Sonetos e poemas* (1885) e dos *Versos e rimas* (1895), fez editar quatro séries de suas *Poesias* (1900, 1906, 1913 e 1927), que reúnem praticamente tudo quanto havia escrito.

Poucos são os que, convivendo com a história da literatura no Brasil, desconhecem o fato de Machado de Assis, no ensaio “A Nova Geração”, de 1879, ao tratar das *Canções românticas*, publicadas por Alberto de Oliveira no ano anterior, haver aconselhado o poeta a não enveredar pela poesia de cunho social.

O caso é que, naquela época, havia, como oposição ao Romantismo, três correntes que ficaram conhecidas como: Poesia Filosófico-científica, Poesia Realista e Poesia Socialista.

Nesta última, que era antimonarquista, pontificavam Lúcio de Mendonça, Valentim Magalhães e, entre outros, Fontoura Xavier, que

aconselhava Teófilo Dias a deixar de lado “o colo nu da amante” para vibrar o látego da musa social.

Alberto de Oliveira, amigo principalmente de Fontoura e de Teófilo, incluiu então nas *Canções românticas* um soneto, dedicado ao primeiro, no qual dizia não ler “somente a história dos amantes”, mas também “a lenda dos gigantes”.

Machado de Assis aconselhou-o a deixar de lado os cantos guerreiros, pois percebera que o poeta era um lírico, essencialmente um lírico.

Alberto de Oliveira, cujo livro de estréia, apesar do título, não era tão romântico, seguiu o conselho do crítico, e chamou-o para apadrinhar seu segundo livro, *Meridionais*, de 1884.

Já havia notas de Parnasianismo no primeiro livro, como em “Aparição nas águas”, em que o poeta, ao ver a amada banhar-se no mar, transporta-se à velha Grécia, e entre outras coisas diz: “Clítia, a filha da Hélade divina, / Jamais foi vista assim do louco amante / No claro banho!”

Mas é em *Meridionais* que o poeta se afirma como parnasiano. Há traços de helenismo, entre outros, nos três sonetos de “Afrodite” e em “A volta da galera”:

*Quase em Corinto. As velas esquisitas,  
Purpúreas velas de real trirreme,  
Pandas ondulam; a água escura freme  
E ouve-se a espaço a voz dos talamitas.*

Podemos ver também o lirismo amoroso em “As estrelas” e em “A janela de Julieta”, como a nota descritiva nos sonetos de “Manhã de caça”. A presença da morte está em mais de um poema. É o caso de “Contraste”, no qual o poeta se anula, pintando a cena de fora, mas sem conter a emoção que transborda dos versos. Diante do túmulo de uma



criança, reza a mãe aflita. No entanto, o mês de maio tudo enche de claridade e de cores alegres:

*O negro cemitério é todo encanto,  
E aos derradeiros sonhos, aos amores  
Derradeiros envolve em flóreo manto;*

*E a terra, a grande mãe, as fundas dores  
De outra mãe desconhece e, vendo-a em pranto,  
Em vez de em pranto abrir-se, abre-se em flores.*

Todos esses temas e outros são recorrentes na obra do poeta, o que levou Geir Campos a dizer que sua poesia “não apresenta propriamente ‘fases’ cronológicas, e sim algumas ‘faces’ ”.<sup>1</sup>

Concordamos com esta afirmação apenas parcialmente, uma vez que Alberto ostenta efetivamente faces em sua obra, mas seria impossível conservar-se o poeta absolutamente o mesmo ao longo de meio século de produção literária.

Se quisermos exemplo de ortodoxia parnasiana no poeta, folheemos seu terceiro livro, *Sonetos e poemas*, de 1885, e lá encontraremos o exotismo de “A galera de Cleópatra”, vazado em alexandrinos clássicos, como os sonetos de Herédia, e com vários *enjambements*:

*Rio abaixo lá vai, de proa ao sol do Egito,  
A galera real. Cinquenta remos lestos  
Impelem-na. O verão faz rutilar, aos estos  
Da luz, de um céu de cobre o horizonte infinito.*

1 ∞ CAMPOS, Geir. *Alberto de Oliveira* (poesia). Rio de Janeiro: Agir, 1959, p. 10.

Vai o poeta falar de uns restos de templo, de um pilão erguido, de uma esfinge e do vôo de um íbis, até aparecer a filha de Ptolomeu Aulete numa espécie de *naos*, ou seja, um nicho, a distrair sua alma.

Este soneto, mostrando a rainha na embarcação a ouvir o canto da escrava, é um “flash”, um momento fugaz captado pela pena do poeta, como uma cena apanhada pela câmara de um cineasta.


Podemos dizer que o exotismo dos românticos exercia-se pela imaginação criadora. O exotismo parnasiano é fruto da erudição do poeta.

Textos assim, porém, acompanhando de perto o Parnasianismo francês, não são muito comuns na obra do autor, como se pensa.

Talvez pelo fato de Sílvio Romero o haver considerado “o *parnasiano* em regra, extremado, completo, radical”,<sup>2</sup> Alberto de Oliveira tem sido apontado até hoje como o mais constantemente ortodoxo dos nossos cultores da Forma, o que não coincide rigorosamente com a leitura de toda a sua obra, que não se pode resumir ao soneto “Vaso grego”, também dos *Sonetos e poemas*, transcrito por Sílvio para fundamentar sua opinião e reproduzido em inúmeros livros didáticos. O soneto é conhecidíssimo, e começa com estes versos, onde avultam as inversões sintáticas, ou hipérbatos:

*Esta, de áureos relevos, trabalhada  
De divas mãos, brilhante copa, um dia,  
Já de aos deuses servir como cansada,  
Vinda do Olimpo, a um novo deus servia.*

Ocorre que, se o tema aponta para o Parnasianismo, os hipérbatos de que o poema está cheio remetem antes para o Barroco. Aliás, Manuel

2  ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 6ª ed. (Org. Nelson Romero.) Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960, v. 5, p. 1676.

Bandeira detectou na arte do poeta o influxo “dos gongóricos e árcades portugueses dos séculos XVII e XVIII, em que era muito versado”.<sup>3</sup>

Por isso, concordamos com Geir Campos quando ele diz que o soneto em causa é de “estrutura gongórica, mais do que parnasiana”.<sup>4</sup>

No mesmo livro, *Sonetos e poemas*, vamos encontrar o “Vaso chinês”, irmão do que acabamos de comentar, mas com menos hipérbatos. Após dizer o poeta que um artista pusera naquele vaso “o coração doentio / Em rubras flores”, o soneto termina assim:

*Mas, talvez por contraste à desventura,  
Quem o sabe? ... de um velho mandarim  
Também lá estava a singular figura;*

*Que arte em pintá-la! A gente acaso vendo-a,  
Sentia um não sei quê com aquele chim  
De olhos cortados à feição de amêndoa.*

Sem dúvida esquecido deste soneto, Manuel Bandeira, geralmente seguro em suas observações sobre poesia, ao comentar uns versos de Olegário Mariano (“Água corrente! Água corrente! / O teu destino é igual ao destino da gente”), escreveu em 1958 o seguinte: “Nunca um parnasiano matriculado se permitiria usar a expressão ‘a gente’ em poesia séria.”<sup>5</sup>

Por volta de 1919, afirmou Ronald de Carvalho: “O Sr. Alberto de Oliveira ainda não conseguiu destruir a lenda renitente de impassí-

3 ∞ BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro. Casa do Estudante do Brasil, 1957, p. 94.

4 ∞ CAMPOS, Geir. Op. cit., p. 22.

5 ∞ BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1966, p. 311.


bilidade e frieza que lhe granjearam os sonetos cheios de lavor, e algum tanto inexpressivos, da sua primitiva maneira de versejar.”<sup>6</sup>


Certamente o livro de que ora tratamos está dentro dessa fase a que se refere o poeta e historiador da literatura. Entretanto, nesses mesmos *Sonetos e poemas*, ao lado dos três sonetos de “Sírinx”, que narram a história da ninfa que conseguira enganar Pã, há um poema que, sozinho, desmente essa fama de impassibilidade de seu autor. Trata-se de “Enfim!”, soneto que traz já no título uma exclamação e que, não sendo um dos melhores textos de sua obra, é um dos mais românticos pela emoção incontida, e com antropomorfização de toda uma floresta. Depois de tentar narrar algo aos pássaros, às flores, às alvoradas e às estrelas, termina o poeta dizendo:

*Saibam-no, saiba o céu com a esfera toda  
Que, enfim, sua mão, enfim, sua mão de leve...  
Borboletas, que pressa! Andais-me em roda!*

*Auras, silêncio! Enfim, sua mãozinha,  
Sua mão de jaspe, sua mão de neve,  
Sua alva mão pude apertar na minha!*

Geir Campos, chamando a atenção do leitor para a segunda ocorrência da palavra *sua* no penúltimo verso, “Sua mão de jaspe, sua mão de neve”, adverte: “*Sua* deve-se ler com duas sílabas, aqui, e com uma sílaba no início do verso, para acertar o metro do verso mal construído.”<sup>7</sup>

6  CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1929, p. 339-40.

7  CAMPOS, Geir. Op. cit., p. 26.

Com todo o respeito à memória do poeta de *Canto provisório*, autor de um dicionário de arte poética, não vemos por que o verso estaria mal construído; pelo fato de um vocábulo ter, na mesma linha, número diferente de sílabas métricas? Sendo assim, estaria mal construído este verso de Cruz e Sousa, “Era também luar, o luar das penas”, em que *luar*, na repetição, tem, por sinérese, somente uma sílaba. Camões escreveu “Que pode dar saudade à saúde”, onde, desta vez por diérese, *saudade* reaparece com uma sílaba a mais...

Ressalte-se ainda o fato, nada desprezível, de Alberto haver sido considerado um perfeito artista do verso, entre outros, por Bilac, Sílvio Romero e João Ribeiro e, em nosso tempo, por Manuel Bandeira, Otto Maria Carpeaux e Péricles Eugênio da Silva Ramos.

*Versos e rimas*, de 1895, livro dedicado a Raimundo Correia e Valentim Magalhães, abre com o poema intitulado “Nova Diana”, em versos de dez e de seis sílabas, falando de uma jovem, Laura, que, ao sair do banho, num rio ou numa lagoa, entra no bosque inteiramente nua. E o poeta, ainda cheio de evocações da Antiguidade, revela haver em tudo, na água, nas folhas, nas rochas, “visos de mitologia”, daí estes versos:

*E plantas, água, flor, verde folhagem,  
Vendo-a surgir, como se ao tempo fora  
Em que de Diana lhes sorrira a imagem,  
Julgaram-na a formosa caçadora!*

Termina o poema com a humanização de todas as coisas que, diante da beleza da jovem, saúdam efusivamente o retorno daquela que havia sido a irmã gêmea de Apolo.

Ainda dos *Versos e rimas* são dois poemas que estão entre os mais famosos textos do poeta, pelo menos durante algum tempo. Um, predomi-

nantemente em alexandrinos, aponta para a tendência do autor de voltar-se cada vez mais para a natureza. É “Aspiração”, que se inicia assim:

*Ser palmeira! Existir num píncaro azulado,  
Vendo as nuvens mais perto e as estrelas em bando;  
Dar ao sopro do mar o seio perfumado,  
Ora os leques abrindo, ora os leques fechando.*

Vai o poeta dialogando com o espírito das flores, ouvindo a alma das árvores e dos rios e falando ao firmamento, para terminar exclamando exaltadamente:

*E isto que aqui não digo então dizer: – que te amo,  
Mãe natureza! Mas de modo tal que o entendas,  
Como entendes a voz do pássaro no ramo  
E o eco que têm no oceano as borrascas tremendas;*

*E pedir que, ou no sol, a cuja luz referves,  
Ou no verme do chão ou na flor que sorri,  
Mais tarde, em qualquer tempo, a minh'alma conserves,  
Para que eternamente eu me lembre de ti!*

O outro, um soneto em versos de dez sílabas, é “A vingança da porta” que, pela estrutura versificatória, pode até ser incluído no Parnasianismo, mas, pelo tema, diríamos que chega a ser mais aparentado ao Ultra-Romantismo, e pouco representativo da poesia do autor: um homem rude costumava bater a porta com força. “Que te fez esta porta? A mulher vinha / e interrogava.” Ele acalmava-se afagando a filha. Um dia, ao voltar, tem um pressentimento. A porta range nos gonzos: “Ri-se, escancara-se. E ele vê na sala / A mulher como doida e a filha morta.”


Não deixa de ser estranho o fato de Olavo Bilac e Guimarães Passos haverem transcrito “A vingança da porta” em seu *Tratado de versificação*, de 1905, como exemplo da “escola parnasiana”.

Também dos *Versos e rimas* é “A camisa de Olga”, que levou o prefaciador do livro, Araripe Júnior, a falar em “fetichismo erótico”, observando que o poeta “não resiste à tentação de palpar os encantos femininos, e, na delicadeza de sua ternura mística, encarrega o vento desse início de profanação.”<sup>8</sup> É que o poeta vira lubricidade no vento, constatando “Que aquela mesma falta de respeito / Que é nos homens um péssimo defeito, / Também no vento muita vez existe...”

Por sinal, o erotismo do poeta, nem sempre tão delicado, andou de certa forma escandalizando Nestor Vitor, e chamou a atenção, mais tarde, de Eugênio Gomes, bem como, mais recentemente, a de Marco Aurélio Mello Reis.

Ninguém, entretanto, a nosso ver, explorou tão a fundo esse aspecto da poesia albertiana como o fez Ivan Junqueira no ensaio “A face erótica de Alberto de Oliveira”.

Flagrando o erotismo do poeta, direta ou indiretamente expresso em mais de uma dezena de poemas, dentre os quais “Volúpia”, “A estátua”, “A janela e o sol” e “As três formigas”, quer-nos parecer que um dos pontos mais altos desse estudo é a análise que faz o poeta e crítico de “O sonho de Berta”, dos *Versos e rimas*, que se inicia assim: “Soltando o cabelo de ouro / Ao deitar-se, ondeante e farto, / Viu Berta lhe entrar no quarto / Um besouro.” A jovem sonha então que é possuída pelo artrópode, que assume forma quase humana, chegando mesmo a fazer-lhe confissões de amor...

8  ARARIPE JÚNIOR, T. A. “Entusiasmo e ternura”. In: OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias*, 1ª série. Rio de Janeiro: Garnier, 1912, p. 256.


Falando do poeta, observa Ivan Junqueira: “Possuído de um afã erótico meticuloso e impregnado de insólita morbidez, o poeta elabora aqui, passo por passo, o itinerário onírico de um desejo inconfesso, que principia a inflamar-se quando Berta se despe diante do inquieto e impaciente coleóptero”.<sup>9</sup>

Relendo esse poema, e lendo o ensaio de Ivan Junqueira, ocorreu-nos uma indagação: estaria “O sonho de Berta”, de alguma forma, na origem do conto “O besouro e a rosa”, de Mário de Andrade, escrito em 1923?

Encerra-se a I<sup>a</sup> série de *Poesias*, volume que abriga seus primeiros livros, com o longo poema “Por amor de uma lágrima”, que traz data de 1895. Nele há versos como estes, que são aliás os últimos:

*Amamo-nos: brilhava no Levante  
O sol; na plaga infinda  
O sol brilhava: amamo-nos ainda;  
Caía o sol no oceano:  
Ardia em nós o mesmo afeto insano;  
Mas veio a noite e, unidos  
Nossos rostos, os braços enlaçados  
Num longo e último abraço confundidos,  
Morremos abraçados!*

Mário de Andrade, no artigo em que tratou do autor de *Versos e rimas* na série dos “Mestres do passado”, no *Jornal do Comércio* de São Paulo, em 16 de agosto de 1921, faz-lhe restrições, é certo, mas elogia-lhe este poema, comparando o brasileiro com Heine e com o Goethe dos “Lieder”.

9  JUNQUEIRA, Ivan. “A face erótica de Alberto de Oliveira” In: OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas*. Ed. crítica de Marco Aurélio Mello Reis. Rio de Janeiro: UERJ, v. 2, 1978, pp. XVIII-XIX.



A certa altura de sua crítica, chega a dizer que, em versos como estes, “O verdadeiro artífice do ‘Vaso chinês’ cantou despreocupado. Cantou sofrendo. Mas o poeta de ‘Por amor de uma lágrima’ foi esquecido. Sei que ficou o desenhista do ‘Vaso chinês’.”<sup>10</sup>

O que o futuro poeta de *Losango cáqui* não podia prever é que iria ficar o desenhista não do “Vaso chinês”, que é soneto menos complicado, mas o do “Vaso grego”, cujos hipérbatos lembram os versos do barroco português Rodrigues Lobo...

Infelizmente, porém, no início do século XX Alberto ainda iria pagar um tributo, a nosso ver efêmero, ao gosto pelas inversões sintáticas.

A primeira edição da 2ª série de *Poesias*, que circulou em 1905 com a data de 1906, abria com “Alma livre”, cujo primeiro texto é o soneto “Taça de coral”, que fala de um pastor, Lícias, abrasado de sede, tanto de água quanto de amor por Febe, e o segundo quarteto diz:

*Mas aplacar-lhe vem piedosa Naia  
A sede d’água: entre vinhedo e sebe  
Corre uma linfa, e ele no seu de faia  
De ao pé do Alfeu tarro escultado bebe.*

Confessou José Veríssimo que este poema, “com sua preciosidade clássica, soberbo como forma rebuscada e rara”, era para ele “mácula detestável e imperdoável desse livro primoroso”.<sup>11</sup>

10 ∞ Apud BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 279.

11 ∞ VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. 6ª série. Rio de Janeiro: Garnier, 1907, p. 147.

Olavo Bilac, em crônica na revista *Kosmos*, em outubro de 1905, estranhava a presença do soneto no livro e dizia: “É uma composição em que se admira a antiga *maneira* do poeta, — o seu amor do exotismo, e o seu brilhante e raro talento de evocação... Mas, logo ao volver a primeira página, como estamos longe da Grécia, das deusas do Olimpo, dos pastores da Arcádia, das paisagens, dos homens e das cousas da Hélade!”

Com efeito, é desse mesmo livro “Num trem de subúrbio”, de uma simplicidade tocante, com seu meio-humorismo triste, e que, por ser breve, é o único poema que aqui apresentaremos na íntegra:

*No trem de ferro vimo-nos um dia,  
E amarmo-nos foi obra de um momento,  
Tudo rápido como a ventania...  
Como a locomotiva e o pensamento.*

— *Amo-te!*  
— *Adoro-te!*  
*A estação primeira*  
*Surge. Saltamos nela ao som de um berro.*

*Nosso amor, numa nuvem de poeira,  
Tinha passado, como o trem de ferro.*

O poeta filosofa também. Em “O pior dos males”, se fala de Mitologia é para aludir ao cofre de Pandora. A história é conhecida: Júpiter, furioso porque Prometeu havia roubado o fogo do céu, enviou à Terra Pandora, com um cofre que encerrava todos os males. O cofre foi aberto e, ao ser fechado, fugiram os males, restando apenas a Esperança. Indaga então o poeta: “Por que não voou também? Para quem

sofre / Ela é o pior dos males que há no mundo, / Pois dentre os males é o que mais engana.”

Desta 2ª série de *Poesias* é “Terra natal”, que abriga o longo poema “O Paraíba”, todo em alexandrinos, e em que há estrofes deste teor:

*Traz dos sertões que andou, cânticos e perfumes,  
Um ninho, um fruto, um ramo, um leque de palmeira,  
E a alma errante e imortal das cousas, em queixumes,  
Debruçada a chorar-lhe em cada ribanceira.*

A propósito deste poema, exclamou Bilac, na mencionada crônica: “O grande rio encontrou o seu Poeta!”

Quanto a “Alma em flor”, de 1900, é a nosso ver um dos mais felizes textos poéticos não somente do autor, mas de todo o Parnasianismo brasileiro. Por suas dimensões, quarenta e duas partes, sendo sonetos algumas delas, compreendidas em três cantos, é difícil dar uma idéia dessa peça lírica, que narra uma história de amor da adolescência. Talvez pela quase impossibilidade de destacar-lhe um trecho representativo, ele figura na íntegra na *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*, de Manuel Bandeira, que, em outro livro, depois de aludir ao abuso de inversões e *enjambements* na poesia de Alberto, observou: “Com o passar dos anos, e talvez por efeito das críticas dos seus melhores admiradores e amigos, como José Veríssimo, se foi o Poeta despojando desses artificios até atingir à beleza simples de ‘Alma em flor’, onde o brilho descritivo se une à emoção do amor estudado num coração de adolescente.”<sup>12</sup>

---

12 ∞ BANDEIRA, Manuel. Op. cit. (nota 3), p. 94.

Todavia, para não deixar de transcrever ao menos um pequeno trecho de “Alma em flor”, leíamos os quartetos de um soneto do Segundo Canto:


*Contai, arcos da ponte, ondas do rio,  
Balças em flor, lírios das ribanceiras,  
O enlevo meu... Das curvas ingazeiras  
Cerrado arqueia-se o dossel sombrio.*

*Arde o sol pelo campo, onde o bravio  
Gado se dessedenta nas ribeiras;  
À beira d’água, como em desafio,  
Cantam, batendo roupa, as lavadeiras.*

Como em outro passo do poema o jovem, numa aposta de corrida, se deixasse ficar atrás da amada, para, segundo confessou, “Ver-lhe as saias a voar, como vou vendo”, protestou Nestor Vitor, para quem a simples alusão, num poema, à palavra “saias” tira “ao tipo de mulher descrita toda a graça casta”, segundo sua opinião.<sup>13</sup>

Referindo-se a esta observação, e ao parodiar Shakespeare, quando Julieta pergunta o que há num simples nome, indagaria Eugênio Gomes: “What’s in a name? Que há numas saias?”<sup>14</sup>

Como foi dito, “Alma em flor” fala de um amor da adolescência. E termina com o protagonista do romance, anos depois de tudo findo, descrevendo a casa antiga, já então em ruínas, cheia de musgo e do revoar de morcegos. Aos últimos versos nem mesmo falta a nota encantatória,

13  VÍTOR, Nestor. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: MEC / Fundação Casa de Rui Barbosa, v. I, 1969, p. 365.

14  GOMES, Eugênio. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC, INL, 1958, p. 89.

com sabor de mistério, em que se conjugam traços parnasianos, românticos e simbolistas:

*Ama o luar, entretanto, essas ruínas.  
Uma noite, horas mortas, de passagem  
Eu a varanda olhava, quando vejo*

*À janela da frente, entre cortinas  
De prata e luz, chegar saudosa imagem  
E, unindo os dedos, atirar-me um beijo...*

Nestor Vitor chega a dizer, desse livro de poemas, que é “bem feito no seu conjunto e forte”. Mas antes falara da nota “fortemente realista, que súbito exsurge, aqui ou ali, nas páginas desse volume da segunda série”. Aponta ele a nota realista em “Vive-se” e em “Lucília Caesar”, considerando isso “destoante da índole do poeta”.<sup>15</sup>

Mas falemos somente de um desses poemas. “Lucília Caesar”, nome científico de um inseto, mostra uma mosca voejando sobre o cadáver de uma bela mulher. O poeta, como é seu costume, antropomorfiza-a, fazendo-a falar, revelando à morta que não lhe irá deformar a beleza, e os versos do poema se referem a “odor de decomposição”, “cruor que se coagula”, “sânies”, “verme”, etc.

E aqui presenciamos um fato curioso: costuma-se dizer que os versos do livro *Eu*, de Augusto dos Anjos, não foram aceitos quando surgiram, em 1912, com sua crueza realista, ou melhor, decadentista, porque os meios literários estavam dominados pelo Parnasianismo. Ora, vemos aqui mais ou menos o inverso, com um crítico simbolista a condenar,

15 VÍTOR, Nestor. Op. cit., pp. 364-5.

num poeta parnasiano, traços que na verdade são oriundos em poesia do grande precursor de decadentistas e simbolistas: Baudelaire.

Advirta-se que alusões à morte, com ou sem cenas cruas, estão disseminadas por toda a poesia de Alberto de Oliveira, bastando destacar, nas *Canções românticas*, o poema “A A.C.”; nas *Meridionais*, “Visão de um tísico”; em *Versos e rimas*, “Cadáver de ébrio” (um dos mais fortes) e, daí por diante, “Morta”, do “Livro de Ema”, da 2ª série de *Poesias*, onde podemos citar “Depois da morte”, em “Alma livre”; “A Morte do feitor”, em “Terra natal”; “Visão da morte”, em “Flores da serra”; e “Póstuma”, em “Versos de saudade”.

Da 3ª série de *Poesias*, parece-nos nada desprezível, em “Sol de verão”, a idéia de “Solidão”, em que o poeta imagina a vida após a morte: “Oh! Que horror, se ao chegar ao torvo ignoto, um dia, / Outra és tu, se te abraço – e te acho esquiva e fria, / Se te falo e segredo – e não me entendes mais!”

No mesmo volume, o assunto está em “Reflexos”, de “Alma das cousas”; em “A Melo Morais Filho”; ao longo de duas divisões, “Sala de baile” e “No seio do Cosmos”. Mas afigura-se-nos um dos momentos mais felizes, no que toca ao tema, nessa 3ª série de *Poesias*, o soneto “Maré de equinócio”, que tem como subtítulo “À morte de Haydée”. Para o poeta, não foi a água do mar que a arrebatou, e sim a alma da maré. E dizem os tercetos:

*Foi ela que a levou; não a choremos!  
Não morreu, não! Vai, como em branda sesta,  
Longe, embalada em seu batel sem remos;*

*Solto o cabelo à flor da espádua nua,  
Vai à festa das águas, vai à festa  
Que faz com as vagas no alto mar a lua.*

Na 4ª série de *Poesias*, em “Alma e céu”, temos “Pedra de túmulo”; em “Cheiro de flor”, poema leve, com notas humorísticas, há a morte da tísica Magdala. Temos ainda as “Ruínas que falam”. Com mais razão a morte se estadeia em “Câmara ardente”, onde são homenageados Bilac e Melo Morais; por fim, em “Ramo de árvore”, a lembrança de mais um poeta em “O sabugueiro de Raimundo Correia”. E Alberto fala tanto da morte neste último volume de sua obra, que assim termina “O caminho do morro”:

*Das folhas sobre o saibro os orvalhos escorrem...*

*Mas morreram na casa, em cima, os moradores,  
Morreu, caindo, a casa, o moinho morreu,  
O caminho morreu... Até os caminhos morrem!*

Geir Campos, no trabalho que temos citado, após aludir a uns versos abolicionistas de José Mariano de Oliveira, irmão mais velho de Alberto, afirma que o poeta de *Meridionais*, se fez referência à escravidão, foi, como ele diz, “para manifestar um saudosismo senhorial que lamentava os bons tempos quando ‘o braço do escravo prestadio e ao clima afeito’ sustentava o esplendor das fazendas e engenhos”.<sup>16</sup>

Marco Aurélio Mello Reis discorda dessa cobrança de “uma manifestação político-social”,<sup>17</sup> e citando Ezra Pound, Borges e o nosso Afrânio Coutinho, demonstra estar com os que pensam, como o crítico brasileiro, que “o que deve prevalecer no julgamento de uma obra literária é o seu mérito artístico”.<sup>18</sup>

I6 ∞ CAMPOS, Geir. Op. cit., p. 12.

I7 ∞ REIS, Marco Aurélio Mello. “Alberto de Oliveira: notas à margem”. In: OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas*, cit., v. 3, p. XXIII.

I8 ∞ Apud REIS, Marco Aurélio Mello. Op. cit., p. XXVIII.



Entretanto, para se perceber que Alberto de Oliveira não foi insensível ao sofrimento dos escravos, basta que se leia um trecho de “A morte do feitor” da 2ª série de *Poesias*, em que o poeta, em hendecassílabos trocaicos, diz descrevendo a agonia do feitor moribundo:

*Soam-lhe aos ouvidos, como em confusão  
Crebros choros surdos dos cativos, quando  
Peito, espáduas, ombros ia-os retalhando,  
Vendo o sangue em jorros a empoçar o chão.*

Na 4ª série das *Poesias*, há uma rara nota de cunho social, no soneto I de “Almas sofredoras”, intitulado “A fumaça da fábrica”. Usando mais uma vez o processo de antropomorfização das coisas, faz o poeta com que a fumaça fale. Depois de considerar que é “Belo o trabalho, mas a recompensa é escassa”, termina ela dizendo, a propósito de um torpor que a invade: “Deve ser deste ar frio o peso da umidade, / Da umidade... se não das lágrimas que levo.”

Tratando deste soneto, no prefácio das *Poesias escolhidas* de Alberto de Oliveira, que organizou em 1933, diz Jorge Jobim: “As torturas do proletário moderno, que se estiola no ambiente crasso das fábricas, encontram no seu coração um eco de tocante comiseração.”<sup>19</sup>

Dissemos que apenas parcialmente concordamos com a idéia de que Alberto teve faces e não fases. E, chegando ao volume final de sua obra, apontamos, obviamente, em primeiro lugar, um entardecer e um despedir-se da vida que não poderiam estar nos primeiros livros, porque próprio de quem entra na velhice: “Agora é tarde para novo rumo / Dar ao sequioso espírito.”

19 JOBIM, Jorge. “Prefácio”. In: Oliveira, Alberto de. *Poesias escolhidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, p. 19.



Os poemas já referidos aos amigos mortos e outros, como “Serra do Palmital” (“Por terra / Tudo caiu, talvez, tudo com os anos / Ou jaz mudado ou jaz disperso ao vento”), e ainda os versos de “Longe...”, “Aves no pouso” e “Velhice” não poderiam estar senão no seu derradeiro livro.

É certo que em “Vestígios divinos” ainda fala de deuses mitológicos, que o poeta vê “Mudados em pinheiros, como taças, / No hurra festivo erguendo no ar as copas”. Mas o tema é tratado com tamanha descontração, que surgem no soneto os nomes de Zeus, Afrodite, Actéon, Juno, Diana e Vulcano. A nosso ver, nos primeiros poemas Alberto não se dava a licença de misturar assim nomes gregos e latinos, quando sabemos que, para falar em Zeus, Afrodite e Actéon, Juno teria de ser Hera, Diana seria Ártemis e Vulcano, Hefesto.

Transformando-se num convento a residência em que habitara, compôs Alberto de Oliveira o conhecido soneto “A casa da Rua Abílio”, em que diz: “A casa que foi minha hoje é casa de Deus.” E imagina que, ao rezarem as freiras, no mesmo lugar onde antes ele compunha seus versos, estes, “a buscar o eternamente belo, / Misturados à voz das monjas do Carmelo, / Subirão até Deus nas asas da oração.”

Como era de se esperar, o crepúsculo ilumina os últimos versos do poeta. No livro intitulado *Póstuma*, organizado por Aloísio de Castro e editado pela Academia Brasileira de Letras em 1944, o poeta, em “Fevereiro florido”, fala do mês de seu noivado. O poema traz data de 1930. Considerando-se que ele havia casado em fevereiro de 1899, é com razão que diz:

*O angico florescia.  
Vai tão longe esse dia!*

*Tudo é passado.  
Tornam a estas plantas suas flores*

*Com as mesmas cores  
E o mesmo cheiro...  
Tornasse-me também aquele Fevereiro  
Do meu noivado!*

E mais pungente nos parece a resignação com que, em “Pôr-de-sol”, um dos inéditos incluídos na citada coletânea *Poesias escolhidas*, de 1933, o poeta dá adeus à vida:

*Bem haja este morrer de sol sem tempestades!  
– Se estas vi trovejar alguma vez, passaram.  
O céu é limpo, a luz é branda, este ar faz bem.  
Bem haja o doce doer das últimas saudades!  
Bem haja o sonho bom das noites que acabaram  
E o da noite que vem...*

Mas é na versificação que se nota mais sensível a mudança: sabe-se que o poeta praticou, como os românticos, a aférese, como em ‘Stá ou ‘Stava, e isso não somente em *Sonetos e poemas*; também em “Alma em flor” e até na 4ª série de *Poesias*, em “Ruínas que falam”, neste verso: “Stá de um turvo chover de impalpável areia.”

Neste mesmo poema detectamos porém algo que somente neste último volume se encontra: o alexandrino sem obediência à clássica cesura medial, coisa que Bilac jamais admitiu. É o caso deste verso, com ictos (ou acentos predominantes) nas sílabas 4ª, 8ª e 12ª, portanto um trímetro:

*Era da lua. A lua surge, desfazendo.*

Vê-se que a 6ª sílaba, onde estaria a cesura, cai no meio da palavra “lua”, o que impede a divisão do verso em dois hemístiquios.

Ainda em “Ruínas que falam” há dois dodecassílabos que, além da desobediência à cesura, apresentam acentuação irregular. Um deles é este:

*Várzeas e chãs remexidas pelos arados.*

O outro é este:

*Quem o trouxe, quem o estendeu neste lugar.*

Estes dois versos fogem à acentuação regular dos alexandrinos.

Vejam agora mais três dodecassílabos trímetros sem a cesura medial, em três poemas diferentes:

*Baque em abismo, espumarada horrendo caos*  
 (“Cheiro de flor”)

*O ar embalsama, os círrus leva, o escuro afasta*  
 (“Crescente de agosto”)

*Que as flores lava, os brotos abre, o ar purifica*  
 (“Alto de serra”)

Antônio Mariano Alberto de Oliveira, nascido em Palmital de Saquarema, província do Rio de Janeiro, em 1857, viria a falecer em Niterói, então Capital do Estado do Rio, em 1937, aos oitenta anos de idade, portanto.

Tendo sobrevivido dezenove anos a Olavo Bilac e vinte e seis a Raimundo Correia, o poeta de *Meridionais*, que, numa conferência de 1913, “O Culto da Forma na poesia brasileira”, demonstrava não haver compreendido o alexandrino arcaico ou espanhol dos nossos român-

ticos, teria tido assim mais tempo para meditar sobre a revolução que o Simbolismo havia iniciado na estrutura do verso.

Além da acusação de impassibilidade, tem havido outra, segundo a qual o autor do “Vaso chinês” se encaminhava, cada vez mais, para a prosa metrificada. Não é, porém, o que constatamos ao folhear a última série de suas *Poesias*, onde vemos o lirismo transbordar de alguns versos como os do final do soneto “Choro de vagas”, de “Ramo de árvore”. Após afirmar que a voz do oceano não é formada “de águas apenas e de ventos”, fala o poeta nos gemidos dos naufragos que, aflitos, são jogados “em ermas plagas”. O terceto final diz: “Ah! Que são deles estes surdos gritos, / Este rumor de preces e soluços / E o choro de saudade destas vagas!”

E se alguém quiser algo original, que fuja aos lugares-comuns do Parnasianismo, é só procurar, no mesmo livro, o soneto “Ironia”, onde a antropomorfização chega ao clímax, ao dar o poeta vida a nada menos que uma vidraça partida. O vidro, como ele diz, “espia o céu cá fora / Com o olhar partido em dois, pisco, hesitante”. Pensa o autor do poema que talvez se esconda ali alguma coisa de lancinante por trás da aparência serena. São estes os tercetos de “Ironia”:

*Brinca-lhe o sol à face, a aura lhe adeja,  
E o vidro, sem que alguém lhe ouça um gemido  
Ou o sofrer recôndito lhe veja,*

*Mudo, irônico, frio e incompreendido.  
Cortando anavilhado a luz que o beija,  
Parece estar-se a rir de estar ferido.*

Em um estudo de 1931, “L’Influence parnassienne au Brésil”, G. Le Gentil, depois de dizer que o poeta “opõe, por seu lirismo, um

desmentido à escola da qual é chefe reconhecido”, conclui: “Procurar-se-á em vão, em todas as literaturas modernas, uma evocação mais fresca da adolescência do que os três cantos de ‘Alma em flor’.”<sup>20</sup>

É certo que em várias composições o poeta foi fiel aos cânones do Parnasianismo francês. Entretanto, seja pelo lirismo transbordante de algumas páginas, seja pelo abandono, em outras, de certas normas versificatórias, ele outras tantas vezes pôs em questão a ortodoxia da corrente.

Membro fundador da Academia Brasileira de Letras, foi Alberto de Oliveira o primeiro ocupante, em 1897, da Cadeira 8, cujo patrono é Cláudio Manuel da Costa, e que é hoje ocupada pelo escritor Antônio Olinto.

Naquele citado artigo de Mário de Andrade, dos “Mestres do Passado”, o poeta paulista aconselhara o autor de *Versos e rimas* a resumir as três séries das *Poesias* até então publicadas num único volume.

Alberto de Oliveira, então com 64 anos de idade, não quis seguir o conselho daquele jovem de 28 anos, e o resultado é que o lírico de “Alma em flor” é conhecido em nossos dias por um ou outro soneto nada característico de sua arte.

Temos de admitir que sua obra é uma enorme massa de textos com inevitáveis altos e baixos. Quem, entretanto, percorrer toda a poesia de Alberto, sem prevenção, concluirá que o poeta foi bem mais do que um parnasiano rígido e que sua obra está longe de poder ser representada pela artificialidade do “Vaso grego”.

Vamos, porém, encerrando aqui a nossa fala, com a impressão de não haver afluído talvez metade dos aspectos que povoam a vasta obra desse grande poeta, a quem Olavo Bilac, mais de uma vez e publicamente, chamou de Mestre.

20 ∞ LE GENTIL, G. “L’Influence parnassienne au Brésil”. *Revue de Littérature Comparée*. Paris: Janvier-Mars, 1931, p. 14.



*Presença do Parnaso:  
caracterização do Parnasianismo  
brasileiro e do seu controvertido  
legado no século XX*

☞ ANTONIO CARLOS SECCHIN

O ponto de partida para refletirmos sobre o Parnasianismo é o seguinte: o movimento costuma ser estigmatizado por não ser o que ele não se propôs a ser. Existem contra ele críticas dessa natureza: o Parnasianismo não tem a carga emotiva do Romantismo, então o Parnasianismo, nesse viés, é um romantismo desfalcado de emoção; o Parnasianismo não tem a complexidade do Simbolismo; o Parnasianismo não carrega a carga irônica de nosso primeiro Modernismo. Observe-se, em todas estas condenações, uma espécie de definição negativa, de tentar dizer que o movimento é aquilo que deixou de ser. Marca-se pela ausência de elementos presentes em outros movimentos, como se, quanto menos parnasiano o texto fosse, melhor o texto seria. Entre todos os estilos ou

---

☞ Transcrição da conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 2/9/2003, durante o Ciclo *Parnasianismo*.

complexos estilísticos da nossa literatura, já paira especificamente contra o Parnasianismo o estigma de ser um estilo rejeitado. Lembro um artigo de Eduardo Portella, publicado no *Correio da Manhã*, em março de 1965, em que ele refuta uma condenação feita a Olavo Bilac pelo simples fato de Bilac ter sido parnasiano e não modernista. O viés de criticar o Parnasianismo pelo cotejo com outro estilo inevitavelmente valorizado acaba refluindo contra o próprio Parnaso, que se torna, portanto, devedor de algo a que nunca se propôs.

Eis alguns três trechos do século XIX e começo do XX, nos quais se percebe uma carga virulenta contra o Parnaso. O primeiro:

“A escola parnasiana, pouco compreendida, porque não se pode compreender o que não existe. Nunca houve uma escola parnasiana, nem aqui, nem na Europa.” Autor: Olavo Bilac.

O segundo: “Essa escola, a que chamam parnasiana, cujos produtos aleijados e raquíticos apresentam todos os sintomas da decadência: literatura falsa, postiça, de triste e lamentável esterilidade. Canta o poeta, então, um Parthenon de Atenas que nunca viu, nenhum porém se lembrará de cantar a praia do Flamengo, e qualquer um julgaria indigno um soneto para o samba.” Autor: Raimundo Correia.

O terceiro, de João Ribeiro, crítico muito compreensivo ao movimento e que chegou a ser poeta parnasiano: “Fora da técnica, o parnasianismo nada apresenta de novo, senão a assiduidade de temas exóticos, de falsas paisagens vistas de Babilônia e do Irã.” Daqui a pouco voltaremos para essa questão da constituição dessa paisagem, mas releva-se aqui o tom hostil de João Ribeiro contra o movimento.

Percebemos, então, opiniões críticas, azedamente críticas, infiltradas entre os próprios participantes do movimento, fornecendo munição que seria intensificada pelo primeiro Modernismo.

É inegável que o Parnasianismo foi um movimento hegemônico da nossa poesia pós-romântica no período compreendido entre as duas



décadas finais do século XIX e a primeira do século XX. Numa pesquisa em antigos jornais cariocas, Manuel Bandeira localizou no ano de 1886 as primeiras referências ao nome da nova escola literária. Até então se falava de poesia marcou a década de 1870 a 1880, composta pela decadência do Romantismo e pela fermentação de idéias que iriam dar sustentação ao Realismo, Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo. Em 1866, na França, veio a lume a antologia *Le Parnasse contemporain*, em três volumes, onde colaboraram vários poetas que mais tarde estariam entre os principais do movimento, influenciando os poetas brasileiros. Entre nós, alguns livros anteriores à publicação das *Poesias*, de Bilac (1888) já poderiam ser considerados parnasianos: *Sinfonias* (1882) de Raimundo Correia e *Meridionais* (1884) de Alberto de Oliveira. Os dois poetas, mais Olavo Bilac e Vicente de Carvalho (autor de *Poemas e canções*, de 1908) são considerados os expoentes de nosso Parnaso. Num honroso segundo plano, citam-se os nomes de Francisca Júlia (um raro caso de bem-sucedida autoria feminina anterior ao Modernismo), Luís Delfino, B. Lopes, Augusto de Lima, Guimarães Passos e Machado de Assis – que, através de prefácios, foi uma espécie de “padrinho literário” tanto de Alberto quanto de Raimundo Correia.

A rigor, desde a morte de Castro Alves, em 1871, o Romantismo já entrara em franco declínio; percebia-se que uma nova sensibilidade poética estava a ponto de surgir entre nós. O influente historiador Sílvio Romero, um dos mais ferrenhos defensores da modernização cultural do país, combatia a ideologia e as práticas da velha literatura. Num primeiro momento, houve um certo consenso no sentido de liquidar a sobrevida dos românticos, considerados cultores de uma poesia lânguida, chorosa, idealista, incompatível para representar um fim-de-século anti-religioso, alicerçado na razão, na ciência e no progresso. O receituário de poemas lamurientos do Romantismo acabou gerando uma espécie de poesia “prêt-à-pleurer”, que é o ambiente evocado pelas lágrimas incontroláveis

das gerações ortodoxamente românticas. Todos esses elementos deveriam ser combatidos, na visão de Sílvio Romero, por uma literatura “adulta, viril, objetiva”, fundada em valores coletivos: a musa íntima cedia o passo à musa pública. Machado de Assis, em famoso ensaio publicado em 1879, intitulado “A nova geração”, apontava a decrepitude dos românticos, embora ainda não estivesse convencido dos méritos da escola dita “realista” que se propôs substituí-los.

A sucessão Romantismo-Parnasianismo não foi linear, como alguns manuais de literatura podem deixar supor. Algumas tendências anti-românticas (mas não necessariamente parnasianas) tentaram se impor, com resultados em geral pouco felizes. Houve a voga da “poesia científica”, ruim como ciência e péssima como poesia, cujo único representante algo legível é Martins Júnior, autor de *Estilhaços* (1885); houve a “poesia socialista”, em geral bem intencionada e mal realizada: seu principal representante, Lúcio de Mendonça, notabilizou-se mais por ter sido o fundador da Academia Brasileira de Letras do que propriamente pelos méritos poéticos; e houve, já no espírito parnasiano, a contribuição valiosa de dois precursores, Gonçalves Crespo e Luís Guimarães Júnior, que tiveram seus livros *Miniaturas* (1871) e *Sonetos e rimas* (1880) publicados, respectivamente, em Coimbra e em Roma, ficando, de certa forma, alijados do processo literário brasileiro: Crespo naturalizou-se português, e Guimarães correu o mundo como diplomata, falecendo em Lisboa. Também vale lembrar um autor hoje esquecido, Artur de Oliveira, que, tendo convivido na década de 70 com alguns renomados poetas franceses, dentre eles Théophile Gautier e Leconte de Lisle, foi um importante divulgador do movimento nas rodas literárias e jornais do Rio.

Bilac, Alberto e Raimundo – cujos nomes completos, aliás, formam versos de 12 sílabas, tão caros ao estilo – moraram boa parte de suas vidas no Rio de Janeiro, fator à época praticamente indispensável para

obtenção de fama nacional. Além de ser a capital, a cidade congregava os grandes periódicos, as mais importantes livrarias e editoras. O retumbante êxito nacional (ou progressiva “provincianização”) do movimento acabou sendo-lhe maléfico, como veremos adiante. De algum modo, o Parnasianismo vai pagar o preço de seu próprio sucesso, na medida em que ele se distende em versões edulcoradas e menos elaboradas por todos os centros e grêmios produtores de literatura. Ocorre o pior que pode acontecer para um movimento, que é ser conhecido pelos seus epígonos. Os epígonos se impõem e aí a força do movimento é diluída pela versão, digamos, de segunda ou terceira linha, que os epígonos irão fazer deste movimento inicial.

Mas, situando o Parnasiano como anti-romântico, nós o definimos apenas negativamente... Para além desse “anti-”, o que caracteriza o estilo? Para entendê-lo, convém partir do exame da relação da palavra com a realidade. No Romantismo, a palavra era considerada aquém da realidade, impotente para exprimi-la; faltava um “algo”, o indizível, aquilo que ultrapassava a miséria dos limites da expressão humana. Para o romântico, a poesia era feita de palavras e presságios, certas intuições que Tateavam a realidade, mas que não chegavam a dar conta dela. No Parnasianismo, ao contrário, a palavra ajustava-se, sem falta ou excesso, à realidade, era espelho fiel do mundo; o poeta, portanto, não *exprimía* uma verdade (sua, íntima), mas *reconhecia* uma verdade que já existiria fora dele. O poeta parnasiano não consegue se espantar porque sabe de tudo. A sua intervenção, sistematicamente, é de reconhecer verdades que já estão *a priori* definidas, previamente configuradas, e a poesia se incumbirá de dizer sim a um mundo que ela se contenta em espelhar, sem que haja qualquer distorção nessa imagem especular. Daí partia-se para uma concepção *universalista* da arte, em oposição ao particularismo romântico. Daí, também, uma sensação confortável para o poeta da época (e para nós leitores, hoje, incômoda), baseada no pressuposto de

que existe um lugar predeterminado para as coisas, e que elas harmonicamente se encaixam no mundo, assim como, harmonicamente, as palavras da poesia irão confirmar a imagem de um mundo apaziguado.

Não é à toa que a Antiguidade grega, com a celebração do equilíbrio e da proporção de formas nas artes plásticas, foi um grande referencial dos parnasianos. E, se pensarmos na preferência pelo soneto, não será extrapolação se o considerarmos uma espécie de contraponto da sensação de estabilidade e segurança que o parnasiano buscava no conteúdo da poesia, como se a forma soneto fosse o simulacro dessa solidez, de um mundo sem mistério que o poema ficava a todo momento assinalando e reiterando. A preferência pelo soneto é estratégia que confirma o apego por uma forma estável e fixa como suporte adequado de representação de uma realidade também fixa e ordenada. Apostavam na eternidade de sua arte – e aí corriam perigo, porque muitas vezes o ideal de eternidade nada mais era do que um ideal de imobilidade, em que o eterno se congelava contra a história. Num verso de famoso poema, Francisca Júlia (“Musa impassível”), só erra por um fonema: “Por esse grande espaço onde o impassível mora”. Na poesia, o espaço é onde o “impossível” mora, não o “impassível”, porque o impassível já fornece uma imagem prévia e constituída, enquanto o impossível é a propulsão que leva o poeta a assediar-se sempre de um horizonte cada vez mais próximo e infinitamente longínquo em todas as suas sucessivas miragens de aproximações.

Os parnasianos criticavam o que julgavam ser desleixo romântico, e partiam em busca da forma perfeita (apesar de fria), com requintados recursos retóricos e apelo a rimas ricas (Júlio Salusse, em famoso poema, rimou “cisne” e “tisne”).

Cultores da arte pela arte, desprezavam as expressões populares e folclóricas, daí advindo a fama, não injustificada, de que habitavam “torres de marfim”, inacessíveis ao vulgo. Esmeravam-se num descri-

tivismo que teria o mérito da “objetividade” contra os transbordamentos líricos, com poemas sobre taças, leques, vasos – tudo o que o espírito modernista, pouco mais tarde, acusaria de futilidade e decorativismo gratuito. Mas, se o Parnasianismo foi eleito o grande alvo de crítica dos modernistas, é porque, de algum modo, sua grande importância era reconhecida. Para entendermos o movimento, não basta ouvirmos o que dizem os seus seguidores. Tanto ou mais do que a eles temos que prestar atenção na contra-voz dos concorrentes e opositores, porque qualquer movimento não será nem um receituário fiel e perfeito do que propõem os corifeus e seus acólitos, e muito menos será a versão caricaturada de seus oponentes. É preciso que essa contra-voz antiparnasiana ecoe também para que dela filtremos o que se sustenta como argumento efetivamente crítico e válido diante do movimento.

Os modernistas deixaram de lado o Simbolismo e se concentraram no ataque a Olavo Bilac, Coelho Neto, Alberto de Oliveira e outros parnasianos. E aqui encontramos algumas contradições que, longe de amesquinharem o movimento, talvez sejam alguns de seus mais interessantes frutos. Se o poeta Bilac narrava longínquos episódios da Grécia e do Oriente, o cidadão Bilac desenvolvia intensa atividade pública, metendo-se em política, lutando pela obrigatoriedade de prestação do serviço militar, e opinando sobre as reformas urbanísticas do Rio *belle époque*. A consciência técnica do ofício também é uma lição nada desprezível do Parnaso (o fetiche da técnica é que se transformou num problema); muito da mais relevante poesia do século XX herdou e desenvolveu, mesmo envergonhadamente, subsídios da poética parnasiana, tais como a plasticidade do verso e o distanciamento (ou mascaramento) do poeta frente ao mundo que evoca.

Para seu infortúnio, ocorreu ao Parnasianismo, e bastante devido às alfinetadas modernistas, o pior que pode acontecer a um estilo: ser execrado *a priori*, desligado de seu contexto. Ou, então, ser lido nas

caricaturas ou nas contrafações dos epígonos, que mecanizaram o verso parnasiano ao imitar suas exterioridades mais óbvias: era relativamente fácil tirar da fôrma um soneto à *la Parnaso*. O imenso sucesso do movimento deitou raízes tão fortes que, mesmo hoje, muitos consideram que poesia é sinônimo da linguagem (por vezes pomposa) de Bilac & Cia. Mas não teria havido a mesma tendência ao receituário, pelo caminho oposto, com o legado modernista? Qualquer um passou a se julgar poeta; bastava *não* saber metrificar, e já surgia em cena mais um “gênio” do verso livre. A diferença é que, sensatamente, repudia-se o mau verso livre como paradigma modernista, bastando, para tal, recorrer a magníficos poemas de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles. Por que, então, senão por má-fé ou desconhecimento, pinçar estrategicamente apenas alguns sonetos caricatos e dá-los como exemplo de uma suposta insuficiência global do Parnasianismo?

Apenas um grande poeta surgiu no século XX ainda fiel à velha escola: Raul De Leoni, cuja *Luz mediterrânea* é de 1922. Além dele, José Albano merece destaque, mas suas *Rimas* (1912) devem antes a Camões do que ao Parnaso. De qualquer modo, o século ainda veria o último livro de Olavo Bilac, o póstumo *Tarde* (1919), com alguns poemas admiráveis, e a publicação das quatro séries das *Poesias* de Alberto de Oliveira. E as sucessivas edições das obras de Bilac (atualmente também redescoberto e valorizado como cronista) indicam que, apesar da barreira modernista, a poesia parnasiana vai conseguir chegar ao leitor do século XXI.

# Vicente de Carvalho: poeta entre o coração e o mar

≈ CARLOS NEJAR

**W**H. Auden, o famoso poeta inglês, naturalizado americano, observava: “Por que queres escrever poesia?” Se o jovem responder: ‘Tenho coisas importantes a dizer’, então não se trata de um poeta. Se responder: ‘Gosto de vagabundear no meio das palavras e de ficar escutando o que elas dizem’, então pode ser que venha a ser um poeta.” Isso também vem a propósito de toda a criação que fazia Dante Alighieri afirmar que “as linguagens variam, mas os olhos são sempre os mesmos”. São os olhos que fizeram Miró, por exemplo, “pintar como uma criança de cinco mil anos de idade”. Ou sem idade alguma: a da natureza, das flores, do orvalho, do começo do mundo. Por uma forma de saber olhar pela linguagem. Ou deixar que a linguagem por nós contemple.

O poeta pode desaparecer mas a sua voz fica viva. A poesia é o crescimento das palavras como plantas. Dirão alguns: por que essas proposições diante de um poeta parnasiano, Vicente de Carvalho, que

---

☞ Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 9/9/2003, durante o Ciclo *Parnasianismo*.

chamaria de romântico tardio, um Casimiro de Abreu da poesia parnasiana, com acentos precursores do Simbolismo?

A verbalização do ingênuo e, muitas vezes, do inocente que caracteriza a poesia vicentina traz no bojo certa noturnidade que torce o pescoço da eloquência. É a mágica dos vocábulos que busca o sentido, não o sentido que busca a relação secreta dos vocábulos. Vicente de Carvalho guarda o lirismo popular, que o aproxima do espanhol Ramón Jiménez e da galega Rosalía de Castro, em alguns momentos, ou mesmo de Mário Quintana em suas *Canções*, ou Cecília Meireles, ou voltando à cantiga de amigo, feita pelo trovador Pêro Meogo, ou Rodrigues Lobo (“Descalça vai para a fonte / Leonor pela verdura, / Vai fermosa e não segura”), ou a um Garcilaso ou Calderón de la Barca, do Siglo de Oro espanhol. Salienta Octavio Paz, a confirmar a perenidade da criação, ao atingir o eito da universalidade, acima das escolas, dos climas e modas: “A poesia ignora o progresso ou a evolução, e suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem.” Talvez permaneça pelo seu enigmático caderno de imagens que não se gastam, flutuando além das gerações, sendo o que Johnson pretendia ser “a essência da poesia”.



Vicente de Carvalho nasceu em Santos, abarcando o jornalismo, o conto, além da experiência política, jurídica e a de fazendeiro, sendo principalmente poeta. Não “do ar”, como Drummond, nem como queria Huidobro, “o que contempla de tão alto que tudo se faz ar”. W.B. Yeats, aliás, atesta sua experiência com a poesia, dizendo que fazia versos de “bocados de ar”. O que diz do processo da oralidade da imaginação, quando o ritmo entra no jogo do verbo e no verbo do sentido: a fala mágica, certa dimensão da infância, o sotaque da alma geral, um cosmos que toma vida própria, “restabelecendo a palavra original” (W. Blake). A palavra é sangue (Nietzsche) e o sangue do espírito é o que move a



mágica dos vocábulos em busca de significado. A poesia se faz com a palavra acesa. E nisso defendemos a tese de Edgar Allan Poe, de que cada “impulso... dado ao ar, deve no fim, influenciar cada ente individual dentro do universo”. Esse penetrar dentro da existência e o absorvê-la é a permanência da linguagem. Como Noé na Arca, o poeta navega em círculos sem leme (a direção é do Espírito, que sopra onde quer). E através dos círculos singra o inconsciente coletivo, a transgressão da lógica nas águas maternas da inocência e da loucura domada.

Vicente de Carvalho, com poesia eminentemente fonética, semelhante a Yeats, cria com bocados de ar. Enamorado de marés, não sendo “fazendeiro do ar”, é fazendeiro do mar, pela paixão que demarca sua poesia, a ponto de referir que o oceano, para ele, “é como o céu para o crente”. Aqui, não é o brando e ameno lírico, afeiçoado à amada, ao beija-flor ou às garças, é o poeta elegíaco, dramático e às vezes órfico, clamando ante o desconhecido, o sofrimento e o destino, que nos faz lembrar José Régio, de “Poema negro”, pelo tom rebelde, libérrimo, ou o “Cântico do Calvário”, de Fagundes Varela, em catapulta de metáforas. Não é o poeta preso a uma flor, seja a da campina ou do firmamento, nem o que senta na beira da calçada para ver as estrelas se refletirem em poças de água, nem o vagabundo da esperança ou o argonauta de pássaros. Não! O poeta é suas palavras; é o mar selvático; o tigre rugidor; o que não se dobra diante das adversidades. É tem as asas do albatroz baudelairiano, que não cabe na popa do navio, com soluçado grito de amor ou lamúria. Ou algo do “Cemitière marin”, de Paul Valéry (“Le vent s’est passé! Il faut de vivre!”). Goethianamente, o poeta assina com seu sangue. Não seria o mar, o seu Fausto prisioneiro das vagas? Eis alguns fragmentos do antológico “Palavras ao mar”, onde versos permanecem no imaginário do povo, (quantos se lembram deles, diante do bater das ondas?), com força mítica: “Mar, belo mar selvagem / Das nossas praias solitárias! Tigre / A que as brisas da terra o sono embalam [...]” Há instantes que, pela pungência, lembram

um Lautréamont, a quem a poesia vislumbra “a verdade prática”, nos *Cantos de Maldoror*, (tradução de Cláudio Willer, pág. 80, Ed. Iluminuras), quando versa sobre a condição humana. Recordando-me deste romance magnífico de Ruy Câmara, *Cantos de outono* (págs. 314, 294, ed. Record, Rio, 2003), quando o poeta uruguaio-francês alude ao seu *Outro*, o Isidore: “Penso que o tal Ducasse sofre de complexo da loucura, um complexo que curiosamente não se afina com as escolas, nem com as estéticas ensinadas [...]. Meu caro Ducasse, o mundo precisa de autores demolidores, não de eruditos.” Achando que o melhor é penetrar nos abismos, aí mergulhando: “As profundezas que procuramos, serão as tuas? [...] Velho Oceano, os homens, apesar da excelência de seus métodos, ainda não conseguiram, auxiliados pelos meios de investigação da ciência, medir a profundidade vertiginosa dos teus abismos [...]. Qual o mais profundo, o mais impenetrável dos dois: o oceano ou o coração humano?” Noutros instantes relembra Guillevic, o poeta do mar de Carnac: “As profundezas que procuramos, serão as tuas?” Vicente de Carvalho confessa: “Também eu ergo às vezes / Imprecações, clamores e blasfêmias / Contra esta mão desconhecida e vaga / Que traçou meu destino... Crime absurdo / O crime de nascer! Foi o meu crime. / E eu expio – vivendo, devorado / Por esta angústia do meu sonho inútil. / Maldita a vida que promete e falta, / Que mostra o céu prendendo-nos à terra, / E, dando asas, não permite o vôo.”

Assinala Octavio Dazevedo, exegeta da obra vicentina: “O espírito do mar transluzia, efetivamente, nos seus anseios de liberdade, de aventura, de coragem, de independência e de conquista e domínio, o que não quer dizer que, sem lhe importar o *epos*, não escutasse romanticamente a voz triste das águas, nem deixasse de contemplar velas e nuvens a fugir, e garças em torvelinho, e maretas, espumaradas, luas, – elementos obsessivamente brancos com que armava as paisagens. Tanto quanto do mar, porém, pelo menos, era Vicente de Carvalho um seduzido da flor, que lhe morava imemorialmente coração a dentro (obra citada, pág. 237).

Afinado, aliás, ao próprio Mário de Andrade em “Voltei-me em flor”, que inicia com estes versos belíssimos: “A tarde se deitava nos meus olhos” e adiante: “Voltei-me em flor. Mas era apenas tua lembrança”.

Vicente de Carvalho nasceu (se é que os poetas nascem ou são apenas a biografia de suas palavras) em 5 de abril de 1866 e faleceu em 22 de abril de 1924 – a obsessão por abril no nascimento e na morte: “Quando eu nasci, raiava / O claro mês das garças forasteiras. / Abril, sorrindo em flor pelos outeiros, / Nadando em luz na oscilação das ondas, / Desenrolava a primavera de ouro.” Foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, na Cadeira nº 29. Seu livro fundamental foi *Poemas e canções* (1908), com várias edições, considerado por críticos da estirpe de José Guilherme Merquior como “parnasiano de mérito e de apurado paisagismo”, embora julgue “raso” filosoficamente o soneto “Velho Tema – I”, que o celebrizou. Fala sobre a felicidade, com dois quartetos maravilhosos e os tercetos com trocadilhos que não convencem, com o uso das rimas “supomos” (verbo) / “pomos” (substantivo). Todavia, não há que esquecer estes versos magníficos, gravados em bronze: “Nem é mais a existência, resumida, / que uma grande esperança malograda.” Ou “Só a leve esperança em toda a vida, / disfarça a pena de viver, mais nada.”

No mito grego, o rei Tântalo foi amaldiçoado com a praga de nunca poder alcançar as deliciosas frutas que pendiam de galhos à sua frente, que se afastavam ao tentar pegá-los. Os tercetos vicentinos são a reprodução poética dessa lenda, a eterna busca da felicidade. Aliás, os sonetos II, IV e V, do *Velho tema*, menos famosos, realçam-se pela beleza e invenção. No mesmo nível, os sonetos I, II, IV (um deles a um poeta moço), que remata com este terceto magistral: “Trouxe a certeza, enfim (se há sonhos certos) / De ter vivido em plena claridade / Dos sonhos que sonhei de olhos abertos.” E os versos derradeiros do segundo: “A mudança será para nós dois: / E então podereis ver, minha senhora, / Que eu sou quem sou / por serdes vós quem sois.” Ou este final do



soneto IV: “E nada sei do amor... Não, não sei nada, / E cada rosto de mulher formosa / Dá-me a impressão de folha inda não lida.”

Casimiro de Abreu, falando de sua alma triste, assevera: “É como um livro de fanados gozos / relê as folhas que já foram lidas.” Embora de Camões os sonetos tenham fluência, tênue consangüinidade, não possuem os matizes, nem as chaves de ouro com o garbo e efeito do genial português, nem tampouco do arcádico Cláudio Manuel da Costa, pétreo ou férreo, com as Minas da alma. Mas contêm espontaneidade, limpidez, melodia. Outra marca registrada da invenção vicentina é a música. A simplicidade que vem de “pequenas infrações de regras formais”. E a surpresa misteriosa, que a Machado de Assis fascina na criação poética: “as descobertas do instinto”.

A poesia de Vicente de Carvalho arreda-se dos mestres parnasianos – Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira – pela sua tendência à toada ou trova, a verbalização que se equilibra, desnudando-se, seu ar humilde, despretenso, singelo. Tal peculiaridade brilha nas *Canções*. Mais perto do povo, que dos eruditos e cultos. Tanto, que afim se torna de “Folhas caídas”, de Almeida Garrett, ao explorar o romancelo lusitano. Senão vejamos:

*Eu vivo tão descuidado  
De tudo mais desta vida,  
Que nem me ocorre, querida,  
A idéia de ser amado.  
[...]  
Confesso-me, nada nego:  
Amo-te... E nisto de amar-te  
Só tenho de minha parte  
A culpa de não ser cego.  
 (“Trovas”)*

*Felicidade em que nem creio...  
E é quase nada... Ontem, enfim,  
O seu olhar acaso veio  
Pousar em mim.*

*Viu-me? Não sei. Talvez não visse...  
Nem sabe a garça, errante no ar  
De sua sombra à superfície  
Azul do mar.*

*Nem sabe a estrela, a clara estrela  
Que, no alto céu, toda é fulgor,  
De quanto humilde arbusto, ao vê-la,  
Palpita em flor.*

*Olhou-me: olhou... Mas eu duvido  
Que reparasse em mim – porque  
Há um olhar tão distraído  
Que olha e não vê...*

*“Ó meu amor, porção de nada!  
Tu sonhas tanto... E eu vejo só  
Sonhos que de asas fraturadas  
Rojam no pó...*

(“Oração Pagã”)

*Tudo, tudo quanto existe  
Estravaga, e se afigura  
Tomado de uma loucura  
Mansa e triste.*

(“Fantasias ao Luar”)

Ou:

*Sou como a corça ferida  
Que vai, sedenta e arquejante,  
Gastando uns restos de vida  
Em busca da água distante.*

[...]

*Bem reconheço a loucura  
Deste amor abandonado  
Que se abre em flor, e procura  
Viver de um sonho acabado.*

("Rosa, Rosa de Amor")

E ainda:

*Roseira de tanta rosa  
Roseira de tanto espinho  
Que eu deixei pelo caminho  
Aberta em flor, e parti:*

*Por não me perder, perdi-te:  
Mas mal posso assegurar-me  
– Com te perder e ganhar-me  
Se ganhei, ou se perdi...*

("Rosa, Rosa de Amor")

*Teus olhos claros um dia  
Voltaste para o meu lado.  
E eu vibrei iluminado...  
Tanta luz neles fulgia!*

Chamo a atenção para esta descrição sinestésica, de um Van Gogh  
ou de Monet:

*Vermelha e enorme flor, desabotoa  
À madrugada as pétalas; o outeiro  
A pouco e pouco avulta do nevoeiro,  
Surge, e de cor de rosa se coroa.*

*A passarada surpreendida voa  
E canta; há sol e azul no céu inteiro;  
Vê-se na orla da praia o mar fagueiro  
Que ondas sobre ondas amontoa.*

(“Na Praia”)

Ou o conhecido poema “A flor e a fonte”:

*“Deixa-me, fonte!” Dizia  
A flor, tonta de terror.  
E a fonte, sonora e fria,  
Cantava, levando a flor.*

*“Deixa-me, deixa-me, fonte!”  
Dizia a flor a chorar:  
“Eu fui nascida no monte...  
Não me leves para o mar.”  
E a fonte, rápida e fria,  
Com um sussurro zombador,  
Por sobre a areia corria,  
Corria levando a flor.*

*“Ai, balanços do meu galho,  
Balanços do berço meu;  
Ai, claras gotas de orvalho  
Caídas do azul do céu!”*

*Chorava a flor e gemia,  
Branca, branca de terror,  
E a fonte sonora e fria,  
Rolava, levando a flor.*

O tema da flor levada pelas águas, símbolo da fragilidade, continua a sensibilizar os poetas contemporâneos, assevera Octavio Dazvedo (no livro Vicente de Carvalho e os “Poemas e Canções”, ed. José Olympio) e refere o caso do poema “Romance”, de Geir Campos (Uma flor caiu no mar... Antes de ali ter caído,/quem no entanto a colheria/? que trêmula mão amante / a outra mão a ofertaria?") Ou a afinidade com “Gota de água”, de Homero Icaza Sánchez (traduzido admiravelmente por Manuel Bandeira). Mas é de lembrar que “a confluência” originária dessa criação vicentina vem de “A fonte”, de Victor Hugo (1865).

“O português é o espanhol sem ossos” – dizia Unamuno, do Sentimento Trágico da Vida, o quixotesco Unamuno. E complementa o gaúcho e universal Augusto Meyer, em *Os pêssegos verdes* (edição da ABL, na Coleção Austregésilo de Athayde, organização e introdução de Tânia Carvalhal, págs. 53 e 54): “O português sem ossos” é o galego. Para nós, que já não acreditamos no “esplendor e sepultura” de Bilac e falamos com orgulho uma língua cada vez mais viva, há não sei que suavidade saudosa e elegíaca no doce falar galego: ele pode atingir a sublime surdina interior de “Negra sombra”. E Meyer cita o poema de Rosalía Castro, de “Folhas novas”, citada, aliás, na *Antologia da poesia galega*, de Yara Freteschi Vieira (págs. 47, 48, Unicamp):





Claude Monet (1840-1926)  
*Le Bassin aux nymphéas*, 1899  
Óleo s/tela, 89 x 92 cm  
Museu Pouchkin, Moscou.

*Quando penso que te foste  
 Negra sombra que me assombra.  
 Ó pé dos meus travesseiros  
 Tornas, fazendo-me mofa. [...]*

*Se cantam, és tu que cantas,  
 Se choram, és tu que choras,  
 E é o murmúrio do rio  
 E é a noite e é a aurora.*

*Em tudo estás, e tu és tudo  
 Pra mim, e em mim mesma moras,  
 Nem me abandonarás nunca,  
 Sombra que sempre me assombra.*

Há em Vicente de Carvalho uma aproximação, no tom de cantiga, com metáforas que têm olhos novos, para coisas velhas: “Ser amada por ti, / claro sol que tu és!”; ou a sinestesia e musicalidade: “No ar claro e sonoro [...] Insetos de ouro e azul, /ou rubros como brasas, / Ou claros como neve!”; ou movimento: “Tumultuando, o chão corre às soltas, sem rumo”... Paradoxalmente, próxima de Manuel Bandeira, “Ubiquidade”:

*Estás em tudo o que penso,  
 Estás em quanto imagino;  
 Estás no horizonte imenso,  
 Estás no grão pequenino.*

*Estás na ovelha que pasce,  
 Estás no rio que corre;  
 Estás em tudo o que nasce,  
 Estás em tudo o que morre.*

Jakobson define o caráter literário de uma obra realizada com a linguagem verbal, que é a sua literariedade. E explica: “é uma orientação ao signo poético em si mesmo para o sistema de signos”, que nós preferimos chamar de *constelação*. E os critérios de avaliação de uma obra no tempo não são estáticos, mas dinâmicos, permitindo várias leituras e mudanças de perspectiva ao cabo do tempo. É igualmente Jakobson que alerta: “Nosso Shakespeare, o Shakespeare do nosso código literário não é o mesmo da época elisabetana.” Nem só pela ambigüidade, mas pela percepção que se acende aos olhos de hoje. Quando, então, a leitura de um Vicente de Carvalho se multiplica, não ficando apenas na dimensão do tempo em que foi executada, verifica-se sua integração na experiência humana. Curiosamente é Mao Tsé-Tung que refere: “Obras artisticamente ineficazes são sempre ineficientes, não importa o quanto sejam avançadas politicamente.” A partir disso, qual é a visão de atualidade da obra vicentina? Examinado um poeta do século passado, há que, criticamente, constatar a sobrevivência do que é a Poesia, longe dos tiques e modismos. As seletividades todas correm o risco da impotência, dos cochilos, dos erros e das idiosincrasias daqueles que selecionam. Ensina Ernst Robert Crusius, em *A literatura européia e a Idade-Média latina* (1948) que, “como a vida, a tradição é um vasto perecimento e renovação”. E Harold Bloom, em seu *Mapa da desleitura* (Ed. Imago, pág. 51, 2ª edição, 2003) ressalta, com segurança mais global: “O final do Iluminismo, o Romantismo, o Modernismo, o Pós-Modernismo, todos, estes são, por implicação, um só fenômeno, e ainda não podemos saber precisamente se este fenômeno apresenta uma continuidade em relação à tradição que vai de Homero a Goethe. E as Musas, ninfas que sabem, não estão mais disponíveis para nos dizer os segredos da continuidade, pois as ninfas agora estão certamente de partida.” Embora consonante com a primeira proposição desse crítico dos “cânones”, alguns, a nosso ver, duvidosos na escolha dos *Gênios*, seu último livro

(editado pela Objetiva), onde somente elenca um brasileiro, Machado de Assis, nós, dessa última proposição, discordamos. Pois as Musas mudam de lugar ou de beleza, mas continuam, inefavelmente, belas, sedutoras, sábias, amando e sendo amadas pelos verdadeiros poetas, independente do mau humor de Harold Bloom. Ademais, as coisas humanas são sempre as de rir e de chorar. Sim, o lirismo vicentino – a nosso juízo – ao se esquivar da fastidiosa forma pela forma, é bem mais espontâneo, mais perto do instinto, que da razão. Mesmo que sua versificação não se diferencie muito, quanto à técnica, dos demais parnasianos, a não ser pela medida curta, nem deles se distinga pelo tema do amor, ainda que o redescubra de maneira, com achados como se evadidos da alma popular, um movimento silencioso para a modernidade, penso que o núcleo que o individualiza e designa entre todos, é um certo despojamento verbal, a simplicidade que o aparenta a um João de Deus lusitano, a língua do coração, sua fonte de água límpida e a originalidade humaníssima ao lidar com o “Velho mar selvagem”, ocupando destaque entre os líricos do Oceano. E em algumas canções vicentinas sobrepassaram pureza e fulgor que escapam do lugar-comum: não apenas pela clareza, também pela claridade, fresta que a palavra rasga, com vocábulos de todos os dias, penetrando em filão misterioso, certa álgebra da alma. Sem esquecer quanto a astúcia e o desarme da inocência retêm o viço das folhas tenras no primeiro orvalho. O texto se veste de antigo e rente ao cerne da emoção humana. Tal o Antonio Boto, português, amigo de Pessoa, que viveu um tempo no Brasil: “Se passares pelo adro/ no dia do meu enterro, / diga à terra que não coma / os anéis dos meus cabelos.” As coisas universais são as aparentemente óbvias, como o amor, a morte. Universais por se incorporarem à experiência vital, não só de um indivíduo, mas coletiva. Alega Edgar Allan Poe, que sempre atenta com procedências: “Da mesma forma que nenhum pensamento pode perecer, assim também nenhum ato existe sem resultados infinitos.” A

sina humana possui cavidades e profundezas de que a palavra é generoso e, às vezes, torto espelho. Porém, agudíssimo brande o clamor do poeta santista, a arremessá-lo como pedras, que também são nossas, gritando, reboante ao mar:

*Ó cvassem-te embora  
O túmulo em que vives – entre as mesmas  
Rochas nuas que os flancos te espedaçam,  
Entre as nuas areias que te cingem...  
Mas fosses morto, morto para o sonho,  
Morto para o desejo de ar e espaço,  
E não pairasse como um bem ausente,  
Todo o infinito em cima do teu túmulo!*

*Fosses tu como um lago,  
Como um lago perdido entre as montanhas:  
Por só paisagens – áridas escarpas.  
Um nesga de céu como horizonte...  
E nada mais! Nem visses nem sentisses  
Aberto sobre de ti de lado a lado  
Todo o universo deslumbrante – perto  
Do teu desejo e além do teu alcance!*

*Nem visses nem sentisses  
A tua solidão sentindo e vendo  
A larga terra engalanada em pompas  
Que te provocam para repêlir-te;  
Nem buscando a ventura que arfa em roda,  
A onda elevasses para a ver tombando...*

(“Palavras ao mar”).

Escrever não é a diferença apenas entre “espelhar” e “segurar um espelho”, seguindo a expressão brechtiana, em seu *Diário*. Escrever é entrar dentro do espelho. Assim, tal como iniciei, com a citação de Auden, mostrando a capacidade silente ou errante de um bardo, capaz de escutar os vocábulos, no que eles resguardam de sigilo, som e fúria e mundo, termino com outra frase de W.H. Auden, voltando-me para Vicente de Carvalho na sua justa imortalidade: “Os artistas morrem quando querem ou quando devem, e não existem obras incompletas.” Pois são as palavras que completam o que na vida ao poeta faltou de viver. Como, ao degelar-se, o lago é inteiro de água. Ia concluir, mas não posso. Não posso sem Cervantes, o Mestre: “O homem é filho de suas obras.” E acrescento: as obras só findam quando ganham suas próprias pernas.

Paiol da Aurora, 27.7.2003.

# Os navios parnasianos

↳ LÊDO IVO

Os navios chegavam. Os navios chegavam e traziam os livros de Baudelaire, Théophile Gautier, Herédia, Sully Prudhomme, Jean Richepin, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Verlaine, Catulle Mendès, François Coppée.

Os navios chegavam e continuavam trazendo os livros de Victor Hugo que, na nova leitura não era mais o gênio torrencial e gótico do Romantismo. Para os jovens que se abeberavam no *Parnasse Contemporain*, o autor de *Les Feuilles d'automne* era o virtuose insuperável da arte de fazer versos.

Os navios chegavam e eram navios parnasianos. E graças a eles, à mercadoria transgressora trazida em seus porões, operou-se no Brasil, nos quatro últimos decênios do século XIX, uma grande travessia poética e cultural. Foi a agonia e morte do Romantismo e a emergência de outro movimento, que haveria de chamar-se Parnasianismo.

Antes de ser parnasianos, os parnasianos foram românticos. No alvorejar poético e literário, os jovens Machado de Assis, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira – para citar aqui apenas nomes tutelares – respiraram a atmosfera romântica: de um romantismo que se ia desfazendo

---

∞ Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 16/9/2003, encerrando o Ciclo *Parnasianismo*.

vagarosamente no ar, alcançado pelas novas correntes renovadoras trazidas pelos navios. Coube-lhes, assim, atravessar a ponte e atingir o outro lado.

Nesse processo misterioso em que não se modifica apenas o cenário das letras, mas também as condutas dos seus passantes, jamais haveremos de saber até que ponto as mudanças estéticas serão o fruto único dos movimentos e escolas literárias ou a obra de personalidades poderosas. E o juízo da posteridade não retifica os julgamentos sumários propalados pelo tempo e histórias literárias que, como os dicionários, costumam repetir os verbetes e fundamentar-se em verdades consabidas.

Assim, na avaliação do Parnasianismo brasileiro, constitui quase uma cláusula pétrea a existência de uma tríade fulgurante: Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Raimundo Correia. Após esses nomes gloriosos, o Parnasianismo começaria a esvaír-se num território de olvido e sombra em que jazem, à espera de um olhar piedoso ou atenção, os demais figurantes, como é o caso de Francisca Júlia, Emílio de Meneses, Vicente de Carvalho, Luís Delfino, esse B. Lopes que chamou o meu conterrâneo Floriano Peixoto de “cheirosa criatura”, ou o alagoano Guimarães Passos.

A operação redutora, se de um lado mutila o Parnasianismo como escola, do outro contempla a verdade talvez indesejável de que os movimentos literários e estéticos não passam de cenários rumorosos onde se movem desembaraçadamente os protagonistas escolhidos pelo destino para cumprir determinada missão. Esse critério leva a uma visão darwinística, carlyleana e até calvinista da literatura: a existência de seres providenciais ou predestinados, que já nasceram a salvo da voragem dos dias e dos anos, e com uma cadeira cativa na posteridade.

Aceita ou não tal premissa, cumpre observar que a trindade parnasiana é, na verdade, um quarteto. O estatuto didático que aponta Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac como os sobreviventes gloriosos do naufrágio parnasiano, tem uma tinta redutora.



A inclusão de Machado de Assis, quer como grande poeta parnasiano, quer como o teórico do movimento, é, a meu ver, indispensável e irredutível. Poemas do alto, fino e rico labor de “Última morada”, “Círculo vicioso”, “A mosca azul” e especialmente o belo e pungente “A Carolina”, ocupam o mesmo sítio privilegiado das obras-primas e dos alexandrinos de Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira. (“Trago-te flores, restos arrancados...”)

Já em 1866, ao ocupar-se do *Cantos e fantasias*, de Fagundes Varela, Machado de Assis, então com 28 anos, se insurge contra o Romantismo. Censura os imitadores de Byron e o byronismo que contaminava a poesia nacional. Nessa crítica, alude a descuidos, negligências e demasias do grande poeta romântico – invocando rimas imperfeitas ou vocábulos mal cabidos – e chega a sustentar que “a boa versificação é uma condição essencial à poesia”. Para ele, Varela tem o dever de apurar “aqueles versos, a minoria deles, onde o estudo da forma não acompanha a beleza e o viço do pensamento”. E completa: “Desde já lhe notamos aqui os versos alexandrinos, que realmente não são alexandrinos, pois que lhe falta a cesura dos hemistíquios.” A existência, na versificação ocidental, do alexandrino arcaico ou espanhol, que dispensa as cesuras, bastaria para refutar a exigência de Machado de Assis. Mas, protagonista de uma aventura poética que só a ordem, a lei, o trabalho e a disciplina podem produzir, Machado de Assis condena “as vocações sôfregas” e reclama “mesmo dos talentos mais fecundos, certas condições de reflexão e de maturidade, que não dispensam uma demora salutar. Ao mesmo tempo e à constância no estudo, deve-se deixar o cuidado do aperfeiçoamento das obras”.

A crítica a Fagundes Varela deve ser considerada uma das peças básicas da sua estética e pensamento. Todo o Machado de Assis, especialmente o que, silenciosa e pertinazmente, estava então desabrochando para o futuro metódico e triunfal, está nestas páginas em que, escrevendo sobre o romântico Fagundes Varela, traça também o seu próprio perfil

de parnasiano em botão ou em flor. De parnasiano de quatro costados. Como em *Capitu*, a fruta já estava dentro da casca.

Onze anos depois, em 1879, Machado de Assis reitera, no ensaio “A nova geração”, a postura de defensor exigente e intransigente da espera, da demora e do trabalho como condições indispensáveis para a criação de uma poesia que se distinga pelo apuro formal. Isto é, pela plena adequação da forma à emoção e à essência ou conteúdo. E encerra o minucioso julgamento dos seus companheiros de viagem com uma alusão ao seu trabalho pessoal de crítico e poeta, omitindo mesmo o ser romancista e contista. O céptico sem filhos, já orçando pelos 41 anos de idade, tem as suas certezas inabaláveis.

É um formalista. Para ele, a literatura é uma estrutura, uma construção. Assume um ar paternal, de quem guia e aconselha, pondera e adverte, e até impõe e exige. Essa atitude crítica prenuncia o mestre incontestável sentado na sua cadeira da Livraria Garnier.

O verdadeiro chefe do Parnasianismo brasileiro – função emérita que acumulava com a de chefe do Realismo – foi, sem dúvida, Machado de Assis.

Ora oculto, ora dissimulado, ora ostensivo, ele preferia exercer o seu magistério estético ao cair da noite. Entre as imagens que nos ficaram do famigerado bruxo do Cosme Velho, nenhuma exprime tão vivamente a sua maneira de ser, estar, influir e conduzir os seus sequazes como aquela em que o vemos no fundo escuro da Livraria Garnier. Terminada a faina burocrática no Ministério da Agricultura, Machado de Assis se encaminha para a casa que o editava – e, no lusco-fusco, assumia a posição ao mesmo tempo dissimulada e incontestável de imperador da literatura brasileira, ouvindo e falando, comentando e instruindo, orientando e fofocando.

Sem a presença e a ação crítica de Machado de Assis, o Parnasianismo brasileiro teria sido muito diferente.

Coube-lhe, ainda, com o exemplo do seu exercício poético, mestria prosística e principalmente com uma vigilante postulação crítica, desfrancesar o movimento exportado de Paris. Antigo frequentador do Real Gabinete Português de Leitura, leitor assíduo dos clássicos portugueses, nos quais pescava preciosas louçanias de linguagem, conhecedor profundo de Camões e de Garrett, usuário obediente do *Tratado de versificação* de Castilho, apreciador da sonetística fria e rigorosa de Bocage, marido de uma portuguesa – o que lhe garantia um castiço convívio lingüístico de cama e mesa – Machado de Assis teve um papel decisivo no aportuguesamento lingüístico do nosso parnasianismo.

Aquele que, segundo Rui Barbosa no discurso de despedida de 1908, “cantava como Camões e proseava como Frei Luiz de Souza”, influenciou poderosamente para que o Parnasianismo transplantado florescesse e prosperasse entre nós não como um mero produto de exportação, uma fatalidade alfandegária, mas como uma flor nativa, uma operação lingüística aparelhada para refletir mais uma vez o poder criativo nacional.

O característico fundamental do Parnasianismo foi o culto da forma. No cerne e em torno desse culto, tornado quase uma religião, ele se afirmou tanto na França como nos demais países ocidentais, abertos ao seu influxo ou contágio.

Com o novo movimento, os poetas perderam a condição de gênios, vates, magos e profetas. Empenhados na busca da perfeição formal, tornaram-se ourives, escultores, buriladores, marteladores e cinzeladores do verso. O trabalho pertinaz substituiu a Inspiração (com I maiúsculo) que os românticos, num exagero talvez desculpável, atribuíam às vezes ao próprio Deus, de quem seriam os porta-vozes ditosos. O poema “Profissão de fé”, de Bilac, exprime fervorosamente a nova posição, em versos conceituais que assumem o teor de um manifesto ou tratado de estética.

Assim, a busca de uma nova forma rege a criação poética e a atuação crítica dos jovens que, na segunda metade do século XIX, se foram

desprendendo de suas origens e raízes românticas. O espiolhamento dessa mudança estética indica que as modificações e alterações de trajeto se foram fazendo lentamente, num cenário de fervilhação que, visto à distância, evidencia que as revoluções literárias não se processam necessariamente ao ar livre, em passarelas espetaculares, mas decorrem de infiltrações subterrâneas e insidiosas em fortalezas consideradas inexpugnáveis. São obras de navios sucessivos.

O Romantismo brasileiro, o movimento seminal que representa a nossa independência cultural, engastada no processo da independência política de 1822, produziu um prosador da altura de José de Alencar, poetas geniais como Gonçalves Dias, Castro Alves, Álvares de Azevedo, e vice-geniais como Casimiro de Abreu, Laurindo Rabelo, Junqueira Freire e Fagundes Varela, e estabeleceu o padrão de uma língua nacional, com as suas licenças e singularidades – uma língua doce e maviosa, frondosa como uma árvore envolta em flores e lianas. O “português com açúcar” a que aludiu, tão afortunadamente, Eça de Queirós.

“Quando se ama o abismo, é preciso ter asas”, adverte Nietzsche. Os nossos expoentes românticos tinham asas. Eram águias e condores. Pairavam majestosamente no céu literário, entre nuvens altas. E amparavam os seus gênios fúlgidos numa língua dengosa e mormacenta que já era a expressão nítida e soberba de nossa nacionalidade, a cara do Brasil.

Viviam à espera dos navios para poder aprimorar as suas genialidades. E os navios chegavam e traziam os seus alimentos espirituais: obras de Byron, Chateaubriand, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Heine, Musset, Lamartine, George Sand, Ossian, o Shakespeare traduzido para o francês e entronizado então como esplendorosa descoberta romântica.

Na base desse desempenho poético que tinha algo de matinal – como se houvesse roubado do céu as cores da alvorada – estava o Manifesto exarado pelo fundador do nosso Romantismo, Domingos José Gonçalves de Magalhães, cujo consular *Suspiros poéticos e Saudades*

está para o Romantismo como o *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, está para o Modernismo. Há em ambos os livros um ar de família, o espetáculo de uma arrebatada transição estética, uma terra de ninguém em que duas concepções poéticas guerreiam, uma hibridez métrica que aponta para uma forma nova.

Esse Manifesto – o “Ensaio sobre a história da literatura brasileira”, publicado em 1836 na revista *Niterói*, em Paris – instaura o nosso Romantismo, com o estabelecimento do princípio da independência e diferenciação da nossa criação literária e poética, desvinculando-a da subordinação ao colonialismo cultural e poético representado por Portugal e pela retórica clássica e arcádica.

Domingos José Gonçalves de Magalhães propõe a busca de uma autonomia estimulada pela descoberta e assimilação do Romantismo europeu, especialmente o francês. Paris, seu espaço de atuação poética, substitui Lisboa; e o conhecimento dos autores românticos europeus, como Byron e Chateaubriand, abre um novo horizonte de leitura criada. A exploração e valorização dos temas nativos – os céus, as terras, as águas, a fauna e flora brasileiras ou americanas – assumem o lugar clássico e até cediço ocupado pelas paisagens imaginárias ou compiladas pelo Arcadismo. O índio brasileiro enxota as ninfas do Tejo e do Mondego.

A ambiciosa teoria literária de Domingos José Gonçalves de Magalhães corresponde ao primeiro movimento de antropofagia cultural do Brasil, antecipando o Modernismo de 22, o qual, em muitos dos seus aspectos, é uma rumorosa e festiva repetição, um gracioso plágio, uma astuta clonagem do primeiro e seminal Modernismo deflagrado em 1836, como o comprovam os manifestos assemelhados, a postura selvático/internacionalizada de alguns de seus corifeus, e o empenho de brasileiro e coloquialização da nossa língua.

Cabe aqui sublinhar a importância extraordinária desse manifesto que guiou toda a esplendorosa revoada romântica, e concentrar a nossa

atenção no famoso ensaio de Machado de Assis, “O instinto da nacionalidade”, que deve ser aceito e encarado como um novo manifesto ou programa. Ou, mais precisamente, como o Manifesto do Parnasianismo.

Nele, é receitado para o criador literário “certo sentimento íntimo, que o torne do seu tempo e do seu país”. O tatu Machado de Assis se insurge contra as águias e condores do Romantismo. O marido de dona Carolina recomenda e procede, meticulosamente, ao reaportuguesamento de uma língua literária que o Romantismo nutrira de esplêndida seiva nativa, e de um vivo teor de graciosidade e coloquialidade que será depois retomado ou clonado pelo Modernismo.

A linguagem romântica é então considerada frouxa, incorreta e negligente. Os hiatos e suarabáctis são condenados. Do talho de morte parnasiano, só escapam as sinalefas e síncopes, que apertam os versos de Bilac e Alberto de Oliveira como os espartilhos apertavam os seios das damas do Segundo Reinado. De Bilac: “Criança, nunca verás país nenhum como este.” Ou, de Alberto de Oliveira: “Há uns trons de funeral no trovão que retumba.” O rigor formal que passa a vigor na comunidade poética desmerece a dimensão construtivista e estrutural da escola romântica – a qual foi, ao seu modo e no seu tempo, tão formalista como a dos parnasianos.

O cultivo da forma impunha uma métrica estrita e vigilante. Significava ainda a clareza sintática, a exatidão vocabular, a limpidez das idéias e emoções, o motivo único. O verso terso e sonoro, o verso impecável e lapidar tão magnificamente usado por Bilac é o modelo da escola.

O culto da forma significou ainda, para os parnasianos, o culto da harmonia e da beleza – de uma beleza que, às vezes, tinha como referência carnal ou escultóricas um helenismo livresco – e a busca da perfeição expressional e formal. Mas não se pode nem se deve censurá-los por essas preocupações supremas.

Além do mais, cabe acentuar que os preceitos de impassibilidade, da impersonalidade, uma das recomendações básicas da escola, foram belamente desrespeitados pelos nossos parnasianos, os quais não trepidaram em expor a sua subjetividade, tornada objetividade pelo processo criador. O eu pessoal, mesmo marcado ou transfigurado pela insinceridade estética (que, para o artista, é a sua verdadeira sinceridade), está presente na alegria de viver de Bilac, no pessimismo de Machado de Assis, na taciturnidade de Raimundo Correia, no panteísmo de Alberto de Oliveira, ou no lirismo magoado de Guimarães Passos e Vicente de Carvalho.

Outro aspecto a ser destacado, na apreciação do Parnasianismo, é que nenhum movimento estético é quimicamente puro e limitado a si mesmo. Os parnasianos, que começaram românticos e participantes da agonia romântica, terminaram roçando o Simbolismo, insinuado nas últimas produções de Bilac e Alberto de Oliveira, e levando Raimundo Correia a produzir o poema “Plenilúnio”, uma das obras-primas simbolistas.

Em sua eclosão, o Modernismo acusa a herança parnasiana, tanto na procedência da maioria dos seus sequazes como nos procedimentos versificatórios. Mário de Andrade, a maior figura dessa revolução literária, começou em *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917) pagando o seu tributo juvenil à escola de Bilac. O breviário da nova poesia que é *Paulicéia desvairada* (1920), radiosa erupção do verso livre ou libertado, ostenta, em seu primeiro poema, um decassílabo e um alexandrino:

*São Paulo! comoção da minha vida...  
Galicismo a berrar nos desertos da América!*

Em numerosos outros passos da lírica renovadora de Mário de Andrade, os versos medidos colidem com o seu desparnasianismo técnico e intencional. E num soneto misterioso, datado de dezembro de 1937,

Mário de Andrade irá ao mesmo tempo esconder e revelar a sua homossexualidade e celebrar o amor que hoje ousa dizer o seu nome:

*Aceitarás o amor como eu o encaro?  
– Azul bem leve, um nimbo, suavemente  
Guarda-te a imagem, como um anteparo  
Contra estes móveis de um banal presente.*

*Tudo o que há de melhor e de mais raro  
Vive em teu corpo nu de adolescente,  
A perna assim jogada, e o braço, o claro  
Olhar preso no meu, perdidamente.*

*Não exijas mais nada. Não desejo  
Também mais nada, só te olhar, enquanto  
A realidade é simples, e isto apenas.*

*Que grandeza... A evasão total do pejo  
Que nasce das imperfeições. O encanto  
Que nasce das adorações serenas.*

Note-se que Mário de Andrade se utiliza de um substantivo comum de dois gêneros (adolescente) para celebrar o corpo nu que é objeto de sua contemplação deslumbrada. Não há nenhuma palavra diferenciadora do corpo feminino: perna, braço e olhar são comuns a ambos os sexos. Um parnasianismo bem temperado serviu para que o poeta modernista pudesse esconder ou revelar a sua singularidade sexual de um modo em que a própria ambigüidade se converte em maliciosa certeza.

Não foi Mário de Andrade o único passageiro clandestino do navio parnasiano. Numerosos figurantes da revolução modernista cruzaram o



portaló do barco fulgurante, na travessia transgressora. O antecipador *A Cinza das horas* (1917), de Manuel Bandeira, é um estuário de práticas parnasianas e simbolistas. Cadências parnasianas entressacham o lirismo métrico de Murilo Araújo, em *A cidade de ouro* (1921). Jorge de Lima estreou parnasiano, em 1914, com os *XIV Alexandrinos*, no qual figura uma peça antológica, o soneto “O acendedor de lampiões”. Igual epigonalismo lírico assinala as estréias de Menotti del Picchia, em 1913, e Cassiano Ricardo, em 1915. Em Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa lateja o conúbio do Parnasianismo com o Simbolismo. O modernismo de Ribeiro Couto surge tisonado pela melancolia e brumacidade dos simbolistas e dulcificação do alexandrino hierático ou marmóreo. O lirismo de Augusto Frederico Schmidt se nutre do bucolismo de Alberto de Oliveira. Em Augusto Meyer, um neblinoso vinco simbólico-parnasiano se abre amorosamente para a luz, o sol e as coxilhas natais. O modernista Oswald de Andrade não extraiu de sua privança com Emílio de Meneses nenhuma lição parnasiana, e sim a postura mordaz e anedótica, e até chalaçuda, que o celebrizou. Tasso da Silveira começou parnasiano, até encontrar no verso livre sua expressão adequada. Carlos Drummond de Andrade, que já surgiu com uma poesia eminentemente modernista, se foi convertendo ao verso medido e às seduções de um soneto de discreto sabor e teor parnasianos. Em Abgar Renault, o parnasianismo sonetístico alterna com o verso-livre e até com a experimentação. O Olavo Bilac da nudez feminina repercute no lirismo carnal e epidérmico de Vinicius de Moraes. O grande e esquivo Dante Milano se revela insigne conhecedor da arte parnasiana em seu único e perdurável livro de *Poemas*. Quanto a Mário Quintana, um parnaso-simbolismo irônico foi a sua primeira feição, antes de um lirismo de teor aforístico.

Creio que só Adalgisa Nery, Raul Bopp, Murilo Mendes e Ascenso Ferreira se mantiveram imunes ao Parnasianismo.

A infiltração do Parnasianismo na obra dos modernistas mostra que os filhos, mesmo quando ingratos, herdaram a fortuna dos pais. Os revolucionários mais desabridos não hesitam em adotar os métodos dos que foram por eles derrubados do Poder. Assim é a vida. Assim é a arte.

E os navios passam. São navios arcádicos, românticos, parnasianos, realistas, naturalistas, simbolistas, modernistas ou navios cujos nomes são escondidos pela bruma.

Os navios continuam chegando.

Trazem em seus porões as poesias de Mallarmé, Valéry, Rilke e Ezra Pound, Apollinaire e Blaise Cendrars, T.S. Eliot e Pablo Neruda.

Os navios não param de chegar. E nos ensinam que a poesia é a imaginação da linguagem.

2



# *Simbolismo: origens e irradiação internacional*

☞ IVAN JUNQUEIRA

O que é um símbolo? Como, por quê e a partir de quando o homem começou a se valer dos símbolos para expressar-se no âmbito do sistema da língua? Parece-me que tais perguntas são cruciais ao abordarmos a questão do simbolismo literário, que, na verdade, é tão antigo quanto a própria origem da linguagem. Do grego *symbolon*, que significa também “marca, sinal de reconhecimento, signo ou contrasenha”, o símbolo é, em sentido lato, um objeto, natural ou cultural, que, por convenção, representa outro em relação ao qual é heterogêneo. Em primeiro lugar, o símbolo constitui um objeto natural, ou seja, produzido pela natureza, como o peixe, que simboliza o Cristo, ou a coruja, que representa a filosofia, ou cultural, isto é, produzido pelo trabalho humano, como o cetro, que simboliza a realeza, ou a bandeira, que representa o país, a nação. Em segundo lugar, o símbolo é um objeto que, por convenção e não por natureza, representa outro. Compreende-

---

☞ Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 18/9/2001, na abertura do Ciclo *O Simbolismo e a poesia do século XX*.

se assim que o símbolo não é fruto da natureza, mas de uma convenção, tácita ou expressa, que se estabelece entre os homens. Todo símbolo, por ser convencional, corresponde ao momento cultural e histórico em que foi criado. Em terceiro lugar, finalmente, o símbolo é heterogêneo em relação à realidade ou objeto simbolizado.

Por isso, o peixe não simboliza o peixe, mas Cristo, como a coruja não simboliza a coruja, mas a filosofia. Tome-se o caso daquele primeiro objeto natural, por exemplo. Para que o peixe possa representar Cristo simbolicamente, é preciso que nada tenha em comum com essa realidade, em relação à qual deve ser heterogêneo. E tal raciocínio vale também para a simbologia da coruja, ou qualquer outra que fosse aqui evocada.

A representação simbólica tem origem no domínio do religioso, pois em nenhum outro é maior a heterogeneidade entre o símbolo e o que se pretende simbolizar. As religiões orientais, que constituem o primeiro momento na história do conceito de Deus, são simbólicas por excelência, o mesmo ocorrendo com o politeísmo greco-latino que se lhes segue historicamente. E simbólico é também o cristianismo, que assinala o terceiro momento na história do conceito de Deus, entendendo-o como unidade e multiplicidade. Caberia aqui acrescentar que, ao contrário do que propunha a metafísica aristotélica, com seu conceito intelectual de motor imóvel, o Deus cristão não é uma idéia, mas o próprio Cristo, encarnação da segunda pessoa da Santíssima Trindade, Deus e homem a um só tempo. Assim, o Cristo não é o símbolo de Deus, mas o próprio Deus sob as espécies humanas. Por isso é que a iconografia cristã consiste na reprodução da imagem do Cristo, que não pode ser símbolo do divino, posto que é a própria divindade.

A evolução do simbolismo estético ou artístico envolve também três momentos principais que, de um modo geral, coincidem com a evolução do simbolismo religioso. O primeiro corresponde à arte simbólica, o

segundo à arte clássica e o terceiro à arte cristã ou romântica. Em sentido amplo, a arte deve ser definida como a encarnação sensível da idéia. A idéia, que equivale a um conteúdo espiritual, portanto infinito, assume na arte uma forma sensível, finita, que a limita no tempo e no espaço. O objeto criado pela arte é, por isso mesmo, espiritual e sensível na forma ou na representação material. Conseqüentemente, o ideal da arte só poderá ser o da superação dessa antinomia que lhe dá origem e na qual consiste. Em outras palavras, esse ideal corresponde à adequação entre a forma e o conteúdo, entre a significação espiritual e a representação sensível, que muitas vezes, como querem alguns, constituem uma coisa só e inseparável, à semelhança de uma túnica inconsútil.

A arte simbólica é, por isso mesmo, a que mais se afasta desse ideal, ou da essência da própria arte. É que o conteúdo, ainda indeterminado, não inclui em si mesmo a forma adequada, que permanece heterogênea em relação a ele. A arte clássica, ao contrário, caracteriza-se pela adequação entre a idéia e a manifestação sensível, a forma e o conteúdo. O conteúdo recebe a forma que lhe é correspondente, exteriorizando-se tal como é em si mesmo. O terceiro momento a que nos referimos é o da arte cristã ou romântica, que, de certo modo, equivale a um retorno à arte simbólica, embora em nível superior de consciência. Em resumo, pode-se dizer que, na arte simbólica, o conteúdo procura pela forma sem encontrá-la, ao contrário do que ocorre na arte clássica, quando os dois elementos se harmonizam. Já na arte romântica, que é aqui a que nos interessa, o conteúdo, após ter coincidido com a forma, revela-se inadequado com relação a ela, transbordando de seus limites. Essa é razão pela qual o conteúdo da arte romântica é a interioridade absoluta, a infinita subjetividade da idéia, que não poderia exprimir-se livremente na forma sensível, plástica, em que se achava contida. Na arte romântica, a idéia do infinito desprende-se do sensível e, tanto pelo conteúdo quanto pela

expressão, ultrapassa a arte clássica, já que consiste na superação do natural ou do sensível espiritual.

#### O SIMBOLISMO NA LITERATURA

São essas as raízes conceituais que informam o movimento estético que se desencadeou, sobretudo nos domínios da poesia, nos círculos artísticos e literários franceses durante as duas últimas décadas do século XIX como reação à impassibilidade e à rigidez das fórmulas parnasianas e, de certo modo, à crueza do romance naturalista. Em sentido amplo, o Simbolismo caracterizou-se pelo subjetivismo expressivo, com intensa utilização de uma linguagem amiúde hermética, pelo gosto das impressões vagas e fluidas, evanescentes, antes musicalmente sugeridas do que expressas, pelo cultivo de sentimentos místicos e das artes esotéricas. Pode-se dizer ainda que, no plano social e filosófico, o Simbolismo constituiu uma réplica ao positivismo científico-mecanicista e ao realismo objetivo que dominaram a segunda metade do século XIX. Os principais representantes da primeira fase do movimento, sob influência direta de Baudelaire e Edgar Allan Poe, propugnavam a simultaneidade da criação poética e da criação cósmica, reclamando para o artista a condição de intérprete de uma simbologia universal, de idéias que se manifestariam através das aparências sensíveis de cada objeto da realidade fenomênica.

Para os poetas do grupo, as relações essencialmente misteriosas entre a exterioridade física do mundo e seu substrato espiritual seriam apreendidas por uma espécie de intuição sensível, expressa por alusões ou sugestões, e não pela razão lógica. O Simbolismo declarava-se inimigo “de l’enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective...”. Por isso mesmo, e por tudo mais – a força que conferia à fluidez dos sentimentos e da expressão, o interesse que devotava às formas mais esdrúxulas da religiosidade e do esoterismo, a quase indiferença que



exibia em relação à razão e ao discurso lógico, ao *esprit de clarté* francês –, o novo movimento foi acusado de antiintelectualista, bárbaro e evasionista. Basicamente, porém, o Simbolismo – ao menos o Simbolismo ortodoxo que floresceu de 1880 a 1900 – pretendia apenas dizer que a poesia, ao desprezar os símbolos, se havia perdido a si própria, e os criadores da nova doutrina se dispunham a resgatá-la.

Do ponto de vista estético-formal, parece não haver dúvidas de que o Simbolismo trouxe inestimáveis contribuições à evolução da poesia. A poesia modernista, por exemplo, encampou quase todas as suas conquistas, e poetas como Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, William Butler Yeats e mesmo Guillaume Apollinaire nasceram do Simbolismo. Entre aquelas conquistas, figura a que renovou a métrica através do verso livre e do abandono dos processos rímico-rítmicos tradicionais, cuja rigidez e frieza foram tão defendidas pelos parnasianos. Muito se enfatizou, também, o emprego de vocábulos raros, preciosos ou arcaicos, sempre que o exigissem as necessidades expressivas e formais. A estrutura do discurso verbal foi igualmente renovada através da prática de um estilo elíptico, do intenso jogo metafórico, dos desvios sintáticos, da pontuação rítmica e até da disposição gráfica do poema.

Atenção toda especial foi dada à pesquisa da palavra exata, musicalmente integrada à emoção que se desejava exprimir. E a um tal ponto chegou essa preocupação musical dos simbolistas que Paul Verlaine, em um dos versos de sua *Art poétique*, escreveu: “De la musique avant toute chose”. E se a música, a começar por Richard Wagner, influenciou os simbolistas, estes também exerceram o seu fascínio sobre diversos compositores da época, em particular os impressionistas Claude Debussy (*Pelléas et Mélisande*, 1902; *Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1891; *La cathédrale engloutie*, 1910; os prelúdios, o quarteto de cordas); Maurice Ravel (*Gaspard de la Nuit*, 1908); Emmanuel Chabrier

(*Gwendoline*, 1886) e Ernest Reyer (*Sigurd* 1883), além de outros, entre os quais Gabriel Fauré, Henri Duparc e Ernest Chausson.

#### FUNDAMENTOS DO SIMBOLISMO

Ao desafiarem as duas correntes de pensamento dominantes na segunda metade do século XIX, o mecanicismo cientificista e o positivismo, os simbolistas já haviam mobilizado as principais fontes de sua informação estética e filosófica. Não se trata aqui de precursores do movimento, mas dos elementos que o informaram, como é o caso da arte dos pintores pré-rafaelitas ingleses (Dante Gabriel Rossetti, também poeta, William Holman Hunt, John Everett Millais, William Dyce e o crítico de arte John Ruskin), dos neo-românticos ingleses (em especial o esteticista Walter Horacio Pater), dos românticos alemães (Novalis, os irmãos Schlegel) e do drama musical de Wagner, com sua atmosfera mágica e lendária.

Na própria França, esse ideário estético beneficiou-se da pintura de Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Félicien Rops, Odilon Redon e Eugène Carrière. A vagueza cromática, o esteticismo, o hieratismo oriental, o satanismo e o hermetismo desses artistas muito contribuíram para a formação do ambiente simbolista, em particular o que caracterizou o Decadentismo. Poder-se-iam acrescentar ainda talvez outros nomes, como os do norte-americano James Whistler, do suíço Arnold Böcklin, do alemão Franz von Stuck, mas estes, como alguns dos anteriormente referidos, já são, a rigor, pintores simbolistas.

Em sua busca da espiritualidade e das idéias que se moviam sob as aparências exteriores do mundo, os simbolistas se avizinharam de algumas das teses do idealismo transcendental alemão, sobretudo das de Arthur Schopenhauer, buscando assim fundamentar o pessimismo que foi um dos traços dominantes dos decadentistas. Mas a informação

filosófica heterodoxa do Simbolismo não hesitou também em arrolar o pensamento poético e assistemático de Nietzsche, com seu poder de sugestão e seu tom às vezes hermético, seu verbo impregnado de uma carga simbólica universal, irresistível como a música de *Tristan und Isolde*, de *Tannhäuser*, de *Lohengrin*.

∞ MISTICISMO, ESOTERISMO E HERMETISMO

Uma das características básicas da arte simbolista foi o papel representado pelo inconsciente na vida afetiva, o que levou os poetas do movimento a buscarem motivação no misticismo e nas doutrinas esotéricas. Entre os místicos e ocultistas a que recorreram os simbolistas, figuram com maior insistência: o místico flamengo medieval Ruysbroeck, o Admirável, cujas obras foram traduzidas pelo simbolista belga Maurice Maeterlink; o neoplatonismo; os compiladores dos princípios e práticas da tradição órfico-pitagórica e dos mitos de Hermes Trismegisto; e toda a espécie de autores esotéricos, teosofistas, cabalistas, ocultistas, rosacrucianos, neo-alquímicos etc., entre os quais Fabre d'Olivet, Stanislas de Guaita, Jules Bois, Saint-Yves d'Alveydre, Papus, Eliphas Lévi, o "filósofo desconhecido" Saint-Martin e o "grão-mestre da Rosa-Cruz estética" Joséphin Péladan, o *sâr* Péladan.

Outro aspecto inconfundível do movimento – e que deu origem a inúmeros escândalos, motivando ainda violenta reação da crítica tradicionalista –, foi o hermetismo. Em Portugal e no Brasil, os simbolistas chegaram a receber por isso a designação pejorativa de "nefelibatas". Mas esse hermetismo, ao menos na maioria dos casos, não constituiu uma atitude. Ao pesquisarem uma expressão nova, na qual a musicalidade do verso, o significado simbólico das palavras e os signos cabalísticos desempenhavam funções importantes, muitos poetas da escola tornaram-se, em consequência, obscuros, inacessíveis e difíceis, herança



esta que foi preservada até mesmo pelos pós-simbolistas, como Rilke, Valéry, Yeats. Além disso, o jogo metafórico e as violentações sintáticas de que se serviram os simbolistas contribuíram para tornar ainda mais hermética a arte por eles praticada.

Assim se explica a falta de *clarté* que os contemporâneos do movimento jamais puderam aceitar. Mallarmé, acima de qualquer outro, foi mestre consumado do hermetismo. Sua poesia cifrada e enigmática ganhou muito nas mãos de hábeis exegetas, que pretenderam distinguir, sob a intrincada trama simbólica dos poemas do autor, até mesmo sistemas filosóficos. Modernamente, porém, a crítica vem encarando de modo diverso o problema do hermetismo, chegando mesmo a afirmar, como o fez Edouard Noulet em seus *Études littéraires* (1944), que o verdadeiro hermetismo não existe. Segundo esse autor, o que se desenvolve é um processo, ou vários, de ressuscitar vocábulos já desgastados pelo uso utilitário da linguagem através do fascínio e da força de uma mensagem nova.

A essa tese, contudo, opõe-se outra, segundo a qual nenhuma forma de arte, e a poesia obviamente aí se enquadra, poderia jamais prescindir do símbolo para ser realmente autêntica. Mas essa tese escamoteia o papel histórico do Simbolismo, um dos maiores movimentos literários de que se tem notícia no Ocidente. É que toda a poesia posterior ao esgotamento das matrizes românticas (isto é, o Parnasianismo) desprezou o símbolo, renunciando assim à sua própria condição de poesia. E o Simbolismo restituiu à poesia suas verdadeiras dimensões. A obra dos pós-simbolistas testemunha esse papel histórico.

#### DECADECENTISMO

Além do evasionismo, dos processos da “arte pela arte” (a *poésie pure* que floresceria depois, tão esplendidamente, com Valéry, o maior dos discípulos de Mallarmé) e do anti-retoricismo, é preciso registrar o

decadentismo que caracterizou certa poesia e prosa simbolistas, os quais se sentiam como testemunhas de um universo em decadência, de um *fin de siècle* que seria, também, o fim do mundo. E pode-se afirmar que esse sentimento de decadência impregnou quase todos os primeiros simbolistas, anunciando-se com Verlaine e atingindo seu apogeu com Ola Hansson, Tristan Corbière, Maurice Rollinat e, sobretudo, Joris Karl Huysmans, no romance *À rebours* (1884). E nem mesmo Mallarmé haveria de escapar a tal sentimento.

Em termos filosóficos, o Decadentismo pode ser identificado com o antiintelectualismo “bárbaro” a que depois se referiu Charles Maurras. O próprio Apollinaire, aliás, rejeitou-o, negando ao Simbolismo uma expressão capaz de atender às exigências da sociedade moderna. Mas o Decadentismo foi apenas um dos momentos, e efêmeros, do Simbolismo, tendo recebido o veto posterior dos representantes do movimento. O Decadentismo, fruto do evasimismo, foi, em última análise, uma fuga da realidade social da época, uma falência espiritual generalizada. E essa falência, ao abalar os alicerces do intelectualismo francês, deixou apreensivos os filhos da *raison*.

#### ☞ HISTÓRICO

Oficialmente, o Simbolismo teve início com a publicação, a 18 de setembro de 1886, no suplemento literário de *Le Figaro*, do manifesto de Jean Moréas, poeta francês nascido na Grécia com o nome de Yánnis Papadiamantópoulos. O manifesto de 1886 afirma a transcendência do real e declara que o Simbolismo, em sua radical oposição ao Positivismo, ao Realismo e ao Naturalismo, é um movimento idealista e transcendente, contrário às descrições objetivas, à ciência positiva, ao intelectualismo e à rigidez formal parnasiana. Moréas (e logo depois todos os demais simbolistas) postula uma linguagem e um ritmo capazes de ape-

nas sugerir os estados afetivos e as idéias cósmicas através da orquestração e de converter a realidade em *pathos* onírico mediante o jogo metafórico, as ressonâncias musicais e as variações cromáticas.

Mas a origem do Simbolismo – do Simbolismo propriamente dito, que vai de 1880 a 1900 ou 1910 – é anterior à primeira leva do movimento, quando apareceram os decadentistas; e isso não só porque muitos de seus colaboradores pertencessem ao *Parnasse Contemporain* (1866-1876), como também porque um dos traços mais característicos do novo movimento fosse justamente o cultivo daquela *émotion intime* tão ao gosto do Parnasianismo. E nesse sentido – como em muitos outros, aliás –, o Simbolismo teve precursores, alguns deles bem anteriores a Edgar Allan Poe ou Charles Baudelaire.

#### PRECURSORES

A utilização explícita do símbolo na poesia francesa da segunda metade do século XIX já se insinua, e de modo inequívoco, no soneto das “Correspondances”, de Baudelaire, geralmente tomado como ponto de partida para o estabelecimento dos cânones estéticos e conteudísticos do Simbolismo. Mas o autor das *Fleurs du mal* (1857) deve algo, no que respeita às suas próprias convenções, à doutrina poética de Poe, que, como outros, já preludia, ainda que de forma não tão flagrante, o advento da arte simbolista. Aqui, aliás, torna-se imperativo advertir que o emprego de símbolos em arte e literatura não constitui invenção ou privilégio dos poetas da nova escola. Em verdade, o símbolo existiu desde o momento em que o primeiro artista realizou uma obra criativa, e aí estão para prová-lo os signos pictográficos da pré-histórica caverna de Altamira.

O fato de situar Baudelaire como precursor do Simbolismo já implica uma série de dificuldades. Há quem considere, inclusive, que Baudelaire foi o maior dos simbolistas, pois em sua poesia não estariam



apenas esboçadas, mas até mesmo cristalizadas, as diretrizes fundamentais do movimento. De fato, a poesia de Baudelaire é intensamente simbólica, e o soneto das “Correspondances” talvez signifique mais, do ponto de vista da concretização do ideário estético simbolista, do que o manifesto de Jean Moréas e o hermetismo de Mallarmé. Outro dado sintomático das afinidades profundas de Baudelaire com o Simbolismo reside na singularidade de que quatro dos principais autores que serviram de base à informação estética do movimento – Novalis, Poe, Wagner e o místico sueco Emanuel Swedenborg – eram também da preferência de Baudelaire.

Precursor apenas ou poeta maior do Simbolismo, o fato é que Baudelaire exerceria influência decisiva para o triunfo do movimento, pois dele provêm, em linha quase direta, os três outros poetas ligados ao movimento na França: Rimbaud, Verlaine e Mallarmé. É indiscutível, também, o progonismo do crítico e prosador católico Jules Barbey d'Aurevilly, um dos primeiros a iniciar a reação da crítica tradicionalista (ou espiritualista) contra o Naturalismo. Mais importante, porém, é o aristocrata Auguste Villiers de L'Isle Adam, em cuja obra (particularmente na novela *Axel*, publicada postumamente em 1890) estão presentes quase todos aqueles elementos da poética de Baudelaire e da dramaturgia wagneriana, além do esteticismo, do misticismo e do evasimismo que caracterizam a primeira leva simbolista.

Há que lembrar, nessa segunda metade do século XIX, a contribuição precursora representada pela estética de Walter Horacio Pater e Oscar Wilde, aos quais os simbolistas atribuem papel relevante na gênese da infra-estrutura de seu ideário. Muitos são, aliás, os que pretendem ver como precursores do Simbolismo (e não se lhes pode negar crédito) alguns outros autores da literatura inglesa, como os românticos John Keats e Percy Bysshe Shelley, o estilista virtuoso Thomas de Quincey, o wagneriano e musicalíssimo Charles Algernon Swinburne, o estranho e

genial Samuel Taylor Coleridge e o visionário William Blake, cujas obras teriam contribuído para a formação da atmosfera místico-idealista que envolve grande parte da produção simbolista entre 1880 e 1895.

Anterior a Baudelaire, a Villiers de L'Isle Adam e a Barbey d'Aurevilly, o nome de Gérard de Nerval não pode faltar a nenhum levantamento progônico do Simbolismo. É possível, inclusive, que Nerval seja o maior de todos os verdadeiros precursores da poesia simbolista. Isso quanto ao seu hermetismo, sua linguagem carregada de símbolos, seu visionarismo onírico e fantástico, suas afinidades com a poesia romântica alemã, com tudo aquilo que feria a tradicional *clarté* francesa, com o para-além-da-razão-lógica que o levou à loucura e, finalmente, ao suicídio. Não obstante, Nerval foi esquecido como precursor do Simbolismo, assim como o foi por diversas histórias convencionais da literatura francesa.

Dentre os poetas franceses cujas obras se situam entre 1857, ano de lançamento das *Fleurs du mal*, e 1880, quando já se manifestava abertamente o Simbolismo, há que citar ainda dois precursores: Lautréamont e Rimbaud. O Verlaine pré-simbolista, que pertence também a esse período, é antes parnasiano. A transição verlainiana é por demais rápida para que se possa defini-lo como precursor. Sua poesia, ao tornar-se simbolista, não insinua afinidades com o novo movimento: antes, e por completo, lhe pertence. Os casos de Lautréamont e Rimbaud, todavia, não encerram menos dificuldades. A obra de Lautréamont, no que tem de precursora, é com maior razão reivindicada pelos surrealistas e dadaístas, ao passo que a de Rimbaud é um caso à parte e, por suas proposições e conseqüências, um *cul-de-sac* para aqueles que pretenderam imitar ou seguir o poeta.

Isso não impede, porém, que o satanismo de Lautréamont – que não possui raízes luciferianas ou místicas, mas românticas – esteja próximo do Simbolismo, no que ele tem de esotérico e visionário. É importante



também para os simbolistas (como seria depois para os surrealistas e dadaístas) o papel representado pelo subconsciente na estranha prosa poética do autor dos *Chants de Maldoror* (1869). Mas o aspecto progônico de Lautréamont, no que se refere à poesia simbolista das duas últimas décadas do século XIX, permanece ainda controverso e mal esclarecido, o que já não ocorre, de modo algum, com a obra de Rimbaud, que foi simbolista e cuja influência só pode ser comparada à de Baudelaire.

Mas o Rimbaud pré-simbolista cintila apenas, e muito rapidamente, nos poemas da primeira fase à qual pertence o soneto “Les voyelles”, que constituiu uma reelaboração dos princípios alógico-sugestivos das “correspondências” de Baudelaire, e outras peças igualmente batizadas de “baudelaírianas”, como é o caso de “Les chercheuses de poux”. Já no primeiro verso das “Voyelles” lê-se: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...”. E é aí que reside o fundamento da alquimia verbal do autor, suas alucinações sensoriais, capazes de converter a palavra em concreção cromática, plástico-visual. Vogais e consoantes que se entrelaçam, cor e som, no vórtice desordenado de todos os sentidos, de todas as sensações.

Esse Rimbaud não é somente um pré-simbolista, mas um elo sem o qual não haveria a evolução da poesia de Baudelaire para a do Simbolismo. Sem Rimbaud, o Simbolismo não existiria. Mas os líderes do movimento quiseram ir muito longe, encampando toda a produção posterior do poeta como subsídio à sua causa. E nisso se equivocaram. *Les illuminations* (1873-1875) e *Une saison en enfer* (1873) não são poesia pré-simbolista nem simbolista. O que essas constelações de poemas em prosa antecipam já não é o Simbolismo, mas sim toda a poesia moderna, desde o pós-simbolismo dos primeiros modernistas e do Surrealismo até florações da poesia que já pertencem à década de 1920.

A grande lição de Rimbaud morre com ele, com seu inexplicável e súbito mutismo, no estranho silêncio que assume logo depois de com-



pletar 17 anos de idade, poeta no qual Claudel vislumbrou a “afasia do místico” diante do divino e do inefável. A lição de Rimbaud morre com ele porque a qualquer um que o pretendesse imitar ou seguir estaria sempre reservado o mesmo e paradoxal destino: não escrever mais. Nesse sentido, Rimbaud foi muito mais longe que Baudelaire, ou mesmo Lautréamont, que proclamou o fim da poesia. Rimbaud não proclamou nada. Ao contrário, emudeceu. *Une saison en enfer* e *Les illuminations* antecipam esse desenlace. Como tal, nada têm a ver com o Simbolismo.

#### O SIMBOLISMO FRANCÊS DE 1880

Um dos traços mais salientes do Simbolismo francês – e, de resto, das demais literaturas européias – foi sua profunda heterogeneidade. Pode-se mesmo dizer que houve vários simbolismos, quase tantos quantos eram os poetas simbolistas. Isto, é claro, torna muito difícil qualquer tentativa de distribuição setorial dos autores, embora seja viável referir algumas tendências mais comuns, em torno das quais se agrupava determinado número de poetas. A corrente do *l'art pour l'art*, por exemplo, seria um desses pólos, ao redor do qual se aglutinaram as obras de Mallarmé e de seus seguidores imediatos, bem como, já no século XX, a *poésie pure* do pós-simbolista Paul Valéry.

Uma segunda corrente foi a da poesia intimista, à qual se filiaram os poetas egressos do Parnasianismo, como Verlaine e quase todos os verlainianos, em sua maioria decadentistas (Tristan Corbière, Maurice Rollinat, Albert Samain), marcados pelo misticismo, o pessimismo e o evasionismo. Finalmente, cumpre ainda assinalar a existência de uma terceira corrente, menos característica que as anteriores, a que pertenciam os adeptos da rebelião antiintelectualista, do “assalto à *clarté*”, cujo ponto de partida está na obra de Lautréamont. A tais correntes ou tendências se poderiam acrescentar alguns poucos casos isolados, como

os de Jules Laforgue ou Charles Guérin. Esse era o panorama geral da poesia francesa ao iniciar-se a penúltima década do século XIX, quando o Parnasianismo já agonizava, embora fossem visíveis alguns de seus vestígios nos poetas da corrente intimista.

☞ MALLARMÉ E OS MALLARMEANOS

O núcleo do Simbolismo francês reside, sem dúvida, na obra de Mallarmé; e sua influência já se manifesta antes de 1880, com a publicação, quatro anos antes, do *Prélude à l'après-midi d'un faune*, que Anatole France acusou, na época, de pouco claro. Com Mallarmé tem início também o hermetismo, a poesia pura da chamada “torre de marfim”, onde se reuniam os evasionistas e os experimentalistas do verso e do verbo. O hermetismo de Mallarmé deu origem a uma febril atividade exegética por parte de seus admiradores. Sucediam-se as interpretações da obra mallarmeana, cuja fortuna deve muito ao talento de seus comentadores. Tais interpretações chegavam às vezes ao absurdo de atribuir ao hermetismo do poeta veladas intenções filosóficas, sobretudo de linhagem hegeliana.

Mas o autor de *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* (1914) provavelmente sequer chegou a cogitar de pretensões dessa ordem. Mallarmé foi, acima de tudo, um consumado artista do verso, cujas potencialidades rítmicas e musicais explorou à exaustão. Mais do que isso: Mallarmé foi um poeta de palavras, que, como ele mesmo diz, cedeu “l'initiative aux mots”. Está aí, talvez, a origem da avassaladora influência que haveria de exercer sobre todo o movimento simbolista. Por outro lado, a atividade exegética em torno da obra mallarmeana de modo algum caiu no vazio. Terá servido, na pior das hipóteses, para reavivar um fecundíssimo debate sobre vários conceitos e princípios estéticos de toda a literatura.

A estrutura do verso de Mallarmé, de musicalidade clássica e fria, o seu poder de sugestão (“Nomear um objeto” – diz ele em *Divagations* – “é suprimir três quartas partes do gozo de um poema, que é feito da felicidade de adivinhar pouco a pouco: sugeri-lo, eis o ideal”) e a trama metafórica que o “hermetizava”, constituem um dos pontos mais altos do Simbolismo. O lirismo mallarmeano – avesso à retórica, à eloquência, à anedota e à discursividade dos românticos – devolveu à poesia sua condição essencial e contribuiu para que a palavra recuperasse não apenas seu significado simbólico, mas também seu sentido lingüístico absoluto. Seus poemas são quase música de câmara, partituras verbais aprogramáticas, tal o despojamento que os desveste de toda carga didática ou discursiva.

Mallarmé foi muito mais do que apenas um simbolista cronologicamente periodizável, e toda a poesia moderna leva a sua marca até Valéry e T. S. Eliot, os italianos Ungaretti e Montale, até os recentes movimentos da poesia concreta, cujos arautos nele vêem um prógono e um mestre. Mas o hermetismo de Mallarmé – que não é um problema apenas de sua poesia, e sim, afinal, de toda arte – legou à poesia contemporânea (ou, mais do que isso, à própria mentalidade contemporânea) um de seus mais sombrios impasses – o da incomunicabilidade, tema recorrente e quase obsedante das obras de poetas tão distintos entre si como, por exemplo, T.S. Eliot, Juan Ramón Jiménez, Salvatore Quasimodo ou Carlos Drummond de Andrade.

#### IRRADIAÇÃO INTERNACIONAL

O período que vai de 1900 a 1910 assinala a agonia do Simbolismo francês, apesar das atividades propagandísticas de um Paul Fort, que muito contribuiu para a divulgação do teatro de intenções simbolistas, ou do aparecimento episódico de obras de algum epígono isolado, como é o caso do abade Louis Le Cardonnel. Isto não impediu, todavia, que o

Simbolismo constituísse um movimento intensamente centrípeto, conquanto haja sido um fenômeno literário tipicamente francês. Foi extensa e profunda a irradiação do Simbolismo em quase toda a Europa, a começar pela que se manifesta na literatura belga de expressão francesa, onde avultam os nomes de Charles Van Lerberghe, Albert Giraud, George Rodenbach e, sobretudo, Maurice Maeterlinck e Émile Verhaeren. Semelhante efeito é o que se nota na Holanda, onde merecem destaque Willem Kloos, Albert Verwey e os flamengos Prosper Van Langendonck e Karel Van de Woestijne, este último o maior poeta belga da expressão holandesa.

No que toca à Inglaterra e à Irlanda, há que se sublinhar que o Simbolismo na literatura de língua inglesa tem suas raízes nas obras dos pré-rafaelitas, em particular Dante Gabriel Rossetti, no esteticismo de Walter Horacio Pater, George Moore e Oscar Wilde, e na musicalidade dos versos de Charles Swinburne. Nenhum deles, entretanto, pode ser considerado simbolista em sentido estrito. Na verdade, o Simbolismo inglês só irrompe na última década do século XIX, com os artistas e escritores que se reuniram no Rhymer's Club, de Londres, entre os quais se encontravam o crítico Arthur Symons e os poetas Ernest Dowson, Lionel Johnson e aquele que viria a ser um dos maiores nomes do pós-Simbolismo, o irlandês William Butler Yeats. O ideário estético proposto por Symons só seria integralmente cumprido por Francis Thompson, cuja obra está impregnada da poesia de Verlaine, Keats e Shelley. Na Irlanda merecem destaque Fiona MacLeod, William Russell e James Stephens.

As origens do Simbolismo de língua alemã remontam, a rigor, à época romântica, à filosofia do idealismo transcendental e ao drama wagneriano. De um ponto de vista mais imediato, foi muito importante o pioneirismo do crítico Hermann Bahr, inimigo do Naturalismo, que, em 1893, lançou em Viena a revista *Die Zeit*. Os decadentistas vienenses

da época formaram um grupo que reuniu Hugo von Hofmannsthal, Peter Altenberg e Rainer Maria Rilke, que, à semelhança do irlandês Yeats, é antes pós-simbolista e se tornará modernista. A esse grupo também pertenceu Arthur Schnitzler, cuja extensa e diversificada obra literária caminha do Naturalismo para o Decadentismo, mitigado por ironia cínica e melancólica.

O Decadentismo austríaco encontraria ainda grandes representantes em Leopold Andrian, autor do *Garten der Erkenntnis* (1895), e Richard Beer-Hofmann. Mas o grande nome da decadência austríaca é Hugo von Hofmannsthal, aristocrata de gosto refinado e cujo talento maleável lhe permitiu compor dramas líricos, tragédias políticas, comédias, libretos operísticos e, sobretudo, as melhores poesias líricas do Simbolismo de língua alemã (1899). Os melhores simbolistas na própria Alemanha são: Max Dauthendey; Alfred Mombert; Wilhelm von Scholz, autor de obra poética altamente reflexiva, como se pode ver em *Der Spiegel* (1902); Christian Morgenstern; e, afinal, o mais célebre dentre todos: Stefan George, ao redor do qual passaram a girar diversos poetas-satélites, como Karl Wolfskehl, Ludwig Klages e muitos outros. Stefan George, que alguns colocam ao lado de Mallarmé e Verlaine, começou com obras extremamente preciosistas, mas já em *Das Jahr der Seele* (1897) seu lirismo alcança grandes momentos. Toda a obra posterior de George está caracterizada por um senso muito agudo da arquitetura poemática, atingindo níveis formais raras vezes logrados por toda a poesia alemã, apesar de sua incomovível frieza.

O Simbolismo encontrou também alguns cultores nas literaturas da Escandinávia, entre os quais os suecos Verner von Heidenstam, Gustaf Fröding e Selma Lagerlöf. Na Dinamarca, dois baudelairianos, Viggo Stuckenberg e Sophus Claussen, acrescentam também sua parcela de contribuição ao movimento. E o crítico dinamarquês Georg Brandes, embora defensor intransigente do Naturalismo, tornou-se importan-



tíssimo para o movimento simbolista, pois foi o introdutor, na Europa, do teatro parcialmente simbolista de Ibsen e da filosofia de Nietzsche.

O grande precursor do intenso Simbolismo russo é o contista e dramaturgo Anton Pavlovitch Tchekhov, cujo realismo é quase sempre simbólico e, não raro, decadentista, incapaz de uma formulação ideológica para fazer frente àquilo que mais odiava: as injustiças sociais do czarismo. É também precursor o filósofo Vladimir Soloviev por seu misticismo e seu cristianismo eslavófilo, de flagrante filiação dostoiévskiana. E já são simbolistas os poetas Konstantin Dmitrievitch Balmont e Valeri Briussov, cujas obras antecipam o Modernismo da década de 1910.

O primeiro nome da literatura italiana moderna, que principia com a reação ao nacionalismo carducciano, é o de Gabriele D'Annunzio, poeta, dramaturgo e prosador de veleidades simbolistas, mas que não pode ser incluído no Simbolismo. O que ocorre é que, para romper com a tradição clássica, cujas raízes remontavam a Giacomo Leopardi, D'Annunzio viu-se obrigado a recorrer ao Decadentismo francês e começou a compor poemas à maneira dos simbolistas. Na verdade, simbolistas estritos são os poetas ditos *crepuscolari*, influenciados pelo decadentismo de Verlaine e Laforgue, como Sergio Corazzini, Marino Moretti e Guido Gozzano.

O Simbolismo hispano-americano antecedeu o da Espanha, absorvida então pelos ideais não apenas estéticos, mas também políticos, da Geração de 1898. Antecipa-o o herói nacional cubano José Martí, com seus *Versos sencillos* (1891). Outro cubano, Julian del Casal, interessou-se também pelo novo movimento; ele e o decadentista colombiano José Asunción Silva já são precursores do chamado Modernismo hispânico.

O grande simbolista hispano-americano é o nicaraguense Rubén Darío, que se chamava a si próprio de “modernista”, denominação extensiva ao movimento por ele criado. A poesia de Darío aglutinava elementos do Parnasianismo e do Romantismo, mediante hábil montagem um pouco

artificial. Mas Darío foi popularíssimo, e continua a sê-lo em toda a América Latina, que ainda lê *Azul* (1888), *Prosas profanas* (1896), *Cantos de vida y esperanza* (1905), *El Canto errante* (1907), *Poema del otoño* (1910), etc.

No México, os maiores nomes do Modernismo são Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique González Martínez, Salvador Díaz Mirón e Amado Nervo, o mais popular dentre todos, que foi romântico, simbolista e modernista a um só tempo, compondo obras como *Poemas* (1901), *Serenidad* (1914), *Elevación* (1916), *Plenitud* (1918). José María Eguren domina o Simbolismo peruano, que deve tudo às suas *Simbólicas* (1911), *La canción de las figuras* (1916), *Poesías* (1929) etc. É bastante significativa, no Uruguai, a obra do estranho Julio Herrera y Reissig, dono de uma linguagem densamente simbólica e quase surrealista, preciosa e gongórica, em *Los parques abandonados* (1908), *La torre de los esfinges* (1909), *Los pianos crepusculares* (1910).

Alguns outros grandes nomes da literatura latino-americana estiveram, de uma ou de outra forma, ligados ao Simbolismo, como, entre outros, os argentinos Ricardo Güiraldes, autor do celebrado *Don Segundo Sombra* (1926), e Leopoldo Lugones, com *Montañas de oro* (1897), *Lunario sentimental* (1909), *Odas seculares* (1910) e *El libro fiel* (1912). Dos demais, não devem ser esquecidos o venezuelano Rufino Blanco Fombona, o boliviano Ricardo Jaimes Freyre, o chileno Francisco Contreras e o guatemalteco Rafael Arévalo Martínez.

Os membros e descendentes da Geração de 1898, na Espanha, herdaram o novo estilo simbolista dos poetas hispano-americanos. Em verdade, não dispunham eles de uma forma poética que condissesse com o espírito revolucionário de suas idéias literárias, políticas e sociais, que abalaram as tradições reacionárias da Espanha do século XIX. A solução foi recorrer à conquista de seus irmãos de sangue e de língua, particu-



larmente a Darío. O Simbolismo tardio dos poetas espanhóis explica-se também pelo fato de que a revolução literária e intelectual de 1898 proclamava justamente o contrário do Decadentismo francês e europeu, clamando por uma nova Espanha, uma nova literatura e um novo ideal político. Por isso mesmo, o Simbolismo é pouco ou nada decadentista nas obras de Unamuno, Antonio Machado e Ramón del Valle-Inclán. E esteticista só foi mesmo o crítico Azorín. O que se pode chamar de “decadentismo de Unamuno” é puramente pessoal, nada tendo de programático ou mesmo nacional. Sua grande descoberta, em termos de nacionalidade e universalidade, é o *Quijote*, verdadeiro antípoda da decadência europeia do fim do século. Valle-Inclán, por sua vez, já é modernista, como o foram Manuel Machado e, no início, Antonio Machado, este um dos maiores poetas da língua.

O esteticismo de Azorín, todavia, está mais próximo do espírito simbolista, muito embora também ele não seja um decadentista. Suas obras *Los pueblos* (1905), *La ruta de Don Quijote* (1905), *Castilla* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Al margen de los clásicos* (1915) buscam, inclusive, atenuar os males da decadência. Ainda na Espanha, vincularam-se ao Simbolismo: Emilio Carrère, decadentista verlainiano em *El caballero de la muerte* (1909), *Del amor, del dolor y del misterio* (1915), *La copa de Verlaine* (1919); e Eduardo Marquina, também já modernista em *Eglogas* (1902) e *Elegias* (1905). E simbolista foi, em seus inícios, Juan Ramón Jiménez.

☞ EM PORTUGAL E NO BRASIL

O Simbolismo português, já preludiado pela poesia “metafísica” e de grave espiritualidade de Antero de Quental, tem início com Antônio Nobre, um baudelairiano intimista e extremamente pessoal, autor do *Só* (1892) e de *Despedidas* (1902). Nobre tem também muito de român-

tico, e algo da tristeza desolada de Laforgue. Sua influência foi muito grande em Portugal e no Brasil. Mas, em geral, a paternidade do Simbolismo português costuma ser atribuída a Eugênio de Castro. Duas obras desse poeta, *Oaristos* (1890) e *Horas* (1891), são anteriores ao *Só*. Mas a poesia do autor de *Silva* (1894) não provém dos grandes mestres do Simbolismo francês, e sim dos decadentistas menores, tanto da França como da Bélgica.

Historicamente, a contribuição de Eugênio de Castro – o único poeta português da época realmente lido pela Europa inteira – é muito importante. Castro, um esteticista que renovou o gosto literário em seu país, é dono de uma linguagem puríssima e decantada, menos idiomática que a de Nobre, mas que, em obras posteriores (*O rei Galaor*, 1899; *Depois da ceifa*, 1901; *O anel de Policrates*, 1907), reatou relações com o classicismo da tradição portuguesa. O outro grande nome do Simbolismo em Portugal é Camilo Pessanha, autor de um único livro, *Clepsidra* (1920), de imagens altamente sugestivas e delicada musicalidade. Pessanha, que viveu solitário na colônia chinesa de Macau, está mais próximo do Modernismo do que Nobre ou Eugênio de Castro.

Ainda em Portugal, outros poetas, conquanto de menor expressão, cederam ao impacto do Simbolismo, que foi sentido até mesmo por um verbalista como Guerra Junqueiro, quando renunciou à retórica hugoana para escrever *Os simples* (1892). O próprio Cesário Verde, em seu *Livro* (public. póstuma, 1887), parece estar marcado pela poesia de Baudelaire. Também poetas da estatura de Mário de Sá-Carneiro e Florbela Espanca, no *Livro de mágoas* (1919), *Livro de Soror Saudade* (1923) e em *Charneca em flor* (public. póstuma, 1931), traem a influência do Simbolismo. E a primeira fase de Fernando Pessoa é também simbolista, assim como foram simbolistas João Barreira (*Gouaches*, 1892), Antônio

Feijó (*Sol de inverno*, 1922), Júlio Brandão (*O livro de Aglais*, 1892), Antônio de Oliveira Soares (*Azul*, 1890) e outros.

O Simbolismo brasileiro, embora oposto ao Parnasianismo, foi, contudo, por este último rapidamente absorvido, e quando tentou reavivar-se, após o declínio neoparnasiano, viu-se marginalizado pelos primeiros modernistas. Na literatura brasileira, aliás, ao contrário da europeia e da hispano-americana, o Simbolismo, além de efêmero, antecede o Neoparnasianismo, que a crítica e o gosto popular consagraram. Assim, o movimento simbolista passou a ser considerado um “corpo estranho” na literatura brasileira, como observa Andrade Murici em seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1952, v. I, p. 16). Nem por isso, todavia, deixou de produzir alguns grandes talentos, como tampouco de marcar a obra de diversos autores do século XX, desde Augusto dos Anjos até Cecília Meireles.

Os precursores são José Francisco da Rocha Pombo, José Joaquim de Medeiros e Albuquerque, Domingos do Nascimento e Venceslau Queirós, todos de importância literária reduzidíssima. Mas já é simbolista, parcialmente, B. Lopes, autor de *Cromos* (1881), *Brasões* (1895) etc., que depois voltou ao Parnasianismo. O primeiro grande simbolista brasileiro – e também o maior poeta de todo o movimento – é João da Cruz e Sousa, poeta negro de autênticas emoções, que se rebelou contra a sintaxe tradicional portuguesa e introduziu no Brasil as conquistas estilísticas da escola francesa. Sua obra inclui os versos de *Broquéis* (1893), *Faróis* (1900) e *Últimos sonetos* (1905), além da prosa poética de *Missal* (1893) e *Evocações* (1898).

O outro grande simbolista é Alphonsus de Guimaraens, poeta intimista, dominado pelo sentimento da morte e por um suave misticismo, mas que pecou por algum preciosismo. Suas obras mais expressivas são *Dona Mística* (1899), *Kiriale* (1902) e *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923). Dos demais poetas simbolistas, merecem registro:



Emiliano Pernetta, Mário Pederneiras, Pedro Militão Kilkerry, Murilo Araújo, Cassiano Machado Tavares Bastos, Gonçalves Jácome, Emílio Kemp, Adalberto Guerra Duval, João Itiberê da Cunha, Euclides Bandeira, Antero Bloem, Durval de Moraes, Álvaro Reis, Marcelo Gama, Felipe d'Oliveira, Homero Prates, Ronald de Carvalho, Euricles de Matos, Ernâni Rosas, Max Vasconcelos e Eduardo Guimaraens; alguns se passaram depois para o Neoparnasianismo ou evoluíram para o Modernismo.

A prosa simbolista encontrou seus maiores cultores em Gonzaga Duque, Carlos D. Fernandes, Arthur Lobo e Álvaro Moreyra. O grande crítico e propagandista do movimento é Nestor Vitor, seguido de Saturnino de Meireles e Manuel Azevedo da Silveira Neto. Não foi propriamente simbolista o grande e originalíssimo poeta Augusto dos Anjos, autor do *Eu* (1912); mas certa influência do Simbolismo é inconfundível em seus versos. E há, finalmente, o caso da poetisa Cecília Meireles, uma das mais finas sensibilidades da poesia brasileira, que, durante muito tempo, permaneceu simbolista dentro do Modernismo.

O Simbolismo transcendeu imensamente os limites de suas atividades programáticas, dando origem à grande poesia pós-simbolista, que, a rigor, já pertence ao Modernismo. Seus representantes, porém, guardam muito da lição de Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Maeterlinck e outros expoentes simbolistas. Essa herança é particularmente visível na alta poesia de Paul Valéry, discípulo de Mallarmé, de Rainer Maria Rilke, de T.S. Eliot, de William Butler Yeats, de Juan Ramón Jiménez e de Paul Claudel, entre tantos outros.

Ficcionistas como Marcel Proust e James Joyce, os dois maiores mestres do romance moderno, também pagam tributo à estética e ao estilo simbolistas, o mesmo ocorrendo com Maurice Barrès, Alain Fournier, Thomas Mann, Knut Hamsun e vários poetas da literatura notre-

americana moderna. Isso vem confirmar a inestimável importância histórica do Simbolismo, que abriu as portas à renovação modernista. Obras como *Le cimetière marin*, de Valéry, ou as *Duineser Elegien*, de Rilke, ou ainda *The Wild Swans at Coole*, de Yeats, provam quanto o Modernismo deve à poesia pós-simbolista.



*O verso harmônico em  
Mário de Andrade e  
Cruz e Sousa*

≡ IVAN TEIXEIRA

∞ A MATÉRIA

**E**m primeiro lugar, gostaria de agradecer o convite do poeta e amigo Ivan Junqueira e a fineza com que fui recebido pelo Presidente da Academia Brasileira de Letras Tarcísio Padilha, pela Assessora Cultural Leila Longo e por todos os que trabalharam nos bastidores deste encontro. Por outro lado, espero que eu, com a modéstia de meus recursos, possa satisfazer as expectativas e não decepcionar demasiado a confiança que os Acadêmicos aqui presentes porventura depositem em minha palestra.

A matéria que escolhi é simples, porém fundamental para as relações entre o Simbolismo e a poesia do século XX. Trata-se do levantamento


---


∞ Conferência proferida no dia 25/09/2001, durante o Ciclo *O Simbolismo e a poesia do século XX*.

de questões em torno da noção de *verso harmônico*, dispositivo técnico que Mário de Andrade entende como caracterizador do Modernismo de *Paulicéia desvairada* – em sentido estrito, e não no de modernidade. Como se sabe, suas idéias sobre a nova técnica foram apresentadas no primeiro manifesto da poesia modernista brasileira, o que justifica o tom eufórico de novidade, de descoberta e de combate que caracteriza o seu estilo.

Meus contatos com a poesia de Cruz e Sousa não são propriamente os de um especialista. Preparei três edições de suas obras,<sup>1</sup> fiz uns prefácios e uns estudos,<sup>2</sup> mas não me considero propriamente um especialista em Cruz e Sousa, como poderia eventualmente me considerar um especialista na poesia do século XVIII brasileiro, sobretudo a de Basílio da Gama, que me propiciou o estudo das relações dos poetas mineiros com o Marquês de Pombal e a poética cultural estabelecida por seu Despotismo Esclarecido. Ali me sinto um pouco mais em casa, sem, contudo, pretender dominar a pluralidade de aspectos da poesia do período. De qualquer forma, pude observar que o verso harmônico, tal como Mário de Andrade o caracteriza, já aparecera, com todas as características inventariadas pelo modernista, em *Broquéis*, de Cruz e Sousa.

---

1  *Missal / Broquéis*. Edição e prefácio. São Paulo: Martins Fontes, 1993. *Broquéis*. Edição fac-similar e prefácio. São Paulo: Edusp, 1994. *Faróis*. Edição fac-similar e prefácio. Florianópolis / Cotia: Fundação Catarinense de Cultura / Ateliê Editorial, 1998.

2  “Cem anos de *Broquéis*”. São Paulo, *O Estado de S. Paulo* (Suplemento Cultura), 25 de março de 1993, p. 2. “Broquéis: Cem anos de Simbolismo”. São Paulo, *Jornal da Tarde* (Caderno de Sábado), 10 de julho de 1993, p. 5. “Metafísica e Exílio”. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, n.º 8, março de 1998, pp. 46-53. “Cruz e Sousa criou canto próprio”. São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 14 de março de 1998, p. D9. “Metafísica do sofrimento”. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, *Suplemento Literário*, novembro de 2000, pp. 17-19.



Mas Cruz e Sousa adotou o verso harmônico – que resulta na polifonia poética – sem fazer alarde disso, porque aquilo era, digamos assim, algo próprio da poética simbolista e, portanto, uma das características literárias de seu tempo. Todavia, não conheço nenhum registro de época que adote explicitamente essa expressão para designar aquela prática, exceto as contínuas associações gerais entre poesia simbolista e música.

☞ PRESENTES


Antes de entrar propriamente na questão, pediria licença para, como professor de literatura, fazer uma provocação ao querido poeta Ivan Junqueira. Uma provocação amigável e restrita ao campo das idéias, no seguinte sentido: o ciclo de palestras organizado por ele chama-se *O Simbolismo e o Modernismo*, ou seja, as relações entre um e outro movimento. Particularmente, tenho defendido uma posição um pouco contrária à idéia de que, para nobilitar um movimento ou um artista do passado, tem-se que, necessariamente, aproximá-lo de um movimento ou artista consensualmente valorizado no presente. Eu preferiria estudar, por exemplo, o Simbolismo, e só; ou Cruz e Sousa, e ponto final. Ora, por que estudar o Simbolismo como precursor do Modernismo? Proporia algo como o estudo de Cruz e Sousa em si, com as propriedades específicas de sua poética, com a possível forma mental de sua época ou com a poética cultural do seu tempo, ainda que esta possa conter mais diversidade do que faz supor a expressão.

Assim, a Academia poderia, eventualmente, propor dois ciclos de palestras. Um sobre o Simbolismo, outro sobre o Modernismo. Quando se propõe o estudo do Simbolismo e seus vínculos com o Modernismo, é como se não houvesse razões suficientes para estudar o passado como manifestação de um presente pretérito, isto é, de um passado que tenha existido também como presente. Aquela perspectiva – que não é exclusi-

vidade da ABL, mas ponto de vista dominante na crítica universitária e no jornalismo cultural brasileiro – funda-se na idéia de que a história só existe em função do presente. A concepção teleológica dos movimentos literários faz supor, enfim, que só se deve estudar o passado como antecipação legitimadora do momento em que se produz o enunciado crítico. Em outros termos, a visão finalista seqüestra a identidade do passado, a qual se deixa explicar apenas como projeção retrospectiva da leitura de um dado momento, no caso o Modernismo.


Nesse sentido, como professor que também escreve, julgo que a expressão Pré-Modernismo deveria ser abolida do vocabulário crítico, pois, além de incharacterística, pressupõe que o período imediatamente anterior ao movimento de 22 só possui interesse na medida em que antecipa uma etapa de maior importância histórica e de mais relevo artístico. Augusto dos Anjos, por exemplo, um poeta de incrível autonomia e enorme valor estético, é classificado como pré-modernista. E todos sabemos que esse rótulo é insuficiente para descrever sua poesia. O que dizer então de Euclides da Cunha, entre tantos outros? Pela perspectiva dos modernistas, o mal desses autores ou de, digamos, Olavo Bilac teria sido escrever conforme os padrões artísticos e culturais do respectivo tempo. A exemplo dos mesmos modernistas, poder-se-ia perguntar: seria, acaso, possível produzir arte funcional sem incorporação orgânica do discurso cultural da própria época?

Ao propor essa idéia, cuja matriz recente no Brasil se deve a João Adolfo Hansen,<sup>3</sup> pretendo valorizar um pouco mais o trabalho de arqueologia literária, em desfavor do princípio poundiano do “make it new” – princípio que não passa de retomada do idealismo transistóricos dos românticos. Ora, quando estive estudando Basílio da Gama, pude

3  Consultar *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2.<sup>a</sup> ed., revista. Cotia / Campinas: Ateliê Editorial / Editora da Unicamp, 2004.

constatar que o poeta setecentista não tem nada a ver com o século XIX. Escrevia para o século XVIII, pela retórica do século XVIII, pelo horizonte de expectativas do século XVIII. Como ocorre com todo artista integrado com a história, Basílio não escreveu para o futuro, escreveu para os contemporâneos. Escreveu, portanto, segundo a poética cultural da Ilustração europeia e do Despotismo Esclarecido do Marquês de Pombal. Não obstante, o século XIX e o XX, que de repente se transformaram em presente, instituíram o critério de que tudo o que existira anteriormente tinha de acabar ali, que a função do passado era criar o presente, quando, em rigor, a função do passado é existir como um presente pretérito.

Como se sabe, a história da crítica não passa de uma sucessão de estratégias de leitura, um conjunto de princípios segundo os quais os textos ganham voz ou assumem sentido. O que proponho aqui não pretende ser melhor nem excluir outras hipóteses de leitura. Pretende apenas promover a ampliação do repertório do momento de enunciação crítica para que os poemas possam ser apreciados segundo as poéticas de origem. Isto é, a cultura literária do leitor não deve desconsiderar o repertório artístico do escritor. Assim, ler Cruz e Sousa como antecipador do Modernismo, embora seja possível e até aceitável, não deixa de ser uma postura discutível. Suponho, mesmo, que deva ser discutida.

 RECEBIDO DE BROQUÉIS

Antes de entrar no assunto específico do verso harmônico, pediria novamente licença para apresentar algumas noções estilísticas que considero importantes para uma leitura histórica de *Broquéis*. Pois não se pode esquecer que o verso harmônico é apenas um componente do complexo poético resultante de uma nova gramática do estilo, que propunha um desvio contra os princípios parnasianos e românticos.

Ao comentar o surgimento de *Broquéis*, em 1893,<sup>4</sup> Artur Azevedo,<sup>5</sup> então com muito prestígio literário, reclamava de Cruz e Sousa o significado da expressão “Sonho branco de quermesse”, constante de um dos sonetos do livro. Lastimava não entender essa e outras imagens, embora elogiasse o virtuosismo técnico da obra e ressaltasse a “estranha música” proveniente de seus versos. A posição de Artur Azevedo em face de *Broquéis* revela um autêntico choque de gerações. Formado pela sensibilidade figurativa do Realismo, o grande contista ficou desorientado diante do abstracionismo daquele livro, que introduzia, há pouco mais de cem anos, o Simbolismo no Brasil.

Muito admirado pelos “Novos”, como então se designavam os poetas opostos ao Parnasianismo, Cruz e Sousa foi rigorosamente desentendido por quase todos os críticos do período. Isso se deveu não só à novidade de sua poesia, mas também ao preconceito contra sua cor. Cansado de humilhações, o poeta escolheu para epígrafe de *Broquéis* um texto de Baudelaire. Nele, o autor de *As flores do mal* pedia a Deus a graça de compor versos que demonstrassem que ele não era inferior aos homens que desprezava. Poucas epígrafes terão sido tão bem escolhidas. Dava a medida do justo orgulho de Cruz e Sousa, ferindo na alma os leitores com predisposições contra o livro por causa de sua etnia.

Os casos mais notáveis de incompreensão da poesia de Cruz e Sousa deram-se com José Veríssimo e Araripe Júnior, insensíveis à hipótese de que no Brasil pudesse haver um grande artista negro. O primeiro não percebeu nada das inovações simbolistas do poeta; interpretou suas

4 ... Rio de Janeiro, Magalhães & Cia.

5 ... Raimundo Magalhães Júnior transcreve parte da crítica de Artur Azevedo a *Broquéis* – sob o pseudônimo de Cósimo, no n.º 38 da revista *O Álbum* – em *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. 3.ª ed., refundida e aumentada. Rio de Janeiro / Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1975, pp. 218-219.

ostensivas repetições como imitação rudimentar da vanguarda francesa da época, representada, como se sabe, por Mallarmé, Rimbaud e Verlaine. José Veríssimo não admitia a hipótese da poesia como trabalho de construção fundada na apropriação consciente de discursos externos ao universo psíquico do artista, mas integrante de seu repertório cultural. Apesar de uma ou outra frase concessiva, mostrou-se incapaz de atribuir valor artístico ao autor de *Broquéis*.<sup>6</sup> Embora atento ao movimento simbolista francês e apesar de alguns elogios genéricos, Araripe Júnior também não conseguiu apreciar o poeta; limitou-se a sugerir que ele deveria ater-se aos ritmos primitivos da África em vez de se aventurar ao código da cultura branca.<sup>7</sup> Evidentemente, ambas as passagens representam etapas importantes para a integração de Cruz e Sousa ao cânon da literatura brasileira. Todavia, apesar do pioneirismo das considerações, achavam-se demasiado compromissadas com os pressupostos do determinismo racial, o que lhes impossibilitou sintonia com a nova ordem proposta por *Broquéis*. Dos críticos de renome do período, Sílvio Romero foi a exceção. Depois de se mostrar tocado pela nobreza do caráter do poeta, soube entender o seu desprezo pela descrição parnasiana, exaltando-o como “o rei da poesia sugestiva”.<sup>8</sup> Sem ser propriamente um crítico, Adolfo Caminha, que publicara – também em 1893 e pela mesma editora, Magalhães & Cia. – o célebre romance *A norma-*

6 ☞ “Um romance simbolista: a Giovaninha do Sr. Afonso Celso”. Em *Estudos de Literatura Brasileira*, 1.ª Série. 2.ª ed. Introdução de João Alexandre Barbosa. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Edusp, 1976, pp. 79-80. “Uma poetisa e dois poetas”. Em *Estudos de Literatura Brasileira*, 6.ª Série. 2.ª ed. Introdução de Melânia Silva Aguiar. Belo Horizonte / São Paulo, Itatiaia / Edusp: 1977, pp. 96-102.

7 ☞ *Literatura Brasileira: O Movimento de 1893*. Rio de Janeiro: Typographia da Empresa Democratica Editora, 1896, pp. 66-100.


8 ☞ *História da Literatura Brasileira*. 6.ª ed. Organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, Tomo Quinto, pp. 1685-1688.


*lista*, escreveu algumas linhas de apoio ao poeta injustiçado, numa de suas *Cartas literárias*.<sup>9</sup>


Todavia, a sobrevivência artística de Cruz e Sousa deveu-se principalmente ao desvelo de um jovem admirador, Nestor Vitor, que se consagrou como o crítico mais aberto às inovações da literatura finissecular produzida no Brasil. Não só cuidou da edição póstuma de *Evocações*,<sup>10</sup> *Faróis*<sup>11</sup> e *Últimos sonetos*,<sup>12</sup> como também apoiou financeiramente o poeta nos apertos finais de sua existência. Ele 1924, organizou a primeira edição de suas *Obras Completas*,<sup>13</sup> fazendo-a anteceder de um importante ensaio crítico-biográfico. Esse trabalho de preservação e estudo da poesia do Cisne Negro foi pacientemente prosseguido por Andrade Muricy, que preparou “edição do centenário”,<sup>14</sup> responsável pela publicação de inúmeros inéditos e pela consolidação do valor do poeta junto às novas gerações.<sup>15</sup>

 POESIA E RAÍZES: PLEA MUSICAL, VERSO HARMÔNICO


Mas, o que tinha *Broquéis* de tão diferente para merecer toda aquela incompreensão crítica, quando não uma enorme desconsideração social, que se infiltrou em ostensivas murmurações pelos cafés e rodas literárias


9  Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1895.


10  Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1898.

11  Rio de Janeiro, 1900.

12  Paris: Typ. Aillaud & Cia., 1905.

13  Rio de Janeiro: edições do Anuario do Brasil, 2 vols., 1923, 1924.

14  Rio de Janeiro: Aguillar, 1961.

15  Atualmente esse trabalho vem sendo mantido por Japonan Soares, Zahidé Muzart e Salim Miguel, entre outros.

da época? Primeiro, o livro introduzia no Brasil a *poesia pura*,<sup>16</sup> marcada pelo deliberado abandono do significado explícito e pelo apego à sugestão vaga e insinuante. Desdenhava o verso referencial, de imediata conexão com imagens da realidade exterior em favor de um texto voltado para si mesmo, de força centrípeta e implosiva, em que se valorizava, sobretudo, o choque interno dos signos, de imagens vagas e de ritmos impressionistas. O poeta contrariava a nomeação unívoca do mundo aparente, própria do Parnasianismo, para se concentrar na criação de estruturas significantes densas e obscuras, de cujas relações internas deveria nascer a sugestão das experiências da vida psíquica da voz poética. Enfim, o poema deixava de ser instrumento de nomeação ou referência, para se tornar um fim em si mesmo, assumindo a condição de símbolo de sensações e cambiantes emocionais. Esse novo conceito de poesia demandava enorme pesquisa com a linguagem, pois se descobrira que a impressão de vagueza e de abstração resultava antes do trabalho concreto do artista sobre o texto do que da suposta projeção de conteúdos psicológicos.

Com efeito, a poesia simbolista é, antes de tudo, uma experiência com a imagem e com o ritmo do verso. Como se sabe, a origem de tal pesquisa acha-se na Teoria das Correspondências,<sup>17</sup> de Baudelaire, tão


16 ☞ Como se sabe, há uma longa tradição ocidental em busca da *poesia pura*, entendida como aquela que dá mais atenção à consciência construtiva do que ao hipotético valor dos assuntos em si. As experiências de Cruz e Sousa com a poesia pura associam-se, sobretudo, a Poe, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine. Embora importantes para o estudo do conceito, tanto o Abade Bremond (*La Poésie pure*, 1925) quanto Paul Valéry não fizeram parte do repertório específico de Cruz e Sousa. O melhor estudo que conheço sobre o assunto é *Pure Poetry: Studies in French Poetic Theory and Practice – 1746 to 1945*, de D.J. Mossop. Oxford: Clarendon Press, 1971.

17 ☞ Álvaro Cardoso Gomes organizou lúcida introdução às questões suscitadas pela Teoria das Correspondências, em *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984, pp. 33-46. Trata-se de livro indispensável à bibliografia sobre o assunto no Brasil.

bem assimilada por Cruz e Sousa. Em “Antífona”, poema-manifesto que abre *Broquéis*, há uma estrofe, sobre todas sugestiva, em que se acha um exemplo didático da lição baudelairiana de imagem plurissensorial ou de correspondência entre os sentidos: “Harmonias da Cor e do Perfume”. Na mesma estrofe, acumulam-se diversos outros procedimentos do novo estilo, como a exploração musical das palavras, a sugestão cromática, o emprego de letras maiúsculas sem necessidade gramatical e a reiteração do sinal de reticências:

*Indefiníveis músicas supremas,  
Harmonias da Cor e do Perfume...  
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,  
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...<sup>18</sup>*

Esses versos são musicais não apenas no sentido de apresentarem aliterações e assonâncias sugestivas, mas também porque se baseiam no processo da justaposição cumulativa. Não se relacionam pelo nexó lógico do discurso racional. Ao contrário, funcionam como se fossem notas musicais. Assim, o sentido do primeiro verso soa isoladamente, para, depois, associar-se ao sentido do segundo e fundir-se com o das unidades seguintes, formadas pelos dois últimos. Isso quer dizer que Cruz e Sousa é, com *Broquéis*, o verdadeiro inventor do verso harmônico na literatura brasileira. Esse tipo de verso, viu-se anteriormente, foi teorizado e proposto por Mário de Andrade, em 1922, no “Prefácio interessantíssimo”, que é, como se sabe, um dos manifestos mais importantes da poesia modernista no Brasil.

<sup>18</sup>  Todas as citações de Cruz e Sousa tomam por base a primeira edição de *Broquéis*. “Antífona” encontra-se nas pp. 7-9.



Mário de Andrade definiu o verso harmônico como uma espécie de combinação de sons simultâneos, de palavras isoladas que vibram sem conexão sintática, cujo sentido se completa com a ressonância de outro termo isolado posto adiante, numa modalidade verbal semelhante ao “acorde harpejado” em música. Além de palavras soltas, Mário usa frases isoladas (sem conectivo lógico), de cujo somatório resulta a “polifonia poética”, apresentada como novidade de seu livro *Paulicéia desvairada*. O poeta reconhece que a tradição fez uso esporádico e inconsciente do verso harmônico, citando exemplos em Victor Hugo, Gonçalves Dias e Olavo Bilac. A sistematização do verso harmônico é que constituiria a novidade programática de seu estilo modernista. Todavia, Mário de Andrade não registra a experiência da harmonia poética dos versos de *Broquéis*. Não obstante, aí, o verso harmônico encontra-se amplamente sistematizado, com a diferença principal de que os vocábulos dos poemas de Mário pertencem a esferas semânticas mais distanciadas entre si do que os de Cruz e Sousa, ainda que unidas pelo grande tema do cotidiano de São Paulo. Quer dizer, a fragmentação do discurso é mais evidente no poeta modernista.

Poucos poetas terão usado tanto a frase nominal na poesia brasileira quanto Cruz e Sousa. A justaposição de frases sem verbo é tão freqüente no poeta que pode ser classificada como um dos principais esquemas construtivos de *Broquéis*, uma de suas chaves estilísticas. Isso certamente se prende à natureza pouco meditativa do livro, à sua tendência para a exploração intuitiva dos motivos, ao gosto por atmosferas e ambientes sugestivos. Há em *Broquéis* inúmeros poemas com seqüências de duas ou mais estrofes desprovidas de verbo. Nesses casos, os versos trabalham quase sem movimento, mas com forte permeabilidade semântica, pois o sentido deles decorre da sobreposição dos elementos, cujo verbo (um único para uma enorme enfiada de sujeitos) se encontra bem adiante, no fim da enumeração. Por exemplo, os dezoito primeiros versos de

“Antífona” se organizam dessa maneira, com o verbo principal no 19º verso e com apenas um outro secundário no fim da terceira estrofe. Algo semelhante ocorre no início dos poemas “Vesperal”, “Tuberculosa” e “Ângelus”. Tal procedimento acusa a existência de um poeta construtivista em *Broquéis*.

Há também em *Broquéis* sonetos cujos quartetos dependem de um verbo localizado apenas no início do primeiro terceto, como “Deusa serena” e “Supremo desejo”. A leitura de poemas assim caracterizados demanda mais atenção do que a média da poesia do período, situando o pequeno livro na tradição do rigor construtivo na literatura brasileira. São bem mais freqüentes os sonetos cujo primeiro verbo principal só aparece no segundo quarteto, conforme se pode observar em “Cristo de bronze”, “Braços”, “Afra”, “Satã” e “Tortura eterna”. Em todos esses casos, as seqüências sem verbo são constituídas pela enumeração caleidoscópica de prismas diferentes do mesmo assunto, da mesma impressão ou da mesma atmosfera.

Compare-se o poema “Inspiração”, de *Paulicéia desvairada*, com as quatro primeiras estrofes de “Ângelus”, de *Broquéis*, tendo em vista a dominante sintática dos textos:

#### INSPIRAÇÃO

*São Paulo! comoção de minha vida...  
Os meus amores são flores feitas de original!...  
Arlequinall!... Trajes de losangos... Cinza e ouro...  
Luz e Bruma... Forno e inverno morno...  
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...  
Perfumes de Paris... Arys!  
Bofetadas líricas no Trianon... Algodoall!...*

*São Paulo! comoção de minha vida...  
Galicismo a berrar nos desertos da América.*<sup>19</sup>

ÂNGELUS

*Ah! lílases de ângelus harmoniosos,  
Neblinas vesperais, crepusculares,  
Guslas gementes, bandolins saudosos,  
Plangências magoadíssimas dos ares...*

*Serenidades etereais d'incensos,  
De salmos evangélicos, sagrados,  
Saltérios, harpas dos Azuis imensos,  
Névoas de céus espiritualizados.*

*Ângelus fluidos, de luar dormente,  
Diafaneidades e melancolias...  
Silêncio vago, bíblico, pungente  
De todas as profundas liturgias.*<sup>20</sup>


Como se vê, os dois textos pretendem sugerir uma atmosfera particular, baseando-se na justaposição de frases nominais, utilizadas à maneira de notas musicais, cujo resultado é o que Mário de Andrade chamou “polifonia poética”. Nesse sentido, o texto de Cruz e Sousa é até mais radical que o de Mário, pois acumula três estrofes sem nenhum apoio verbal, ao passo que o primeiro apresenta duas frases com verbo. Por outro lado, se o texto de *Paulicéia desvairada* ostenta aparência de

19 ☞ *Paulicéia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 43.


20 ☞ *Broquéis*, pp. 107-109.

maior modernidade, esta não decorre do processo sintático, e sim da seleção vocabular, de feição mais cotidiana. Não se desconsidere, porém, que a sonoridade do primeiro texto é também de origem simbolista, podendo-se admitir, para exemplo, que a rima interna *Paris / Arys* corresponde mais ou menos, embora com menor poder de sugestão, ao jogo eufônico *trêmulas extremas*, da estrofe de “Antífona” citada acima.

Todavia, tal aproximação não enfatiza tanto a modernidade de *Broquéis* quanto relativiza o alcance das inovações de *Paulicéia desvairada*, que é efetivamente um livro de concepção conservadora, sem acrescentar muita coisa de essencial às conquistas do Simbolismo. Enfim, a propalada ruptura do “Prefácio interessantíssimo” não excede os limites de continuidade de um processo instaurado por Cruz e Sousa, corriqueiro como fenômeno da história das formas poéticas, mas inaceitável como objeto de uma espécie de estratégia do silêncio.

 CONSTRUPTIVISMO. REFERÊNCIAS

Mas, de qualquer forma, a existência do verso harmônico em *Broquéis* ensina que a musicalidade deste livro é antes estrutural que ornamental, aproximando-se tanto dos experimentos de Mallarmé quanto dos de Verlaine, embora até hoje sua construtividade mallarmaica jamais tenha sido posta em relevo. Sabe-se que Edmundo Wilson classificou os simbolistas franceses em duas grandes famílias: a sério-estética (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé) e a coloquial-irônica (Tristan Corbière e Jules Laforgue).<sup>21</sup> Dessa segunda linhagem nossos simbolistas praticamente não tomariam conhecimento. E muito menos a crítica brasileira,

<sup>21</sup>  Essa noção pode ser abstraída de dois ensaios de Axel's Castle: *A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, “Symbolism” (pp. 9-27) e “T.S. Eliot” (pp. 80-110). Glasgow: Fontana, 1974.

tanto a do período quanto a posterior, exceto o poeta-crítico Augusto de Campos, a cujos ensaios e traduções se deve o conhecimento dessa variante no Simbolismo no Brasil.<sup>22</sup> Notável é o caso de Camilo Pessanha em Portugal, cujo *Clepsidra* representa uma curiosa síntese das duas tendências do Simbolismo francês, conforme observou, em texto inédito, o professor Francisco Achcar.

Na família sério-estética da poesia simbolista é possível vislumbrar a existência de dois ramos: a vertente construtivista, de inspiração mallarmaica; e a vertente neo-romântica, de inspiração verlainiana. Cruz e Sousa tem sido considerado um visceral representante desta segunda tendência, em função, sobretudo, da suposta exploração de lances autobiográficos em sua poesia – o que pode ser antes invenção da crítica de formação neo-romântica do que condição intrínseca de seus textos. Da mesma forma, será sempre possível entender que a presumida biografia do poeta seja efeito produzido pela ficção de sua poesia em vez de funcionar como fonte de inspiração para essa mesma poesia. Insista-se que, além da melopéia do tipo da de Verlaine, há nesse livro uma extrema preocupação construtivista, da qual resulta, principalmente, a criação do verso harmônico – correlato, sem dúvida, da concepção de que o significado do poema é inseparável de sua estrutura formal e de que as unidades significantes do texto devem antes se unir por justaposição sensorial do que pelo nexos lógico-sintático. Isso é nítida filiação ao construtivismo mallarmaico.

O procedimento reiterativo é, enfim, uma das principais chaves para o entendimento literário de *Broquéis*, manifestando-se também na desenfreada enumeração dos adjetivos, presente em quase todos os

22 ∞ “Antipoesia no Simbolismo”. In *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 211-255.



poemas do livro. Há casos de adjetivação binária, ternária, quaternária e até de cinco ou mais membros, como se vê em “Incensos”:


*Rolos d'incensos alvadios, finos  
E transparentes, fúlgidos, radiantes,  
Que elevam-se aos espaços, ondulantes,  
Em Quimeras e Sonhos diamantinos.*<sup>23</sup>


Há inúmeras estrofes assim em *Broquéis*. O poeta parece identificar-se com a fluidez dos elementos, observando-lhes os movimentos e as nuances cromáticas, aos quais associa uma sutil musicalidade e certos tons odoríferos. No processo da percepção desses aspectos voláteis da realidade, a reiteração adjetiva confere inusitado poder sugestivo ao texto, assumindo a difícil capacidade de concretizar as mais abstratas sensações. Com efeito, imagens desse tipo parecem encarnar ânsias e impulsos do poeta, os quais se confundem com as palavras, coisificam-se no fluxo verbal do texto.

Considere-se a seguinte estrofe do soneto “Braços”:

*Braços nervosos, brancas opulências,  
Brumais brancuras, fúlgidas brancuras,  
Alvuras castas, virginais alvuras,  
Lactescências das raras lactescências.*<sup>24</sup>

Redundâncias dessa natureza são freqüentíssimas em *Broquéis*, ora com maior ora com menor amplitude. Mas em todos os casos devem ser interpretadas como *redobres musicais*, como unidades significantes que

23  Pp. 119-120.

24  Pp. 27-28.

geram o fato estético. Não são meros portadores de conteúdos ou de sentimentos. Concebendo os vocábulos como volumes geradores de significado, o poema, nesses casos, apresenta-se como um organismo, uma montagem viva em que o meio é a própria mensagem, como na música.


Na sexta estrofe do poema “Tuberculosa” também há uma experiência reiterativa bastante ousada, em que se acumulam nada menos do que nove adjetivos para um só substantivo, aliás, ausente do sintagma frasal:

*Tísica e branca, esbelta, frígida e alta  
E fraca e magra e transparente e esguia,  
Tem agora a feição de ave pernalta,  
De um pássaro alvo de aparência fria.*<sup>25</sup>

Não apenas os dois primeiros versos apresentam uma curiosa ousadia construtiva, mas também os dois últimos, pois o quarto é reduplicação do terceiro, uma espécie de retomada retificadora, que oferece um detalhe a mais da imagem do animal que substitui a mulher de que se fala. Esse tipo de reiteração deve ser interpretado como modo fragmentário e prismático de conhecer e incorporar a realidade das tópicas literárias: cada repetição corresponde a um prisma diferente de uma impressão imaginada. Assim, a adjetivação reiterativa de *Broquéis*, sendo como recurso retórico que instaura seu próprio logos, funciona, sobretudo, como modalidade de conhecimento, espécie singular de instituição da realidade poética, fundamentalmente sensorial, que às vezes se confunde com o delírio e o maravilhamento dos sentidos.

---


25 ☞ Pp. 79-81.


 MELHORAS DEFORMADORAS, ALEGORIA DAS CORES

A percepção metafórica acha-se no cerne da poesia de Cruz e Sousa. Ele não apreende as tópicas literárias do mundo senão pela transfiguração dos sentidos, pelo envolvimento sensorial com a realidade dos assuntos poéticos. Nessa relação, os elementos mais díspares da suposta naturalidade de seus temas associam-se em poderosas transformações. Sua poesia é uma espécie de espelho no qual a imagem do mundo sempre se reflete distorcida. Sua sensibilidade parece uma lâmina delicada que se exacerba ao mais tênue estímulo exterior. No soneto “Luz dolorosa...”, uma mínima variação da luz no espaço é representada como conseqüência da ação de serpentes abocanhando o ar:

*Como que ocultas áspides flexíveis  
Mordem da Luz os germens invizíveis  
Com o tóxico das cóleras sombrias...<sup>26</sup>*

Assim, as imagens de Cruz e Sousa, exercitadas a partir de *Broquéis*, pertencem ao tipo deformador da imagem tradicional da realidade. Elas não só dissolvem os limites aparentes dos objetos poéticos como também promovem contínuas intensificações cromáticas com valor de auto-referência. A alegoria das cores é, com efeito, um traço estilístico muito importante em *Broquéis*. A freqüência do branco nesse livro é um absurdo. Trata-se de um dos arquétipos mais estranhos e inquietantes da poesia brasileira, já por ter sido criado por um negro entre brancos, já por se associar à exaltação da mulher ariana<sup>27</sup>. Menos forte, mas também

26  Pp. 121-122.

27  Abelardo Montenegro levantou a hipótese de que *Broquéis* representa as idealizações do noivado de Cruz e Sousa. Julgo o princípio, em si, inoperante, mas é



muito impressiva, é a presença da noite e do azul. A partir de *Faróis*, o vermelho tinto assume também proporções simbólicas e arquetípicas.

☞ SONORIDADE

Mas o ponto alto das inovações mais conhecidas de *Broquéis* observa-se no estrato fônico do poema. As renovações nesse âmbito são responsáveis talvez pelo aspecto mais popular da sofisticada técnica de Cruz e Sousa: a sonoridade ou harmonia imitativa, que decorre de um agudo senso do valor da repetição como elemento de surpresa em poesia. Esse seria o aspecto de maiores conseqüências na história de nossa literatura, como deixam ver as influências exercidas sobre uma das vertentes da poesia modernista dos anos 30, representada, sobretudo, por Cecília Meireles.

Como se sabe, Gregório de Matos deixou um curioso acervo de experiências fonéticas, não só em suas misturas do português com elementos do tupi e do africano, como também nos textos em que só operou com recursos do próprio vernáculo. Em ambos os casos, realizou impressionantes combinações sonoras, sobretudo com os fonemas duros e vibrantes. Todavia, seus ensaios com a poesia em que, hoje, se destaca o estrato sonoro decorrem da aplicação de princípios específicos da poética da agudeza sensorial – quase sempre, a serviço da formulação do estilo baixo da sátira, e, portanto, com resultados diferentes. Em Cruz e Sousa, ao contrário, a sonoridade do verso é fator de nobilitação artística do discurso, tanto por sugestão da poética simbolista, quanto por seu repertório pessoal, marcado pela sensorialidade intuitiva. E não só por

---

importante como fonte histórica sobre os modos tradicionais de interpretação do poeta. Consultar Maria Helena Camargo Régis, Introdução a *Poesia Completa* de Cruz e Sousa. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981, p. XII.



isso, como também pela aquisição de uma aguda ciência com a música das palavras, obtendo dela resultados de sofisticada inteligência construtiva. Muitas vezes, esse virtuosismo fônico é aplicado em delicadas composições de sons vocálicos, portadoras de harmonias singelas e brandas, de que é exemplo o belo poema “Vesperal”. Em outras ocasiões, a voz poética deixa-se arrebatada por ruídos mais evidentes. Os sons vocálicos misturam-se, então, aos consonantais, lembrando fanfarras, com clarins e grandes fulgurações. Mas, em todos os casos, a música estará sempre a serviço do sentido, variando conforme a atmosfera que deseja sugerir. Veja-se como exemplo de musicalidade funcional a seguinte estrofe, extraída de “Ângelus”:

*Apareces por sonhos neblinantes  
Com requintes de graça e nervosismos,  
Fulgores flavos de festins flamantes,  
Como a Estrela Polar dos Simbolismos.*<sup>28</sup>

É também muito freqüente nos poemas de *Broquéis* a paronomásia. Às vezes, ela surge sob a forma de anagrama sonoro, sempre com efeito onomatopaico, agenciador do sentido, como ocorre em “Acrobata da dor”. A forma *ri*, do verbo *rir*, perpassa anagramaticamente todo o soneto, da primeira à última estrofe, promovendo a fusão paradoxal de riso e dor, que marca a vida do palhaço e do coração humano, abstratamente integrado ao universo de referência do texto. Algo semelhante ocorre com o primeiro quarteto de “Lésbia”, dominado pela junção do *r* com o *i*, para figurar a imagem acústica da gargalhada sugerida no poema:

*Nesse lábio mordente e convulsivo,  
Ri, ri risadas de expressão violenta  
O Amor, trágico e triste, e passa, lenta,  
A morte, o espasmo gélido, aflitivo...<sup>29</sup>*

A confluência de procedimentos radicais envolvendo os três níveis de organização da linguagem facultou a Cruz e Sousa uma verdadeira alquimia verbal, rigorosamente singular na poesia do século XIX. Em suas experiências construtivas, mas que simulam o efeito de expressão do sujeito, nota-se o constante abandono da lógica aristotélica em favor de uma lógica do absurdo, de feição onírica e freudiana, como meio de engendrar imagens que representassem a idéia de lampejos do inconsciente. Esse foi o real motivo da incompreensão do livro à altura do lançamento, pois não se concebia então um verso sem suposta referência imediata à vida aparente dos fatos ou das emoções facilmente identificáveis. Devia, portanto, ser difícil a assimilação de seqüências como a seguinte, do soneto “Dilacerações”, em que o desejo do corpo se insinua por meio de abstrações paradoxais:

*Carnes virgens e tépidas do Oriente  
Do Sonho e das Estrelas fabulosas,  
Carnes acerbadas e maravilhosas,  
Tentadoras do sol intensamente...<sup>30</sup>*

*Broquéis* contém 54 textos, dos quais 47 são sonetos. Embora sejam dominados pela opacidade de uma espécie de *trobar clus* que não raro os aproxima da poesia sem assunto, pode-se perfeitamente vislumbrar

29 ☞ Pp. 13-14.

30 ☞ Pp. 85-86.

nesses poemas alguns motivos bem delimitados. Já em 1893, a crítica se queixava da dificuldade em saber do que falavam os poemas, alegando que a musicalidade os igualava e tornava o conjunto monótono. Ainda hoje, num contato descuidado, essa impressão pode-se repetir. Todavia, a leitura consciente revelará a independência e o valor dos textos, que podem, tanto quanto suponho, ser agrupados em torno de sete motivos principais. Há uma certa técnica de composição que acompanha a matéria dos poemas, cuja esquematização poderá tornar mais organizada a leitura. Por ordem de reincidência, os mencionados motivos seriam os seguintes: arquitetura do vazio (esboço de atmosferas vagas), princípios artísticos (poéticas), a carne do sátiro (erotismo satânico), siderações platônicas (erotismo lunar), esculturas do mal (retratos extravagantes), religiosidade construída (quadros místicos) e alegorias pessimistas (dois poemas sobre a dor).

# O Simbolismo na Bahia – Kilkerry

☞ CLÁUDIO VEIGA

**E**m minha intervenção neste encontro, abordarei os seguintes pontos: I – Manifestações do Simbolismo na Bahia. II – Kilkerry na Nova Cruzada. III – Três poesias de Kilkerry.

## ☞ I – MANIFESTAÇÕES DO SIMBOLISMO NA BAHIA

Em fins do século XIX e começo do século XX, o Simbolismo teve seus seguidores na Bahia. Boa parte da poesia de Pethion de Villar constituiu, então, um verdadeiro mostruário do Simbolismo francês. Encontraram guarida em seus versos: “La chair est triste” de Mallarmé, “Mon rêve familier” de Verlaine e a audição colorida de Rimbaud. Para ilustrar as cores das vogais e também das consoantes, Pethion verteu para o português o soneto “La chevauchée de Walquiries”, de Stuart Merrill. Dedicando a Afrânio Peixoto a tradução da mencionada poesia, escreveu-lhe, sem titubear:

☞ Conferência proferida na ABL, em 2/10/2001, durante o Cclo *Simbolismo e a poesia do século XX*.

“Ei-la, a tradução fônica do célebre soneto que, vertido para o soberbo idioma de Camões, ganhou dez por cento de plasticidade e harmonia, do que facilmente te convencerás, lendo o original.”<sup>1</sup>


Em 1904, a atriz, pianista e escritora carioca Luísa Leonardo, já radicada na Bahia, publicou em uma revista local, em homenagem a Cruz e Sousa, versos de tonalidade verlainiana:


*Os sonhos leves  
de meigos cantos,  
com riscos breves,  
cheios de encantos...*

*vão despertando  
graças e flores,  
e soluçando  
ternos amores.*<sup>2</sup>

Mas, se entre nós encontrou guarida o Simbolismo francês, também chegaram, vindas igualmente da França, censuras àquele movimento. O livro de Damasceno Vieira *Crítica literária*, publicado na Bahia em 1907, reproduz críticas veementes ao Simbolismo, feitas por intelectuais europeus, como Jules Lemaître e Max Nordau. As críticas deste último haveriam de alcançar diretamente o drama simbolista *Sê bendita* (1905), da autoria de Almáquio Diniz. Em carta endereçada ao jovem escritor

---

1  *Revista do Grêmio Literário da Bahia*, Salvador, ano II, nº 7, maio de 1903, p. 303.

2  *Ibidem*, p. 342.

baiano, deu Max Nordau o seu parecer sobre a peça. Assim se manifestou o implacável adversário do Simbolismo:

“Vós seguis uma direção que eu tenho combatido com toda a minha força, porque via que ela não conduz a coisa alguma, ou conduz à alucinação, ao anfiguri, à divagação desprovida de senso. Na Europa, ela já está abandonada.

Chegais tarde. Eu o lamento por vós, pelo vosso talento real, pelos principiantes, os jovens que fascinareis e que vos imitarão.”<sup>3</sup>

Seria também reveladora a crítica local feita ao Simbolismo. Mostrando, já em 1906, o discurso pronunciado por Pethion de Villar, numa homenagem a Xavier Marques. Manifestando-se como um autêntico renegado do Simbolismo, assim se refere a uma poesia sua, escrita na mocidade:

“O soneto pertencia à escola *simbolista, nefelibata, decadente*, sei lá, então muito em voga na Europa, escolas estas sepultadas pelos exageros dos seus arautos que alguns rapazes brasileiros, acordando um pouco tarde, ainda teimam em ressuscitar.”<sup>4</sup>

A existência de renegados mostra a presença do Simbolismo na Bahia.

## ∞ II – KILKERRY NA NOVA CRUZADA

Há precisamente um século, quando o Simbolismo já havia chegado à Bahia, surgiu o movimento intitulado Nova Cruzada, ao qual esteve

---

3 ∞ Arquivo Almáquio Diniz.

4 ∞ *Os Anais*, Salvador, ano III, junho 1913, p. 116.



ligado Pedro Kilkerry (1885-1917). Embora aquele movimento seja comumente considerado como um bastião local do Simbolismo, a realidade foi mais complexa. Pesa o testemunho de Artur de Sales que, aliás, foi o paraninfo de Kilkerry quando este ingressou na Nova Cruzada. Na verdade, segundo Artur de Sales, um de seus principais representantes, aquele movimento não constituiu, na Bahia, uma reação, de caráter simbolista, contra a poesia parnasiana. Teria sido uma reação parnasosimbolista a uma pertinaz sobrevivência da poesia romântica.<sup>5</sup> Assim, no começo do século XX, opondo-se ao Romantismo e convivendo com o Parnasianismo, o Simbolismo, seja nacional ou importado diretamente da França, já havia aparecido na Bahia.

Encarnando um hibridismo, aquele movimento publicou duas revistas: a *Nova Cruzada* (1901-1910) e *Os Anais* (1910-1914). Seus membros eram divididos em dois grupos: de um lado, os mais jovens, cognominados *neocruzados*, e do outro, os mais idosos, *cavaleiros de honra*. Kilkerry figurava entre os primeiros, ao lado de Artur de Sales, Roberto Correia, Silva Campos, Álvaro Reis, Fernando Caldas, Presciliano Silva, Durval de Moraes, Arnaldo Damasceno, Carlos Chiacchio. Entre os cavaleiros de honra estavam Pethion de Villar, Xavier Marques, Damasceno Vieira, Bento Murila, Aloísio de Carvalho.

Kilkerry aproximou-se de dois desses companheiros mais velhos que certamente eram, naquela ocasião, os principais representantes das letras baianas, Pethion de Villar, na poesia, e Xavier Marques, na ficção.

Embora não fosse muito largo o seu relacionamento com o cavaleiro de honra Pethion de Villar, foi bastante significativo. Em sua passagem pelo Ginásio da Bahia, teve-o como professor de Alemão. E, sobretudo, Kilkerry comparecia, com outros jovens poetas, às reuniões litero-musi-

5 ca. Apud TAVARES, Cláudio Tuiuti. "A última entrevista de Arthur de Sales", *Diário de Notícias*, Salvador, 6 de junho de 1952.



cais que à noite ocorriam nos salões do majestoso sobrado em que morava o consagrado homem de letras. Muitos que os freqüentaram se referem elogiosamente àqueles encontros que eram coordenados por Pethion e sua esposa, que, exímia pianista, se encarregava da parte musical. Kilkerry traduziu, ou melhor, parafraseou um soneto de Pethion, escrito em francês.

Ligou-se mais estreitamente com Xavier Marques quando este, já esquecido de suas veleidades de poeta, e avesso ao Simbolismo, cultivava unicamente a prosa. Foi Kilkerry quem redigiu a mensagem em que a Nova Cruzada tentou propor à Academia Brasileira de Letras a candidatura do romancista baiano. Mais tarde, na *Gazeta do Povo*, fez um artigo sobre o livro do velho companheiro – *A arte de escrever*.

Por outro lado, coube a Xavier Marques revelar a Kilkerry a poetisa Cécile Périn, pertencente à plêiade de escritoras francesas do fim do século XIX e começos do século XX. Em sua correspondência com Cécile Périn escreveu o nosso romancista:

“*Les Variations* [livro de Cécile Périn] viennent d’obtenir un vrai succès parmi les jeunes poètes de Bahia: et je vous assure que cette jeunesse littéraire cultive les chefs-d’oeuvre de la poésie française.”<sup>6</sup>

Kilkerry, em seu artigo sobre Cécile Périn, reconhece esse papel de intermediário exercido por Xavier Marques:

“Devo ao escritor Xavier Marques a volúpia intelectual de haver lido três livros de Mme. Cécile Périn: *Viver, um grito d’alma*, de 1906, *Os passos leves*, de 1907, e, agora, na sua edição de 1911,

6 ☞ Arquivo da Academia de Letras da Bahia.



*Variações de um coração pensativo* que, com espiritualidade, se repontuam em cinco partes de uma harmonia humana.”<sup>7</sup>

Tomando conhecimento desse artigo de Kilkerry, Cécile Périn escreveu a Xavier Marques:

“Paris, le 23 mai 1912  
35 boulevard Saint Germain

Monsieur,


Je vous dois mille remerciements d’abord pour l’aimable lettre que vous m’avez écrite au sujet de mon dernier livre, puis pour l’article charmant de M. Pedro Kilkerry que je vous dois d’avoir lu, et qui m’a fait grand plaisir.”<sup>8</sup>


No mesmo dia, escreveu a Kilkerry:


“Monsieur,

Vous avez écrit sur mon dernier livre un bel article et je tiens à vous en remercier vivement. Croyez qu’il n’est pas de meilleure joie pour un poète que de sentir par delà les mers s’éveiller, grâce au rythme de quelques poèmes, une symphonie si émue et si profonde.”<sup>9</sup>

(Cécile Périn, que mereceu o elogioso artigo de Kilkerry, foi incluída por Guilherme de Almeida em seu livro *Poetas franceses*.)

7  *Jornal de Notícias*, Salvador, 13 de março de 1912.

8  Arquivo da Academia de Letras da Bahia.

9  *Jornal de Notícias*, Salvador, 22 de junho de 1912.

É particularmente reveladora a correspondência de Kilkerry com seu prestigioso amigo, a quem se dirige muito cordialmente: *Am. Xavier Marques...*, *amigo Xavier...*, *Meu caro Xavier...* Mas, entre os dois escritores não houve somente esse relacionamento epistolar. O jovem poeta, conforme recordava a filha do romancista, a Sra. Ruth Xavier Marques, freqüentava a casa do confrade mais idoso e bem mais ilustre, quando este residia na Rua do Sodré. À noite, em torno da mesa da sala de jantar, enfeitada com uma planta, cujas folhas o visitante distraidamente molestava, Kilkerry e Xavier Marques confabulavam longamente, um com a postura de prestimoso conselheiro e o outro, mostrando-se um admirador muito atento. Uma vez, Kilkerry visitou o romancista acompanhado de Jackson de Figueiredo.

Por influência de Xavier Marques, esteve a pique de, em 1914, entrar na política, tendo sido lançada sua candidatura a deputado estadual pela agremiação do Dr. Seabra, o Partido Republicano Conservador, que era também o partido de Xavier Marques.

Conviria também aproximar Kilkerry de componentes mais jovens da Nova Cruzada. Um foi Álvaro Reis, o outro, Artur de Sales, um e outro marcados, embora diferentemente, pelo Simbolismo.

Álvaro Reis, em sua antologia de traduções de poetas franceses, incluiu vários simbolistas como Moréas, Rodembach, Ephraïm Mikael, Verhaeren, Samain. E, em sua poesia, acolheu o simbolismo das cores. Não aquele que está ligado ao significante, simbolismo que tem seu paradigma no soneto das “Vogais” de Rimbaud, mas ao simbolismo que está ligado ao significado de certas palavras. Esta correspondência vem prefigurada na poesia de Sainte-Beuve “*Les rayons jaunes*”, na qual a melancolia do poeta se harmoniza com a cor amarela presente no significado de palavras e expressões como “átomos de ouro”, “raios amarelos”, “se redoura”, “um crucifixo de marfim amarelecido”. Este simbolismo das cores foi acolhido por Álvaro Reis em poesias como “De



branco" e, sobretudo, "D. Branca". No entanto, Álvaro Reis está bem mais perto do Parnasianismo do que do Simbolismo. E é significativo o tratamento generoso que, em sua antologia de traduções intitulada *Musa francesa*, oferece aos parnasianos. De Heredia, passou para o nosso idioma doze sonetos.

Já o poeta Artur de Sales deu guarida mais ampla ao Simbolismo. Sua poesia "rosas de antanho" está toda impregnada do simbolismo de Albert Samain. Em outra poesia, "Never more", parece operar a fusão de duas poesias que, com o mesmo título, se encontram no livro de Verlaine *Poèmes saturniens*. Por outro lado, dois de seus sonetos, que têm um título comum – "Lira estranha" – e que são dedicados a Cruz e Sousa, lembram, de certo modo, o poema de Kilkerry intitulado "Harpa esquisita". No entanto, se Artur de Sales, com bastante freqüência, acolhe em seus versos o Simbolismo, também dá guarida ao Parnasianismo. Seu soneto "Ocaso no mar" é um condigno equivalente do soneto de Heredia "Soleil couchant".

Assim como no seio da Nova Cruzada Kilkerry encontrou companheiros ligados, em graus diferentes, ao Parnasianismo, foi leitor e admirador de poetas parnasianos como Alberto de Oliveira e Olavo Bilac. E não foi à toa que traduziu um soneto de Heredia. No entanto, enquanto outros poetas da Nova Cruzada se despojaram de veleidades simbolistas para obedecer sempre mais aos ditames da poesia parnasiana, Kilkerry tomaria um caminho inverso. No conjunto de sua produção, que podia ter como título geral o título de uma de suas poesias, "Harpa esquisita", não se mostra influenciado pela poesia parnasiana. Além do hermetismo, que dá originalidade a seus versos e no-lo faz parecer tão moderno, outro elemento existiria que vale ressaltar. Numa terra acoi-mada, com maior ou menor razão, segundo a expressão de Jackson de Figueiredo, de "ótima terra de discurseiras", e em que a eloqüência da poesia de Castro Alves se estenderia a outros poetas, Kilkerry parece

seguir o conselho de Verlaine: torceu o pescoço da *eloqüência*. O *staccato* de seu estilo, apontado por Augusto de Campos, e sua ironia dão pouca chance a declamatórios desenvolvimentos e perorações. Filiado à Nova Cruzada, Kilkerry se ateve ao lado simbolista do movimento. E foi bastante além, havendo atraído as atenções da vanguarda concretista.

☞ III – TRÊS POESIAS DE KILKERRY

Depois dessa vivência de Kilkerry no meio em que, na Bahia, se manifestou o Simbolismo, passemos a considerar, agora, três de suas poesias. Primeiro a paráfrase do soneto de Pethion de Villar, escrito em francês, “Le Zero”. Depois os sonetos “O muro” e “Amor volat”.

Este é o soneto de Pethion de Villar:

*LE ZERO*

*A quoi bon nos Amours, nos Espoirs et nos Haines?  
Pourquoi courir après des Chimères; pourquoi  
L'orgueil de l'OEuvre après l'orgueil bête du Moi,  
Quand la Vie est si triste et la Mort si prochaine?*

*Bâtards dégénérés d'une race lointaine  
Et farouche, écrasés para le pied d'Iovah,  
Que pouvons-nous encore? L'Humanité s'en va...  
Pauvres Rêves déçus, pauvres Gloires humaines!*

*Oui! Tout disparaîtra... Sinistre et menaçant,  
Caché dans l'Avenir, l'ancien Chaos attend  
La fin de toute chose et la fin de tout être...*

*Dévoré par le Froid ou par le Feu peut-être,  
Le Monde tombera comme un Zéro géant,  
Englouti pour toujours dans l'ombre du Néant!*<sup>10</sup>

Kilkerry parafraseou da seguinte maneira o texto de Pethion de Villar:

ZERO


*Belo Amor, a olhar da Alma... E o Ódio é fusco! e é vesga a  
Inveja!*


*Por que atrás da Ilusão, na vontade tens asas?  
Por que, no orgulho da Obra, após o do Eu, te abrasas,  
Se a Morte – Ursa polar – invisível fareja?*

*Homem-restos de Raça, e corres tu e atrasas  
Esmagado do pé de um deus, que te não veja,  
Nem a dor que em teu peito, um grande Sol, dardeja...  
Oh! Os Sonhos caem, como as pedras, como as casas...*

*Tudo se acabará! No Futuro espreitando,  
A figura do Caos, sinistramente ansiada,  
Por um Como é que espera e a tragédia de um Quando...*

*E comido do Frio ou do Fogo comido,  
O Mundo há de rolar – um Zero desmedido –  
Tragado pela boca espantosa do Nada!*<sup>11</sup>

10  *Poesia completa*. Rio de Janeiro: MEC – Conselho Federal de Cultura, 1978, p. 473.

11  CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 99.

O confronto dos dois textos dá motivo a algumas considerações:

- Na poesia de Pethion, escrita em francês, conviria admirar a fluência e a felicidade com que foi escrita.
- Em face do texto de Pethion, Kilkerry parafraseou os dois quartetos e o primeiro terceto. Quanto ao segundo terceto, sua transposição é mais uma tradução.
- A transposição da poesia de Pethion, distanciando-se estilisticamente do texto original, exemplifica didática e exemplarmente a maneira de Kilkerry, que, segundo Augusto de Campos, é caracterizada por um “adensamento da linguagem, uma complicação sintática, um arresamento metafórico menos comuns”.<sup>12</sup> Na verdade, tendo diante de si os versos de seu antigo professor, Kilkerry deu livre curso à sua poesia, eliminando e substituindo, criando e recriando. A sintaxe compassada, sem surpresas do original, dá lugar a uma sintaxe mais enleada.
- Andrade Muricy e Augusto de Campos preferem o texto de Kilkerry ao de Pethion. Para o primeiro, “esta tradução de Pethion supera grandemente o original e o recria, por assim dizer”.<sup>13</sup> Para o segundo, “a versão de Kilkerry envolve toda uma lição de poesia, transformando o banal no incomum, o possível no imprevisto”.<sup>14</sup>

---

12 ☞ Id., ib., p. 30.

13 ☞ ANDRADE MURICY, *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: MEC, vol. II, p. 878.

14 ☞ CAMPOS, Augusto de. Ob. cit., p. 36.

- Pessoalmente, na transposição de Kilkerry, admiro o terceiro verso do segundo quarteto, que, aliás, nada tem a ver com o texto de Pethion:

*Nem a dor que em seu peito, um grande Sol, dardeja...*

E também a tradução dos dois últimos versos do soneto:

*O Mundo há de rolar – um Zero desmedido –  
Tragado pela boca espantosa do Nada!*

Salvo melhor juízo.

Passemos ao soneto de Kilkerry “O muro”:

*Movendo os pés doirados, lentamente,  
Horas brancas lá se vão, de amor e rosas,  
As impalpáveis formas, no ar cheirosas...  
Sombras, sombras que são da alma doente!*

*E eu, magro, espio... e um muro, magro, em frente  
Abrindo à tarde as órbitas musgosas  
– Vazias? Menos do que misteriosas –  
Pestaneja, estremece... O muro sente!*

*E que cheiro que sai dos versos dele.  
Embora o cale um ruído cor de brasa  
E lhe doa talvez aquela pele.*

*Mas por um prazer ao sofrimento casa  
Pois o ramo em que o vento a dor lhe impele  
É onde a volúpia está de uma asa e outra asa.*



Para ilustrar em seu livro esta poesia, Augusto de Campos estampou duas fotos: uma em que aparece um largo trecho do pano de muro que ficava defronte do quarto do poeta e outra em que vem realçado um detalhe. Quem fez as fotos foi o próprio autor do livro.

Esses versos destacados por Augusto de Campos seriam, no entanto, segundo Heitor Martins, daqueles que facilmente poderiam entrar nas coletâneas do parnasiano Alberto de Oliveira. E precisando seu pensamento, Heitor Martins declara que o mencionado soneto, que é das mais bem construídas poesias de Kilkerry, teria o seu antecedente temático no soneto de Alberto de Oliveira, também intitulado “O muro”.

Mas, já em 1912, Jackson de Figueiredo havia filiado a mencionada poesia de Kilkerry não a Alberto de Oliveira, mas diretamente ao Simbolismo. Apóia o seu julgamento em uma página da *História da literatura francesa* de Lanson. Numa longa citação daquele famoso manual, destaca as seguintes linhas:

“Minha visão da natureza é a vida mesma de meu espírito. E é a mim próprio que sinto, que encontro nas coisas. Pintar as paisagens que vejo, no matiz que vejo. Reunir em meus versos os fragmentos das coisas que coexistem ou se atraem no meu pensamento, é sem indiscrição biográfica contar o segredo de minha alma.

É dizer do sabor da vida nos meus lábios, e como as leis do destino humano se refrangem em minha individual singularidade. Toda a natureza será o símbolo de meu ser e de minha vida.”

Baseado nessa apreciação de Lanson, Jackson de Figueiredo filia ao Simbolismo a poesia de Kilkerry “O muro”. Poder-se-ia também aproximar esses versos de Kilkerry e uma poesia de outro neocruzado, Artur de Sales, na qual se desenvolve uma temática semelhante, certa percepção simbolista das coisas. Trata-se da poesia “Sub umbra”, inspirada pelas

paredes do convento beneditino em que vivera o poeta Junqueira Freire. Transformado posteriormente em um colégio agrícola, nele morou e lecionou Artur de Sales.

Vejamos os versos finais da poesia de Artur de Sales – “Sub umbra”:

*Eis que a sombra recua  
E a parede aparece inteiramente nua.  
E na sua mudez fria, rígida e calma,  
Fala-me. Tudo é vão, tudo é vão menos a alma.  
Menos a fé no além, menos essa esperança  
De outra vida de paz e bem-aventurança.  
Menos essa beleza, a suprema beleza  
Da renúncia de tudo, a heróica fortaleza  
De fazer do silêncio a divina guarida.  
Tudo mais, sombras vãs na parede da vida.*

Entre estas poesias dos dois neocruzados haveria certa afinidade, reflexões existenciais provocadas pela visão de um muro, de uma parede. Lembre-se que Artur de Sales, paraninfo do ingresso de Kilkerry na Nova Cruzada e confessado admirador de sua poesia, muitos anos depois do desaparecimento do escritor, quase em peregrinação, levou Carvalho Filho, representante de outro movimento literário, Arco & Flecha, até a antiga e humilde morada de Kilkerry, cujo pobre horizonte era um muro, que mereceu o conhecido soneto.

Passemos à poesia de Kilkerry – “Amor volat”:

*Não, não é que comigo ele nasceu... a sua asa  
Só a um tempo rufou desse modo, tamanho!  
Bateu-me o coração... E outro não sei quê, estranho,  
Rudamente o rasgou com o seu bico em brasa.*

*Entrou-me todo, enfim, como quem entra em casa  
E em meu sangue, a cantar, fez de um boêmio no banho!  
Oh! Que pássaro mau! E eu nunca mais o apanho!  
Vês: estou velho já. Treme-me o passo, e atrasa...*

*Olha-me bem, no peito, o rubro ninho aberto!  
Hoje, fúnebre, a piar, uma estrige ao telhado  
E o meu peito vazio! E o meu leito deserto!*

*E vivo só por ver, como curvo aqui fico,  
Esse pássaro voar, largamente, um bocado  
De músculos pingando a levar-me no bico!*

Nesta poesia Kilkerry discorre sobre aquele acontecimento pessoal, de bom grado acolhido pela poesia – o amor. Não em seu desabrochar ou realizado, mas o amor dilacerado. Em “Amor volat”, um coração palpita, é rasgado, arrancado. Autor desse atentado, Eros vem encarnado em uma ave de vôo poderoso e munida de um bico voraz. Estas são, na poesia em questão, as principais características da Ave-Eros: a asa e o bico.

Assim como no soneto “O muro” o ponto de partida, o elemento catalisador, foi um aspecto do mundo externo captado pelos olhos do poeta, é bem possível que duas portadas de velhos casarões localizados numa rua que era familiar ao poeta, a atual Rua Carlos Gomes, também se tenham refratado no soneto “Amor volat”.

Um desses casarões é a velha Casa de Oração, dos jesuítas. O outro é o atual Edifício Margarida, que conservou o frontispício original. Na portada do primeiro imóvel, dois elementos dão ênfase às asas e sua movimentação. De um lado, uma legenda em latim: *Volabo et requiescam*, extraído do Salmo 54 (Voarei e descansarei). Do outro lado, a

figura de uma ave em pleno vôo. É também significativo estarem em latim o título da poesia e a legenda da portada, encontrando-se em ambos o verbo *voar*.

A segunda portada, localizada não muito distante da primeira, deveria igualmente atrair o poeta. Ela recolhe um velho símbolo, do agrado de vários escritores, quer em sua versão religiosa, segundo a qual o pelicano representa Jesus Cristo, que dá seu sangue pela humanidade, quer em sua versão secular, como aparece na conhecida poesia de Musset, que, sem dúvida, era do conhecimento de Kilkerry. Neste portal, a ave não voa, não corta os ares, mas com o bico dilacera o peito. Enquanto neste frontão dois filhotes da ninhada estão diante do peito ferido da ave, Kilkerry, em sua poesia, nos convida a contemplar um espetáculo semelhante: “Olha-me bem, no peito, o rubro ninho aberto!”

Deve-se reconhecer que o tema do lirismo amoroso, desenvolvido pelo poeta, não é rigorosamente a soma dos temas que se encontram nos dois casarões. Mas é bem provável que, para evocar o seu “peito vazio”, o seu “leito deserto”, Kilkerry tenha acolhido sugestões do vôo e das bicadas petrificadas nos dois velhos e vizinhos portais.

# O Simbolismo fora do Ocidente

☞ MARCO LUCCHESI

## ∞ I – A DAMA E O MUNDO

O Simbolismo na Rússia realiza em Aleksandr Blok o seu mais alto destino. Para Marina Tzvietaieva, Blok não era apenas o poeta, mas a encarnação da Poesia, a mais completa vocação depois de Pushkin. Um destino luminoso... E como as noites brancas de Petersburgo, onde nasceu, e a transparente Montsalvat com que sonhou, sua obra coincide, em transparência e altitude, num delicado princípio musical.

Desse princípio depende seu apelo, frente a uma inatingível Beatriz – a belíssima Dama, *prekrasnoia Dama* –, cuja sombra não se traduz sequer pelo *salto* dantesco, entre a dimensão ôntica e meta-ôntica, do Paraíso ao Empíreo. A Dama de Blok habita a distância em estado puro, e se traduz como *parousía* ou *mímesis* neoplatônica, onde o real se afasta infinitamente do Modelo, da Idéia ou da Verdade. Um neoplatonismo vivo, subjugado pela nostalgia da luz (*svietlaia radost*), acenando para uma remota possibilidade de retomo (*epistrophé*) ao Princípio dos princípios.



A Dama de Blok está para a Poesia, como o ideal para o Cavaleiro – em sua dedicação perene e sublimada (algo que recorda Antero e Pushkin, em formas tão diversas e tão próximas). A Dama é festejada na liturgia da vida, e seus vestígios devem ser procurados, a cada gesto e madrugada, no desejo insatisfeito e no drama da espera.

*No templo de naves escuras,  
celebro um rito singelo.*

*Aguardo a Dama Formosura  
à luz dos velários vermelhos.*

*À sombra das colunas altas,  
vacilo aos portais que se abrem.*

*E me contempla iluminada  
Ela, seu sonho, sua imagem.*

*Acostumei-me a esta casula  
da majestosa Esposa Eterna.  
Pelas cornijas vão em fuga  
delírios, sorrisos e lendas.*

*São meigos os círios, Sagrada!  
Doce o teu rosto resplendente!  
Não ouço nem som, nem palavra,  
Mas sei, Dileta – estás presente.*

(Tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman)

Temos o vestígio de uma ausência. E, todavia, um rosto, ao mesmo tempo, físico e metafísico, próximo e distante. Era essa a dialética de

Soloviev – cujas idéias formam parte do universo mental de Blok. Uma presença apenas comparável – em termos cósmicos – à Sofia da Igreja Ortodoxa. A *Grande Páscoa Russa*, de Rimsky-Korsakov, oferece talvez a melhor atmosfera dessa presença *in absentia*, desse estar não estando – especialmente nos compassos 15 a 23. Mas, a tanto se acrescenta um diapasão teosófico-simbolista, que repercutiu na recepção do próprio Blok, de sua leitura pessoal (*lichnost*) e de sua obra, em termos de uma visão pluralística e universal, regida por motivos secretos, atingíveis apenas através da latência do símbolo. Como disse o filósofo e crítico Volynsky, o fenômeno a que adere o simbolismo possui uma lógica própria, idealista, nele

“o visível e o invisível, o finito e o infinito, o real sensível e o místico apresentam-se reunidos numa indissolúvel unidade, como signos inalienáveis de dois mundos que se ligam um ao outro”.

Esse abismo intransponível e, ao mesmo tempo, não de todo impossível, será vislumbrado apenas, como em Verlaine, através de uma sensibilidade musical, com que Blok recupera os rastros fantasmiais de sua Dama – através de uma flauta sutil e difusa, como o *ney* dos místicos afegãos. Ainda, segundo Volynsky, a arte simbolista não vê senão fenômenos e não representa mais do que fenômenos.

A Dama vive nas alturas celestes e nas profundezas da terra, nos vales e montanhas, invisível, indireta, apenas alcançável por espelhos e enigmas. Princípio-criador na Natureza, a Dama rege a harmonia do Cosmos e demanda chaves e interpretações para deixar-se compreender, em termos apofáticos, negativos. Nela observamos a imagem de tantas musas da poesia russa, de Pushkin e de Liermontov, e mais rigorosamente das musas de Dante e de Goethe, pois nela se confundem a missão demiúrgica e redentora. Algo da herança dos poetas românticos alemães,

como Brentano e Eichendorff, além dos provençais, reaparecem agora em novas confluências estilísticas e ideológicas – da graça e da mercê, do bem e do infinito. Há uma dívida intensa com a Diotima de Hölderlin (*Komm und besänftige mir*), que ordena e concilia (*Versöhnung*) o combate dos elementos, sob a força genesiaca de seu olhar, altivo e sereno, da *arché* fundamental, de que tudo surgiu e a que tudo regressa em plena dissolução, da nuvem em direção à água, do pássaro ao verde, da estrela à pedra. Para Blok, devemos ressaltar

“a harmonia das forças cósmicas. A ordem é o Cosmos, em oposição à desordem, ao Caos. Do Caos nasce o Cosmos, o Mundo, como ensinavam os antigos. O Cosmos é parente do Caos, como as altas ondas do mar são parentes das montanhas...”

E o poeta não é senão aquele que escreve em versos, “aquele que estabelece uma harmonia entre o som e a palavra”, o mar e a montanha, o abismo e os elementos.

Mas isso tudo, em Blok, numa língua depurada, que se apóia num jogo de amplas vocalizações, de acentos contrários, consoantes ásperas e suaves, no uso deslocado do dativo e genitivo. Outras novidades repousam no ritmo e nas rimas, no uso dos *enjambements* (que aumentam ou reduzem o fluxo das idéias), bem como nas delicadas assonâncias, de quanto os futuristas russos – em outro contexto – iriam chamar de *neblina da palavra*, e que para Blok se constituía na tentativa simbolista de associar princípios equivalentes, formando vastas paisagens (e vertiginosas) num só verso, para alcançar uma razão pitagórico-musical, antes obscura e escondida, e revelada agora, estranhamente, numa espécie de neblina numinosa.

Blok fez uma importante revisão das formas poéticas chamadas *dol' niki*, dos metros jâmbicos, trocaicos e anapésticos. Fez largo uso dos



versos de oito sílabas, com uma riqueza de acentos, de que, decerto modo (penso em “Nossa marcha”), Maiakovski é devedor.

*Leitoworte* essenciais de seus poemas são diversos, mas gostaríamos de sublinhar: *svet* – luz, *notch* – noite, que rivalizam apenas com importantes cromatismos, como *lazur*, *goluboi* (azul claro), *sinyi* (azul turquesa), correlatos de uma ontologia da luz, que se irradia pelo Universo.

Esse equilíbrio dinâmico permanece em seu horizonte literário, mesmo quando Blok parece herdar o desencanto do último Hölderlin, quase a mesma esperança em desespero, diante de um mundo severo e terrível (*stráshnyi mir*):

*Noite. Fanal. Rua. Farmácia.*

*Uma luz estúpida e baça.*

*Ainda que vivas outra vida,*

*tudo é igual. Não há saída.*

*Morres – e tudo recomeça,*

*e se repete a mesma peça:*

*noite – rugas de gelo no canal.*

*Farmácia. Rua. Fanal.*

(Tradução de Augusto de Campos)

E esse mundo corrosivo torna-se ainda mais terrível, em rugas de gelo e de espera, além da rua e dos fanais, quando Blok analisa a condição do poeta:

“Pushkin não foi assassinado apenas pela bala de D’Anthes, mas também pela ‘falta de ar’. Morreu, e com ele, a sua cultura. Foi assassinado pelos ‘funcionários’. Hoje também existem funcionários,

que querem obrigar a poesia a seguir certos canais. Mas atentam contra a sua secreta liberdade, impedindo o cumprimento de sua secreta vocação.”

E essa alta-voltagem, que acabamos de ouvir, sobre o assassinato de Pushkin, reaparece em seu belíssimo poema “Os doze”, que abre caminho para outras frentes, estéticas e ideológicas:

*...Eles se vão num passo onipotente...*

*Atrás – o cão esfomeado.*

*À frente – pendão sangrento,*

*às avalanches insensível,*

*às balas duras invisível,*

*em meio às ondas furiosas*

*da neve, coroados de rosas*

*brancas, irrompe imprevisto –*

*à frente – Jesus Cristo*

(Tradução de Augusto de Campos)

Um poema notável, que realiza a Revolução Bolchevique em termos cósmicos e quase restauradores da Belíssima Dama. E impressiona a sua linguagem de outrora, o seu diapasão da juventude, modificado, apenas, pelo desencanto esperançado, frente às mudanças da sua amada Rus’, e pelo fluxo da nova poesia, que Blok absorve em sua batalha, e que não dista infinitamente de Khlebnikov ou Maiakovski. “Os doze” representam como que uma encruzilhada expressiva entre Simbolismo e Futurismo. E o nome central dessa passagem, áspera, intensa e delicada, foi sem dúvida Vielimir Khlebnikov.

∞ II – AS PEDRAS DA PERSIA

Ao concluir seu estudo sobre a poesia de Vielimir Khliebnikov, Ettore Lo Gatto não mede palavras: “A compreensão não apenas do Futurismo russo, mas da poesia russa contemporânea e em geral da poesia como fenômeno humano, não é mais possível sem o conhecimento do continente Khliebnikov.” Com o mesmo entusiasmo, Mandelstam considerava-o um Einstein da poesia. Jakobson e Ripellino – enquanto caía a noite sobre Roma – conversavam horas a fio sobre Nezval, Seifert, Maiakovski e principalmente sobre as largas avenidas abertas por Khliebnikov, *the greatest poet of the century*. Um *inventalingua* (*rietchetzórtz*), como Pound e Joyce. Três aspectos me parecem iniludíveis em sua poesia: o apelo da totalidade, a aventura da palavra e sua atração pela Ásia.

Uma sede absoluta de espaço rege a poesia de Khliebnikov. Como no *Demônio* de Liermontov (*sried' polei nieobožínyx*). No *Zaratustra* de Nietzsche. No sem fronteiras de Blok (*biez granítsy*). O Tíbet aparece ao lado do Saara. O leão da Pérsia. O lhama do Pem. O Ganges e o Danúbio. Ferrovias ligando Moscou a Nova York:

*A rede de um pescador  
entra as capitais da Terra  
nos laços da poeira,  
nas malhas dessa melodia.*

No poema “Eu e a Rússia”, o microespaço e o macroespaço vivem uma profunda alternância, beirando praticamente a invisibilidade, tanto da ciência quanto da fábula (*Zahlen, Figuren*). Vemos o *habitat* dos grilos e dos sapos. As cidadezinhas do corpo. O brilho dos astros sob as unhas. O rosto imperscrutável da constante Pi. Quase o complexo de

Mandelbrot, com suas íntimas ligações quebradas, fractalizadas. Para Khlebnikov, assiste-se a uma oculta solidariedade dos fenômenos:

*EU E A RÚSSIA*

*A Rússia libertou milhares e milhares.  
Um gesto nobre! Um gesto inesquecível!  
Mas eu tirei a camisa  
e cada arranha-céu espelhado de meus cabelos,  
cada ranhura  
da cidade do corpo  
expôs seus tapetes e tecidos de púrpura.  
As cidadãs e os cidadãos  
do Estado Mim  
juntavam-se às janelas dos cabelos,  
as olgas e os ígores,  
não por imposição,  
mas para saudar o Sol, através da pele.  
Caiu a prisão da camisa!  
Nada mais fiz do que tirá-la.  
Estava nu junto ao mar.  
Dei Sol aos povos de Mim!  
Assim eu libertava  
milhares e milhares.*

No Estado-Mim, vemos cidades e arranha-céus. Uma espécie de *astrum in corpore*, análogo ao Firmamento de Paracelso. Imagens liliputianas. Lembremos de Mandelbrot: “Swedenborg pretende, na sua teoria da natureza, [...] que os pulmões se decompõem num certo número de pequenos pulmões, o fígado em pequenos fígados, o baço em

pequenos baços [...].” Khliebnikov persegue a ontologia do contínuo. A natureza, como se pensava, não salta.

O Universo não passa de um livro (*edínaia kniga*). As cinzas dos *Evangelhos*, dos *Vedas* e do *Alcorão* servem-lhe de prefácio. Vemos algo semelhante no *Heliogábalos* de Artaud:

“Ter o sentido da unidade profunda das coisas é ter o sentido da anarquia e do esforço a ser feito para reduzir as coisas, reconduzindo-as à unidade. Quem tem o sentido da unidade tem o da multiplicidade das coisas, desta poeira de aspectos através dos quais é preciso passar para reduzi-los e destruí-los.”

O livro do mundo. O incêndio de Alexandria. O texto impossível. Khliebnikov parece animado por essas razões ao mesmo tempo empíricas e científicas, gnósticas e metafísicas, sem grandes conflitos. Em sua poesia repousam todos os contrários. O sim e o não. A parte e o todo. Mas a espessura do Livro Total repousa essencialmente na concepção numérica, como no poema “Os números”:

*Eu vos contemplo, ó números!,  
vestidos de animais, em suas peles,  
as mãos sobre carvalhos destroçados.  
Mostrais a união entre o serpear  
da espinha dorsal do universo e o bailado da balança.  
Permitis a compreensão dos séculos, como os  
dentes numa breve gargalhada.  
Meus olhos se arregalam intensamente.  
Aprender o destino do Eu, se a unidade é seu dividendo.*

Estudioso do espaço em Lobachevski, o poeta imaginava um céu de equações. E aqui parece concordar com os pitagóricos, que afirmavam que as “coisas reais eram números, não, porém, números separáveis, mas números de que as coisas reais se compunham” (*oi dè Pythagóreioi, dia tò horân pollà tōn arithmōn páthe hypárchonta tois aisthetois sómasin, einai mèn arithmoys epoíésan ta ónta, ou choristous dè, all'ex arithmon ra ónta* – Aristóteles, *Met.*, N 3, 1090 a 20). Bela e terrível a dimensão da unidade. E não é difícil lembrar do famoso quadro de Malievitch. *A carregadora de água (plíaskoi koromýsla)*...

Vivemos um texto plural e aberto. A poesia de Aleksandr Blok dera o primeiro passo, com o infinito romântico que se dissolve nas tintas do grotesco. Como se tivéssemos um poeta noturno, como Tiuchev, sem suas noites. Ou como a Tamara, de Liermontov, sem o amor e o perigo de seu demônio. Khliebnikov guarda algo do transversal e do oblíquo de *Os saltimbancos* de Blok (*Balagánchik*): uma tempestade de prata. Foge Arlequim em companhia de Colombina, mas logo se dá conta de que ela é apenas uma figura de papel. Desiludido, atira-se de uma janela – em pleno baile de máscaras. Falsa, todavia, a paisagem, sua queda produz somente um rasgo no cenário. Tudo é ilusão (*stráshnyi mir!*). Mas eis que surge a Morte. O dia amanhece. Primeiros raios da aurora. A Indesejada assume as feições de Colombina. Sopra um vento aterrador. Triste o Pierrô:

*Cessam no sonho e na vida os confins  
D'alva e do fogo, da paz e do medo...  
Os meus delírios são meus querubins...  
Meu vizinho cruel: um monge negro...*

Ainda não chegou a vez do “bucu nel cielo di carta”, que Pirandello identificou como a diferença entre a tragédia antiga e a tragédia moder-

na. A perspectiva de Blok era bem outra. Precisamente outra. O que não impede um paralelo: Khliebnikov usa sempre o mesmo plano. Como o *Palhaço* de Rouault. Deixa o cenário do avesso. É outro o seu infinito. Temos agora galáxias de signos e constelações de números que formam a espinha dorsal do Universo. Nada existindo além disso. A escritura jamais transcende a dimensão do criptograma, da metonímia, das complexas analogias e ousados paralelos. Caiu a quarta parede. Khliebnikov não objetiva o Arlequim. Absorve-o estruturalmente, enquanto máscara sonora. Interessante a observação de Angelo Ripellino: “Os vertiginosos confrontos e a repetição de nomes-guias instauram na dispersiva desordem uma álgebra de correspondências, uma densidade de correlatos, a soberba de um sistema.” Vemos em Khliebnikov um exemplo marcante:

*Dostoievismo de nuvem fugaz!*  
*Pushkínotas de um lento meio-dia!*  
*A noite tiucheviza sempre mais,*  
*coabrindo de infinito as cercanias.*

Uma paisagem de sombras. Derivada e remissiva. Uma paisagem supra-real, que corresponde às recorrentes nomenclaturas e aos mais variados nomes-guias de Khliebnikov. Como sabemos, a estrutura assume um lugar de destaque entre formalistas e futuristas. Na pintura, é o fim do *trompe l'œil*. Braque não acredita nas coisas, mas nas relações mantidas entre si. Kandinski olha dez vezes a tela, uma a paleta, e meia a natureza. Assim em “Moscou vista da janela”. Stravinsky reconhece o valor das notas em seu conjunto, em sua oitava, no intervalo por elas ocupado. Compara a música à matemática. Khliebnikov – em sua linguagem transracional (*Zaúmnny iaýk*) – também reelabora as malhas do sistema. Indo ao encontro da ‘noite etimológica’, aos substratos esquecidos das palavras, declinando-as internamente, trata de cada uma

delas como um apaixonado arqueólogo, e busca a lei imanente dos signos. O elo perdido entre som, conceito e imagem. A palavra assumindo o primeiro plano da literariedade, da *literatúrnost*. A poesia como verdadeiro herói da poesia. Verbo do Verbo. Terras inexploradas de *Palávria*. É o caso dos versos “Meninas, aquelas que passam”, onde é flagrante o conceito de imagem deslocada (*sdivínuti óbraz*), com as *botas de olhos negros*. Como lembra Krystyna Pomorska, “uma parte do possuidor se transfere para o objeto possuído”. Como em “O fumante”, de Juan Gris:

*Meninas, aquelas que passam,  
calçando botas de olhos negros,  
nas flores de meu coração.  
Meninas que pousam as lanças  
no lago de suas pupilas.  
Meninas que lavam as pernas  
no lago de minhas palavras.*

A Pérsia – tema constante das letras russas. De Khlebnikov e Kamienski. De Iessienin. Que surpreendia em Moscou os sinais do Oriente (*zolatáia driemótnaia Azia*), como no estudo de *São Jorge*, feito por Kandinski:

*Eu amo essa cidade lamacenta,  
ainda que enrugada e envelhecida.  
A Ásia de ouro, a Ásia sonolenta  
nas cúpulas repousa adormecida.*

De Moscou, Iessienin chega ao Azerbaijão. E sonha com a Pérsia, que nem precisou conhecer, inatingível como a *Pasárgada* de Bandeira e



o *Innesfree* de Yeats. Lá mesmo, em Baku, escreve os *Motivos persas*. Antes disso, porém, Khliebnikov navegara mais ao sul, buscando “as plagas cor-de-safira” do Irã, Resht e Enzeli. E dessa viagem real nasceu o admirável ciclo *A trompa do Gul Mullá*, onde seus versos trazem o sabor das coisas primordiais. Como que repercutissem imagens de Nietzsche. Outras de Biely. Algo de Artaud entre os Tarahumaras. Confronto com a paisagem, afinal:

*Hoje sou hóspede do mar.*

*É longa a toalha de areia.*

*Um cão passa por perto.*

*Farejamos. Roemos.*

*Olhamos um para o outro.*

Busca de alimento nas praias da Pérsia. Alimento e palavra. Khliebnikov, o sacerdote das flores, celebra o poder de Ahura-Mazda. O tempo adâmico e as águas lustrais. Ou ainda no diálogo seguinte, onde dois mundos se encontram e se dispersam, em meio aos navios da Revolução Russa, que prestam homenagem a Trotski e a Rosa Luxemburgo – mas numa dimensão mítica:

– Senta, Gul mullá!

Uma bebida quente banhou o meu rosto.

– Água negra? Olhou-me Ali Mohammed, pondo-se a rir:

– Eu sei quem você é.

– Quem?

– Um Gul mullá.


– Um sacerdote das flores.

– Sim-sim-sim.

Rema e sorri.

Navegamos num golfo de espelho  
 junto a uma nuvem de amarras e monstros de ferro,  
 chamados “Trotski” e “Rosa Luxemburgo”.

As águas lustrais. O bosque dourado de Zaratustra (*v liésax zolotyx*).  
 O reinado da confluência. A linguagem adormecida (*usnúvchaia riéch*).  
 Mas sobretudo a união dos opostos. Como a dos animais fabulosos que  
 habitam o palácio de Dario, em Suza: corpo de leão, cabeça de touro,  
 asas de águia. Todas as feras e todas as palavras co-substanciais. Desper-  
 tá-las do sono milenar. Da neblina – de que fala Krutchonix – e das  
 sombras. Do “estado de dicionário”. Da noite dos tempos. Só então a  
 fronteira das coisas se dissipa: os dentes do tigre e a palavra-cordeiro. O  
 lápis-lazúli e a Via-Láctea. A Terra e os lábios. O Sol e os olhos. Tais  
 os objetivos do poeta-sacerdote Vielimir Khliebnikov, *Presidente do*  
*Globo Terrestre*, e os da grande e soberba poesia russa.

 BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin. *Obras completas*. Paris: Gallimard, 1956.  
 BERNARDI, Aurora Fornoni. *Ka*. São Paulo: Perspectiva, 1977  
 (edição bem anotada. Cf. o ótimo artigo de B. Schnaiderman).  
 BLOK, Alieksáandr. *Stichotvorenia i Poemy*. Minsk: Mastátskaia  
 Litertura, 1989.  
 BORGES, J.L. *Historia de la noche*. Buenos Aires: Emecé, 1977.  
 BUDGE, Wallis. *A religião egípcia*. São Paulo: Cultrix, s.d.  
 CAMPOS, Augusto e Haroldo & SCHNAIDERMAN, Bóris. *Poesia*  
*russa moderna*. São Paulo: Brasiliense, s.d., 3ª edição (obra de  
 excepcional tradução crítica).  
 CAPOLAVORI NEI SECOLI. Milano: Fabbri, 1962.  
 CARR, E.H. *A Revolução Bolchevique*. Porto: Afrontamento, 1979.

- DELEVOY, Robert. *Dimensioni del XX secolo*. Milano: Skira-Fabbri, 1965.
- DRIOTON, Étienne. *L'Égypte pharaonique*. Paris: Armand Colin, 1959.
- HIPOKRATES. *Fünf Auserlesene Schriften* (organizado por Wilhelm Capelle). Frankfurt am Maim: Fischer Bücherei, 1959.
- HUART, C. *La Perse antique*. Paris: La Renaissance du Livre, 1925.
- IESSIENIN, Sergei. *Poesie* (texto bilingüe). Milano: Garzanti, 1981.
- JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- KANDINSKI, Wassili. *Um olhar sobre o passado*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- KHLIEBNIKOV, Vielimir. *Tvorenia*. Moscou: Sovietski Pisatel', 1986.
- KIRK, G.S. & RAVEN, J.E. *Os filósofos pré-socráticos*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, s.d.
- LERMONTOV, Mikhail. *II demone* (texto bilingüe). Milano: Rizzoli, 1990.
- LO GATTO, Ettore. *Profilo della letteratura russa*. Milano: Mondadori, 1975.
- LUCCHESI, Marco. Bizâncio. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Poemas de Khliebnikov*. Niterói: Cromos, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Teatro alquímico*. Rio de Janeiro: Artium Editora, 1999.
- MANDELBRROT, Benoît. *Objetos fractais*. Lisboa: Gradiva, 1991.
- MIRSKII, D.P. *Storia della letteratura russa*. Milano: Garzanti, 1977.
- MARKOV, Vladimir. *The longer poems of Velimir Khlébnikov*. Califomia: University of California Press, 1962.
- MURRAY, Margaret. *The splendor that was Egypt*. New York / Washington: Praeger, 1972.
- NIETZSCHE, G.W. *Werke*. München: Carl Hanser, 1954.

- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RIPPELINO, A.M. *Poesie di Chlébnikov*. Torino: Einaudi, 1989, 2ª edição (ensaio introdutório exemplar).
- SPINOZA, Baruch. *Éthique* (texto bilíngüe). Paris: Vrin, 1983.
- STIERLIN, Henri. *The cultural history of Persia*. London: Aurum Press, 1984.
- TOYNBEE, Arnold. *A Humanidade e a Mãe-Terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- TRIOLET, Elsa. *La poésie russe*. Paris: Seghers, 1965.
- TZVIETAIEVA, Marina. *Sochinienia*. Minsk: Naródnaia Asviéta, 1988.

# *Símbolos, poema em prosa e literatura intimista*

☞ LEONARDO FRÓES

O romance *Les Lauriers sont coupés*, de Édouard Dujardin, foi publicado em Paris em 1887, quando o autor estava com 26 anos e o Simbolismo francês já ia a todo vapor. Dujardin, discípulo e amigo de Mallarmé, era um jovem bastante conhecido, identificado com a nova estética, pela qual militou enquanto crítico e como editor de revistas. Apesar disso, a grande novidade de *Les Lauriers sont coupés*, que é uma pequena obra-prima, um camafeu literário, não foi devidamente apreciada na época.

Esse romance simbolista, ao invés de recorrer às narrações e descrições usuais para o desenvolvimento do enredo, evolui como se fosse a transcrição pura e simples do pensamento de um homem. É através dos desejos de um personagem que se assiste vivendo, de alguma súbita lembrança, dos objetos que chamam sua atenção, das idéias mais disparatadas que lhe vêm à cabeça, da caótica e fragmentária exposição de seus conteúdos mentais, em suma, que o leitor é informado do que acontece,

---

☞ Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 16/10/2001, encerrando o Ciclo *O Simbolismo e a poesia do século XX*.

tendo de fazer um esforço, de compor um painel de circunstâncias, para seguir a trama. Tão inovador como era, *Les Lauriers sont coupés* – no Brasil, *A canção dos loureiros* – não chegou a fazer sucesso ao sair. Depois, passou 38 anos no mais completo esquecimento. Só foi redescoberto quando Joyce revelou que lhe devia uma das formas fundamentais por ele utilizadas no *Ulysses* – a do monólogo interior, do fluxo de consciência.

A revelação de Joyce foi feita ao tradutor francês do *Ulysses*, o romancista Valéry Larbaud, que a comentou em prefácio para *A canção dos loureiros*, quando o livro de Dujardin teve afinal uma segunda edição, em 1925, diretamente provocada pelo aparecimento do *Ulysses*, três anos antes.

“Nós renegamos os nossos mestres simbolistas, últimos amantes da lua” é o título de um manifesto futurista de Marinetti, de 1915. O “sentimentalismo balbuciante”, a obsessão pelo luar e a bruma, a “poesia da distância e das solidões selvagens”, a “estética da paisagem” são denunciados, no texto desse manifesto, como “anacronismos estúpidos” dos simbolistas, que segundo Marinetti viviam debruçados “sobre o corpo despido da mulher”. Os símbolos do Futurismo são outros: a velocidade, o dinamismo, o efêmero. Símbolos que o mesmo Marinetti descreve como “o passo de corrida, o salto mortal, a bofetada e o soco”, no primeiro manifesto futurista, o de instauração do movimento, em 1909, e que estão representados, no manifesto contra os amantes da lua, por “um automóvel cintilante de progresso e cheio de vozes civilizadas que pára bruscamente tossindo na linha elegante de uma estrada branca”.

*A canção dos loureiros*, no seu discurso descontínuo, que avança e retrocede como o cortejo de imagens que atravessa a mente desperta, contém várias das características, dos símbolos do Simbolismo que Marinetti detestava e contra os quais guerreou. Os símbolos de um estilo em progressivo declínio, que foram figurados por ele, em um terceiro de



Carlos Schwabe  
*A morte e o coveiro*, 1895-1900.

seus muitos manifestos, “O esplendor geométrico e mecânico e a sensibilidade numérica”, de 1914, por expressões como “a nostalgia”, “a névoa da lenda”, “o fascínio exótico”, “o impreciso”, “a desordem multicor”, “a penumbra crepuscular”, “os galanteios da agonia”, “a estética do insucesso”. Entretanto, *A canção dos loureiros*, por trás da aparência ornamentada com elementos de época, era uma inovação arrojada, que havia conseguido dar forma, com bastante antecedência, a uma das metas que Marinetti previu para os pintores do grupo futurista: a de englobar na obra de arte “a simultaneidade dos estados de alma”.

Ao executar esse programa, Dujardin incorporou a seu livro, por outro lado, três elementos que Marinetti declarou subestimados e essenciais à literatura: o ruído, o peso e o cheiro. É no meio de uma floresta de símbolos, trazidos por percepções tácteis, por sabores, por perfumes, pelos barulhos de cada instante, que o herói de *A canção dos loureiros* persegue seu ideal amoroso. Nunca ele se debruça “sobre o corpo despido da mulher”. Seu projeto de ser é a distância tomada em relação a si mesmo, quando nos examinamos com um pouco mais de atenção. Seu monólogo interior é de uma castidade espantosa. Acintosamente simbolista, é puro requinte, é um esforço de delicadeza, é povoado de arrebatamentos de perfeição e brancura – pérola, marfim, porcelana.

Logo nas primeiras linhas do livro, o personagem que fala, que tenta falar o que está pensando, se apresenta assim: “...sob o caos das aparências entre as durações e os lugares, na ilusão das coisas que se engendram e que se concebem, um entre outros, um como outros, distinto dos outros, semelhante aos outros, um mesmo e um a mais, do infinito de possíveis existências, surjo...”

Marquemos bem esta expressão – o surgimento de uma existência possível, sob o caos das aparências, na realidade do texto literário, – porque a idéia a construir há de centrar-se nela. Por ora, fixe-se apenas que “o impreciso”, “a desordem multicor”, “a penumbra crepuscular”,



aqueles senões que Marinetti apontava na produção simbolista, são de fato essenciais ao estilo de *A canção dos loureiros*. Mas também são essenciais em Joyce e a toda uma vertente da literatura moderna que usou a composição em mosaico e o fluxo de consciência para nos dar em bruto, nos termos da formulação futurista, “a simultaneidade dos estados de alma”.

Os simbolistas franceses, se não deram “a bofetada e o soco”, porque eram outras as cerimônias da época, deram porém uma espécie de arriscado “salto mortal” ao expandirem as fronteiras da criação com palavras. Depois de muitas batalhas, seu grande feito, paralelo à introdução do verso livre, foi elevar o fragmento ambíguo, o retalho de texto, à mesma dignidade dos gêneros que a tradição aceitava. Remy de Gourmont, o grande crítico do movimento, concluiu um ensaio sobre “Mallarmé e a idéia de decadência” com uma afirmação taxativa: “Uma poesia cheia de dúvidas, de nuances cambiantes e de perfumes ambíguos é talvez a única capaz de nos deleitar doravante”. Em outro de seus ensaios simbolistas, “A criação subconsciente”, esse crítico admirado por Pound, e por ele traduzido em inglês, conta uma historieta que aponta para desdobramentos futuros. Já havia um escritor em seu tempo, como Remy de Gourmont aí garante, que “não ousava corrigir suas redações espontâneas, por medo de cometer erros de inflexão”. Tal escritor não nomeado, segundo o crítico, “dava-se conta de que o estado no qual ele corrigiria seria muito diferente do estado no qual ele se achava durante o período da execução, que havia sido, ao mesmo tempo, o da concepção”.

Longe como estamos agora das antigas batalhas, quando estilos e escolas, movimentos e grupos se enfrentavam pelo domínio na estética, podemos examinar com relativa isenção o que há de mais apreciável nos seus diferentes esforços. O Simbolismo, tal como corpo organizado de preceitos e práticas, tem pouco mais de cem anos. Na escala literária, esse tempo de vida é quase nada, se lembrarmos que o soneto, por

exemplo, a forma mais persistente e estável da lírica ocidental, nos vem do século XIII, ou que há formas narrativas da cultura chinesa que já atravessaram mais de um milênio. Havendo acerto nesse modo de ver, o processo que ainda nos engloba é o mesmo. Desordem, penumbra e imprecisão não foram atributos restritos à fase histórica de produção simbolista. Pelo contrário, são características que estão agregadas aos próprios textos futuristas de Marinetti e seus pares, como também à escrita das vanguardas que vieram depois – o Expressionismo, o Surrealismo, o Modernismo – e a um sem-fim de experimentações e invenções patenteadas em obras que, mesmo que se apropriem de soluções das vanguardas, não se enquadram entretanto sob nenhum de seus rótulos.

Os poemas em prosa de Marinetti têm a mesma estrutura básica dos retalhos de texto simbolistas. Nem por destruírem a frase e o rigor da sintaxe, estabelecendo por simples justaposição as relações entre os termos, deixam eles de ser, como os anteriores, fragmentos de um modo de dizer – um outro modo de dizer – que se manteve em constante aflorescimento durante o século XX. Aquele anônimo escritor simbolista mencionado por Remy de Gourmont, que se recusava a emendar seus textos para não afetar sua concepção, já se pautava pelo mesmo princípio da escrita automática dos surrealistas, ou do empenho renovado por uma escrita espontânea que viria a ser feito, nos Estados Unidos, em meados do século, pela geração de Kerouac e Ginsberg.

Foi o século da correria, e não espanta por isso que sua história literária frequentemente tenha se apressado também, jogando um movimento contra o outro, ao invés de acentuar que há pontos de contato e semelhanças formais que os interligam, por trás dos símbolos que cada qual empregou. Onde antes imperavam o luar e a bruma ou, citando um simbolista brasileiro, Gonzaga Duque, os “farrapos esqueléticos de brancuras arminhentas de ideais sucumbidos”, instalar-se-ão depois os obu-

ses, os motores, as engrenagens, os destroços, as “palavras em liberdade” de poemas em prosa como “Bombardeio”, onde Marinetti se refere a “círculos concêntricos de reflexos plágios ecos risos meninas flores sopros-de-vapor esperas plumas fedores angústias” e, logo adiante, a “pesos espessuras rumores odores turbilhões moleculares cadeias redes corredores de analogias concorrência e sincronismo”.

Em 1927, ao estudar o significado e o efeito dos símbolos na vida cotidiana, Whitehead estabeleceu um princípio, o princípio de conformação, “pelo qual o que já está feito se torna uma determinante do que está se fazendo”. Para ilustrar o enfoque, ele recorre a esta comparação muito simples: “Se há dinamite explodindo agora, no passado imediato, então, havia uma carga ainda não detonada”.

A palavra, sendo um elemento de troca nos canais utilitários, nos induz pelo hábito a confiar em sua eficiência para organizar o diálogo. No entanto, “a palavra é um símbolo”, como lembra o filósofo inglês, e o significado não lhe é inerente: “é constituído pelas idéias, imagens e emoções que ela desperta”. Um simples encadeamento confuso de palavras a esmo – “risos meninas flores sopros-de-vapor esperas plumas fedores angústias” – pode criar por isso uma realidade expressiva que não depende de explicações nem sintaxe, de nenhuma conexão lógica para impressionar o leitor. Devido à “sugestividade envolvente”, termo também de Whitehead, que as palavras trazem consigo, o quadro se faz completo com as pinceladas do acaso. A partir de certo momento, a idéia de uma literatura abstrata, baseada na própria e variável pigmentação das palavras, parece ter seduzido o Ocidente, assim como se articularam, nas artes plásticas, a linguagem de manchas do Impressionismo e a abstração pura e simples.

É do simbolismo como conceito filosófico, ou seja, dos sistemas de símbolos que regulam a vida social, e não do movimento literário, que Whitehead se ocupa. Mas seu princípio de conformação, se estendido ao

campo das letras, permite uma visão mais orgânica do que todo e qualquer esforço para traçar influências e permutas numa evolução linear. Na esfera social, os símbolos se degradam com o uso, segundo ainda o filósofo, que escreveu a respeito: “Um contínuo processo de poda e de adaptação a um futuro que sempre exige novas formas de expressão é uma função necessária em todas as sociedades”. Tanto isso quanto o que Whitehead diz a seguir, que “também em simbolismo se requer uma revolução ocasional”, são afirmações compatíveis com o que na esfera literária ocorreu durante o século findo. Para as revoluções futurista e modernista, que explodiram quando o Simbolismo à francesa já estava em fase amaneirada, enveredando por caminhos preciosos de sonoridades e sinestésias esdrúxulas, as anteriores inquietações e procuras terão sido a dinamite ainda por detonar. Por esse prisma, torna-se bem compreensível que a literatura francesa fosse a mais tendente em nossa época a manter em uso e relevo o poema em prosa, forma preferencial adotada por alguns de seus mais interessantes poetas, como René Daumal, René Char, Henri Michaux ou Francis Ponge.

Andrade Muricy, em seu retrospecto do Simbolismo brasileiro, sublinhou as conexões que o fizeram subterraneamente indispensável à revolução de 22, defendendo a tese de que “o Modernismo, apesar de ter tentado uma ruptura radical com a tradição, carregou em seu interior tendências e atitudes espirituais que poderíamos denominar de simbolistas”. Ao mapeá-las, Muricy se reporta, entre outros, a um grupo de escritores – Adelino Magalhães, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna – nos quais essas tendências se mostram a seu ver com mais ênfase, devido à “prosa de contorno subjetivo, intimista,” que por eles foi empregada.

Detenhamo-nos em Cornélio Penna, cuja obra é exemplar quanto a isso. Não só por estar envolta numa “névoa translúcida de misticismo”, expressão de que Muricy se vale para tipificar a produção simbolista,

mas também por adotar o fragmento ambíguo como módulo da construção em mosaico que ele edificou com destreza. Cada capítulo de um dos seus quatro romances é uma unidade à parte, um miniconto ou um bloco poemático que em si mesmo já faz sentido completo, e a grande realização de Cornélio foi saber interligá-los com uma costura sutil, levando-os a encadear-se com uma coerência notável que não anula entretanto sua autonomia expressiva. Na literatura intimista de *Fronteira*, o primeiro dos romances da série, tudo com efeito se passa, como observou Tristão de Athayde, “na *fronteira* entre o sonho e a realidade, entre o passado e o presente, entre o natural e o preternatural, entre a lucidez e a loucura” – ou seja, como ora acrescentamos, na zona turva de prospecções infinitas onde a poesia tantas vezes foi mergulhar seus sensores. Para ilustrar o método de composição de Cornélio, leiamos na íntegra, como quem lê um poema em prosa, o Capítulo III deste seu livro, que se resolve em poucas linhas:

*Através da porta ouço o rumor de vozes.*

*São homens e mulheres; são criaturas humanas que nunca vi e que nunca me viram; amanhã serão meus amigos e meus inimigos, e formarão em torno de mim uma cadeia cerrada de idéias e de ódios que ainda me não pertencem.*

*Para lá da porta tudo é novo.*

*Gente nova! E eu quisera também ter uma alma nova, que surgisse para eles na pureza e no desconhecimento de minha própria vida...*

*E devagar, furtivamente, abro a porta para entrar no mundo novo que se acha atrás dela, ao encontro dos homens e das mulheres cujas vozes chegam mais distintas, sabendo que nada poderei oferecer-lhes, a não ser as minhas mãos gastas, meu corpo cansado, minha alma usada e sem destino.*

A obra de Cornélio Penna é lúgubre, cinzenta e xilográfica como tudo o que lhe serve de fundo: vielas, lamparinas, telhados encharcados de tempo, arcas de jacarandá para guardar as memórias, senzalas, mansões senhoriais em decadentes fazendas, matas por onde escoam lamentos, restos do passado barroco. E ele, que começou como pintor e ilustrador de jornais, passando a escrever por achar que fazia uma pintura muito literária, conservou do olhar de artista uma franca predileção pela metamorfose das coisas. Tudo é esbatido em suas tramas e, dependendo da luz, do ânimo do observador, do que rodeia o objeto e outros fatores, ou se dissolve num limbo sem contornos ou acaba parecendo algo mais. Cadeiras de pés finos, assim, parecem “aranhas adormecidas pelos cantos”. Paredes irregulares caiadas, que engrossam do meio para baixo, viram “sacos de farinha”. Há telhas esverdeadas de limo que são “folhas de inhame”. Solitária no topo de uma elevação, há uma velha cadeia que parece uma caveira babando, quando chove e a água escorre por entre os blocos de pedra que estão na sua base e são dentes. Já um leque em mau estado, com o qual uma sinhá se abana, parece “um grande mocho desajeitado que tivesse entrado pela janela e pousasse ali pesadamente”.

Como um prenúncio do desejo de fusão entre os gêneros que o Simbolismo assumiu e propagou, Shelley escreveu, em 1821, na sua *Defesa da poesia*, que “a divisão popular em prosa e verso é inadmissível em filosofia rigorosa” e que “a distinção entre poetas e prosadores é um erro vulgar”. Independentemente do que se pense a respeito, o fato é que a literatura intimista mostra ter tido essa fusão por alvo, pois realiza seus inventos com narrativas que dependem de valores poéticos – valores plásticos e musicais – para se corporificar.

Ao abrir mão da objetividade e da herança realista, o criador que age desse modo põe sua própria pessoa ou despessoa, isto é, o caráter volúvel de seus estados de espírito, a inconsistência e as contradições de seu ego,

sua experiência vivida e seus impasses mentais, em primeiríssimo plano. Beckett, que desmontou o fragmento, radicalizando a tendência, chegaria a afirmar que uma palavra, matéria-prima de uma salvação hipotética, “é uma mancha desnecessária no silêncio e no nada”, enquanto Cornélio Penna escreveu que “por baixo das palavras há um outro mundo que vive, complexo e palpitante”, e que ao entrar nesse mundo, abandonada a estrutura das frases, nós “penetramos em novos e desconhecidos caminhos”.

Faulkner, contemporâneo de Cornélio Penna, é como esse um autêntico poeta da prosa. Ao lidar com fragmentos, de cujas inesperadas montagens resultarão suas obras, foi mais longe porém do que as combinações intimistas entre narração e lirismo. Em *Intruso no chão*, um livro de sua fase madura, lançado em 1948, mesmo ano em que Cornélio publicou *Repouso*, temos um dos melhores exemplos de suas repetidas tentativas de conciliar num só texto múltiplas variedades e gamas da produção literária. Não se trata mais somente, nesse livro, de poetizar o discurso em prosa com recursos fonéticos ou com o uso de comparações e metáforas que primam pela raridade e assim nos causam espanto. Faulkner quis pôr tudo junto, do romance policial ao ensaio, como se da mistura de formas ele pudesse obter, em confusão voluntária, um retrato fiel da própria época.

*Intruso no chão*, na superfície, é a mera história de um crime. Um negro é injustamente acusado de matar um branco bronco e agressivo, cuja família se prepara para linchá-lo e vingar-se. Mas dois adolescentes sensatos e uma velhota aluada conseguem desfazer toda a intriga, motivados pelo mais puro altruísmo, e com a ajuda de um advogado correto eles provarão afinal a inocência do negro, que assim se livra da perseguição e da morte. Nos personagens, nas falas, nos gestos, nas situações e até nos vagos cenários está sempre embutida uma forte carga simbólica, e é com essa carga que rebentam as emoções mais agudas, contrapondo-

se em sentido profundo à simplicidade do enredo. Na aparência exterior a narrativa progride, em meio a incríveis peripécias que nos mantêm em suspense, como qualquer conto policial que conduz ao desvendar de um mistério. Já na aparência intimista ela é um espaço oferecido à discussão dos problemas que o narrador diagnostica em sua terra e seu povo.

Assim como organiza um duelo entre os fanáticos da violência e os defensores da justiça igualitária, o texto também se engaja no combate a uma situação social que é descrita como aviltante e insustentável, por basear-se num sistema de erros e na obstinada traição dos valores do nascimento da América. Junto com a questão racial, esse é um dos pontos decisivos do pensamento de Faulkner, que aqui se vale do advogado correto como seu porta-voz, para denunciar, por exemplo, “a música vulgar desonesta falsa, o dinheiro falso infundado supervalorizado e vulgar, o resplandecente edifício da publicidade alicerçado em nada como um castelo de cartas sobre o abismo e toda a trapalhada ruidosa da atividade política que já foi nossa segunda indústria nacional e agora é o nosso passatempo nacional de amadores – toda a espúria barulhada produzida por homens que deliberadamente estimulam nossa paixão nacional pelo medíocre e enriquecem depois à custa dela: que até mesmo aceitarão o melhor desde que ele seja degradado e imundado antes de nos servido...”

Ninguém mais americano que Faulkner, mestre das mesclas impensáveis, e ninguém mais autorizado por isso a criticar um modelo que lhe parece deturpado pelas distorções mais grosseiras. Há uma parte da América, a essa altura, que já caminha na vanguarda dos refinamentos do espírito. Mas lá no velho enclave sulista, onde Faulkner vive e se abastece de temas, o atraso mental e o preconceito ainda são ervas daninhas. Em suas frases assimétricas, passionais, revoltas, obtidas em jorros e jogos de palavras que se sucedem sem pontuação muitas vezes, o romancista apegado à defesa da terra contra os desatinos humanos não se limita a



expressar sua vertiginosa discórdia. No livro em pauta, pouco depois do trecho já citado, o advogado que fala pelo autor diz que os melhores espíritos que ali afloram – a velhinha excêntrica, os jovens cheios de ideais legítimos, o herói negro que suporta com altivez todas as humilhações que lhe fazem – deveriam confederar-se contra os brancos: “juntos dominaríamos os Estados Unidos”, diz ele numa proclamação delirante; “apresentaríamos uma frente não somente imbatível mas incapaz de ser ameaçada sequer por uma massa de gente que não tem mais em nada em comum a não ser uma ambição desmedida por dinheiro e um medo pânico de um fracasso do caráter nacional que eles escondem uns dos outros por trás da bandeira que veneram com fingidos louvores”.

Em 1909, quando lançou o Futurismo na Europa, Marinetti recorreu àquele símbolo de “um automóvel cintilante de progresso” para sinalizar que finalmente a civilização estava chegando, e sua arte a expressaria com o dinamismo assintático dos retalhos de prosa. Quarenta anos e duas grandes guerras no Ocidente depois, Faulkner termina seu *Intruso no chão* com o mesmo símbolo. Porém, nesse novo contexto, o significado da palavra automóvel passou a ser exatamente o contrário. Não é mais esperançoso, nem triunfalista: é o significado de uma rediviva barbárie, que se consolida na impossibilidade de agora haver silêncio no mundo. Em Faulkner, o progresso mostra sua face perversa quando as páginas finais de seu livro se consagram a descrever o primeiro ou um dos primeiros e mais longos engarrafamentos da literatura moderna – “a massa densa impenetrável de tetos e capôs se movendo em fila dupla a uma velocidade de lesma para rodear a Praça numa aura forte invisível de monóxido de carbono e buzinas berrando e um leve intermitente bater de pára-choques...”

Pouco, quase nada há em comum entre Cornélio Penna e William Faulkner, além do fato de todos dois optarem por esse tipo de ficção



fragmentária que através deles se escreveu lá e cá na mesma época. Ao esmiuçarmos seus respectivos estilos, damos porém com um curioso sincronismo na utilização de certos recursos. Um dos mais óbvios é a repetição de termos da frase para acentuar o que é dito ou para criar uma expectativa que torne mais impactante e contrastado o desfecho. No Capítulo XXXII de *Fronteira*, Cornélio descreve um quarto onde houve um encontro carnal que o narrador não aceita. Os vestígios desse encontro – “odores mornos de gozo e de brutalidade” – causam-lhe atroz repugnância. Mas a curiosidade o impele a aproximar-se do leito, que está coberto por um tecido estampado cujas flores “de um vermelho longínquo” pareciam mover-se ante seu olhar suspeito:

*Pareciam de sangue seco, restos de crime...*

*Pareciam de sangue cansado, débil, esbranquiçado...*

*Pareciam de sangue espumoso, lembrança de ignóbeis volúpias...*

*Pareciam de sangue!*

No primeiro capítulo de *Intruso no chão*, Faulkner descreve a casa paupérrima de seu Lucas Beauchamp, seu herói negro injustiçado, homem com fama de arredio, por intermédio de uma repetição programada e ainda mais exaustiva. À medida que avançamos para conhecê-la, vemos “a casa sem pintura de madeira” e “os paus da cerca sem pintura”, com um “portão sem trinco e sem pintura”, para alcançarmos “os degraus sem pintura e sem pintura a varanda”, até que enfim penetramos na “própria casa desbotada e cinza, não tanto sem pintura quanto independente das tintas e intratável por elas”. A sala é “fósca”. Porém, assim que entramos no quarto, há uma orgia de cores que revela, pelo forte contraste que se preparou pouco a pouco, a riqueza interior de quem mora naquela casa encardida. Há uma “colcha brilhante de retalhos” na cama. Por cima da lareira, há “um lampião a querosene

pintado a mão com florzinhas”, e no canto oposto ao da cama há um retrato do casal – “um retrato colorido de duas pessoas numa moldura pesada de madeira com pintura dourada sobre um cavalete pintado de dourado também”. Finalmente encontramos, numa cadeira de balanço no quarto, a esposa do personagem – “uma mulher velha minúscula quase do tamanho de uma boneca e muito mais escura que o homem, de avental e de xale e com a cabeça envolvida num pano branco imaculado por cima do qual vinha plantado um chapéu de palha pintado que sustentava algum tipo de ornamento”.

Faulkner começou como poeta e seu primeiro livro publicado, *O fauno de mármore*, de 1924, era de versos canhestros. No ano seguinte, quando ele estava com 27 anos e ainda buscava um rumo na vida, passou uma temporada em Nova Orleans, onde, para ganhar algum dinheiro, escreveu para um jornal local suas primeiras experiências em prosa. Como nos velhos tempos do Simbolismo francês, a troca da dicção marmórea dos versos por um mergulho indefinido em formas de expressão ainda virgens trouxe-lhe grandes benefícios. Tão breves quanto os mais breves capítulos autônomos de Cornélio Penna em *Fronteira*, esses textos que às vezes têm pouco mais de dez linhas são hoje vistos como o esboço do futuro estilo de Faulkner. São vinhetas primorosas, entre a crônica da vida urbana e o conto minimalista, que retratam tipos das ruas, como um “Judeu rico”, “O padre”, “O mendigo”, “O turista” e “O artista”, e já trazem as deformações da linguagem e a grafia dos modos de falar que mais tarde serão marcas do autor.

Listamos alguns dos mundos possíveis que uma estética do fragmento criou, a partir do Simbolismo, e que em tese terão sido moldados por um princípio de conformação gradativa até meados do século. Arrastando-se um pouco às cegas, sobretudo quando pretendeu destampar o inconsciente e seus gritos, o parto da modernidade foi feito, nessa fase, em contrações violentas, enquanto a própria vida o motivava e



assistia ao se estilhaçar em confrontos. Outros mundos, muitos outros, poderiam vir à baila, e entre eles estaria em relevo o universo estonteante dos fragmentos de Kafka, como “O médico da roça”, “A grande muralha da China”, “O novo advogado” ou “A aldeia mais próxima”, que em suas simbolizações condensadas são capazes de causar mais arrepios do que um romance lacrimoso. Por questão de afinidade, e de maior pretensão a uma intimidade com as obras, limitamo-nos porém ao terreno que foi aqui mapeado.

À medida que “o mal da civilização”, expressão desentranhada em Musil, virava epidemia planetária, a era às vezes tão desumana das máquinas gerou também seus mecanismos de contestação e discórdia. A literatura se desenvolveu como um deles, quer se recolhesse à nostalgia, quer empunhasse suas páginas como bandeira de luta. Adstritos à realidade dos textos, e fazendo abstração de sua repercussão social, notamos que houve um encaminhamento das letras para a “dificuldade de ser”.

Se os simbolistas decidiram que só pela sugestão envolvente a transmissão de seus estados de alma se faria possível, e se Cornélio nos garante que “por baixo das palavras há um outro mundo que vive, complexo e palpitante”, infere-se que nesse mundo sem voz a experiência colhida ficou trancada em silêncio. Não há como dizer o que se sente, o que há em nós de mais íntimo. Há um muro de incomunicabilidade entre os homens. Por que então continuar escrevendo, se o próprio pensamento nos diz que nem pensar adianta e que todo entendimento é uma satisfação provisória?

Talvez para insinuar a quem ouve, a quem tem a paciência de ouvir, que por baixo das palavras se aninha um sentimento incomum. Quando ele se torna possível, parece que existir vale a pena. Não importam as guerras, os delírios, os erros, as figurações demoníacas, os papéis que teremos de desempenhar a contento. Nem sequer importam os acertos e a paz. Agora, nesse ninho que explode, fomos projetados além. Conhe-

ceмос, ao viver o sentimento poético, uma impressão incalculável de desapego e prazer, e só por isso se faz o desabafo inútil. Mas o que é afinal o sentimento, que tanto dignifica o ser humano quanto o leva a cometer as baixarias mais torpes?

Obra inacabada e inacabável, pois os fragmentos que a terminariam permaneceram dispersos e em desordem com a morte do autor, *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, é um romance e ao mesmo tempo um ensaio que incessantemente analisa, para a colocar em questão, a hipotética solidez do romance que nessa simbiose de formas tentará ser escrito. O personagem de Musil, como o de *A canção dos loureiros*, e ambos são alter-egos dos respectivos autores, surge “do infinito de possíveis existências”, é “um entre outros, um como outros, distinto dos outros, semelhante aos outros, um mesmo e um a mais”. A cada passo porém sua intimidade o bloqueia, porque o texto de Musil vai se esforçar por provar que o sentimento, base indispensável à ação romanesca, não pode ser abordado senão como ilusão passageira.

Maurice Blanchot observou, ao comentar esse livro extraordinário, um dos mais originais e importantes da primeira parte do século, que tudo o que acontece ao homem sem qualidades poderia também acontecer de outro modo. Como ele não tem sentimentos, ou melhor, como os desfaz pela inteligência, como os decompõe em fatores assim que os sentimentos são formados por associações automáticas, só lhe importam realmente a significação geral de seus símbolos e “o direito do espírito de procurar essa significação, não no que é, e que em particular não é nada, mas na extensão dos possíveis”. Para esse homem tão distante de si, por isso perto dos demais, o que chamamos de realidade, como entendeu Blanchot, é que constitui a utopia.

Musil morreu em 1942, e no dia da morte ainda trabalhava em seu livro, cuja idéia lhe ocorrera, como hoje se sabe pelas anotações de seu diário, nos primeiros anos do século. Décadas mais tarde, Beckett levaria

a extremos a decomposição do fragmento, usando técnicas como a repetição programada que vimos em Cornélio Penna e Faulkner. Em *Companhia*, de 1979, um de seus últimos livros, ninguém percebe se o que tem pela frente é um pequeno romance, um romance sem gestos, sem diálogos, sem ações encadeadas e sem cenários visíveis, ou então se está lendo um poema em prosa fantástico, contido em menos de cinquenta páginas. Se nos convém chegar a algum lugar, terminemos provisoriamente com Beckett, mergulhemos na desordem, penumbra e imprecisão de seu inominado personagem, que aí se diz

*Criador da voz, de seu ouvinte e de si mesmo. Criador de si mesmo, para ter companhia. Deixa como está. Fala de si mesmo como se fosse de outro. Diz, falando de si, Ele fala de si mesmo como se fosse de outro. Também se inventa, pela companhia. Deixa como está. A confusão também é companhia, até certo ponto. A esperança adiada é melhor do que nenhuma. Até certo ponto. Até que o coração começa a cansar-se. O que também é companhia, até certo ponto. Melhor um coração cansado, do que nenhum.*

2





# *Modernismo: tradição e ruptura*

≡ IVAN JUNQUEIRA

**S**empre que se fala em tradição e ruptura, é comum ocorrer a idéia de uma fratura exposta entre aquilo que pertence ao passado, à tradição, e o que alimenta o novo, a modernidade em nome da qual se processa tal ruptura. A noção, além de falsa, só pode ser aplicada àquela ruptura que se pratica em nome do nada. Há uma ruptura, sim – e profunda –, com os segmentos gastos ou gangrenados dessa mesma tradição, uma ruptura com o que há de cediço, com o que já não vive, com um passadismo cujas fôrmas, por não serem formas, já nada contêm sequer de agônico em si. É esse, inclusive, o grande risco que correm todas as vanguardas: ao romper indiscriminadamente com toda uma escala de valores e nada repor em lugar do que foi destruído, essas mesmas vanguardas nos remetem ao oposto do que pretendiam, tornando-se não raro autofágicas e epigônicas. Em certo sentido, as vanguardas se identificam apenas como antíteses reacionais de outras tantas teses, e não como sínteses de processos dialéticos, adquirindo por isso mesmo uma

∞ Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 28/5/2002, abrindo o Ciclo Modernismo.

irremediável e precoce condição de caducidade. Entenda-se, todavia, que não se configura aqui nenhum libelo contra as vanguardas, sobretudo se considerarmos que elas trazem em seu bojo a própria essência da ruptura. A rigor, os movimentos de vanguarda são como que uma necessidade histórica, um fator inerente à própria saúde daquilo que se pode chamar de *continuum* literário, cuja dinâmica, por uma questão de sanidade intelectual e artística, repele quaisquer formas de estagnação capazes de pôr em risco a integridade do ato criador e a sobrevivência do artista.

Mas é preciso chamar a atenção para o fato de que, ao contrário do que quase sempre ocorre, ruptura não é demolição pura e simples. Se assim o fosse, jamais seria possível estender-se a ponte entre o antigo e o novo, e o papel da ruptura é exatamente o de lançar essa ponte, que se resume naquele momento em que se harmoniza e articula todo um processo de transição de valores, de reavaliação estética relativamente àquilo que não mais interessa seja porque já está morto, seja porque o mau uso o tornou imprestável. Tome-se aqui o exemplo de um poeta que foi, pelo menos ao meu ver, um dos maiores revolucionários da poesia deste século. Refiro-me a T.S. Eliot, autor, entre outros, de *The Waste Land*, poema a partir do qual são lançados muitos dos fundamentos da poesia moderna, inclusive o seu entranhado e difuso intertextualismo, esse palimpsesto através do qual, sobre o texto da Antiguidade, se reescrevem as linhas da modernidade. Se observarmos o mosaico heterodoxo em que se resume e resolve aquele poema, veremos que o novo e o antigo aí se entrelaçam num convívio desconcertante e harmonioso. O antigo aí permanece como fonte, com expressão viva e matricial de uma cultura literária e filosófica que constitui a própria herança do homem ocidental. Sem a sua preservação, aliás, seria impossível qualquer emergência do novo, pois estaria destruída toda a tensão existente entre os pólos antagonísticos do que já foi e do que está vindo a ser, conforme aquela antiquíssima — e por isso mesmo sempre nova — lição de Heráclito de

Éfeso. O novo aí nada mais é que uma outra maneira de dizer as coisas, um ato de repensar o que já foi pensado, um esforço no sentido de redimensionar um universo que é e já não é o mesmo. Duvido muito que uma consciência poética moderna, ou que se pretenda como tal, possa emergir para o ato de criação se desconhecer a lição do passado. O poeta brasileiro, sobretudo o jovem poeta brasileiro, costuma incidir nesse tipo de falácia, ou seja, a de ignorar a herança de seus antecessores. Recentemente ouvi de um desses poetas que Dante Alighieri não passa de uma múmia. Imagine-se o que não seriam então Homero, Hesíodo, Virgílio ou Horácio. De um modo mais específico, tentaremos aqui entender como se dá essa ruptura no Modernismo brasileiro, movimento a partir do qual, talvez pela primeira vez, se pode falar de uma literatura que começou de fato a ser nossa.

O que se viu entre nós antes de 1922 não pode ser considerado, a rigor, como nosso no sentido de próprio, de autônomo, de diferenciado. Não pensemos aqui nas exceções dos casos isolados nem em vertentes premonitórias. Um Machado de Assis, por exemplo, é episódio raro, talvez único em nossas letras, e sua contribuição nos parece, em certo sentido, mais moderna do que o próprio Modernismo. O movimento modernista de 1922 tinha diante de si uma paisagem de fato desoladora: a do triunfo parnasiano, isto é, o triunfo da fôrma sobre a forma. E isso porque deitara suas raízes nas entranhas de um ideário estético inteiramente importado. E além de importado, empoeirado, gasto, cediço. O estranho no Brasil, inclusive, é que o Simbolismo antecede o Parnasianismo, ao contrário do que ocorreu em todas as literaturas européias. E o Simbolismo foi aqui infinitamente mais criador do que o Parnasianismo. Ambos, porém, são frutos de importação algo passiva. Mais estranho ainda é que, enquanto isso ocorria, o Modernismo já lançava suas sementes na França, na Espanha, nos países de língua inglesa e até mesmo na América hispânica. Nosso atraso era então letárgico. Em

1920, pouco menos de um século depois de Poe e Baudelaire haverem instaurado os fundamentos da poesia moderna, os poetas brasileiros se consagravam ainda ao cultivo de formas que já haviam sido banidas da literatura ocidental. Ao longo da década de 1910, a França lê os versos de Apollinaire e Éluard, os Estados Unidos têm Pound, Eliot e Amy Lowell, a Espanha celebra Lorca, Alberti, Machado, Guillén e Salinas, enquanto nós dispúnhamos apenas da modorrenta e hierática Trindade Parnasiana. O advento do Modernismo não era apenas desejável ou previsível, mas de urgência urgentíssima. E talvez por isso a ruptura que ele promoveu, ainda que epidérmica, foi tão violenta e indiscriminada, com óbvios prejuízos, como se veria depois, para tudo aquilo que se iria cristalizar nas décadas posteriores.

O furor iconoclástico do grupo de 22 era tamanho e tão difuso que seus integrantes chegaram a proclamar que não sabiam bem o que queriam, mas sabiam perfeitamente o que não queriam. É claro que, nessas circunstâncias, o movimento modernista incorreu numa série de rupturas que não se justificavam em absoluto, mas que afinal tiveram lá sua utilidade, pois, na pior das hipóteses, conseguiram tirar nossa literatura do marasmo e da subserviência em que até então se encontrava. A maior prova de que tais abusos não procediam é que os beneficiários do Modernismo de 1922 não foram propriamente seus líderes, e sim aqueles que o apoiaram à distância ou, mais ainda, os que começaram a produzir alguns anos mais tarde. Manuel Bandeira e Dante Milano, por exemplo, que conviveram com todas as etapas da insurreição, jamais se consideraram integrantes do grupo, não apenas porque fossem mais velhos, mas porque eram poetas literariamente já formados e cuja modernidade pouco ou nada devia ao ideário de 1922. Ainda assim, ambos se beneficiam do movimento na medida em que a plena divulgação de suas obras só se tornaria possível graças ao clima de reconhecimento que em parte se instalou entre nós a partir da Semana de Arte

Moderna. Um reconhecimento elitista, é bom que se diga, pois o povo continuou mesmo a ler Bilac e Raimundo Correia. E não sem razão, pois, apesar das hostilidades dos modernistas, eram ambos poetas notáveis. Grandes beneficiários – repito – foram aqueles que vieram depois e que, como seria de esperar, tiveram mais tempo para digerir o que então se propunha. Nos primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade, de Vinícius de Moraes e de Murilo Mendes, entre outros, já se percebe uma nítida separação entre o joio e o trigo. E isso para não falar de poetas como Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, cuja formação simbolista opera como anteparo ao influxo modernista de linha oswaldiana. Mas é bom deixar claro que todos esses poetas só se tornaram mais ou menos editorialmente viáveis graças à ruptura preconizada por Mário de Andrade e seus discípulos. Apesar de todos os seus equívocos – alguns dos quais basilares e até mesmo ingênuos –, bem como de seu conservadorismo no que tange ao terreno das idéias, o movimento modernista de 1922 foi antes uma bênção.



Vejamos agora como ocorre na prática essa ruptura. Em primeiro lugar, ela não se processa apenas no plano literário. A Semana de Arte Moderna não reuniu somente escritores e poetas. Dela também participaram ativamente pintores, escultores, sociólogos, historiadores de arte, críticos, compositores e até mesmo ideólogos. Toda uma plêiade de intelectuais se empenhava no sentido de criar e consolidar um pensamento e uma visão do mundo que fossem, no mínimo, brasileiros, pois os modelos de importação sufocavam a capacidade criadora do artista nacional. Claro está que essa insurreição não poderia nascer do nada, como tampouco poderia aflorar de um substrato cultural e artístico que fosse apenas nosso. Que tradições poderia abrigar um país com menos de cinco séculos de existência, três dos quais sob o jugo

colonialista, que só nos trouxe perdas e vícios? Pois importou-se outra vez, mas agora com o cuidado de fazê-lo mais crítica e criativamente. Há muito de Marinetti, de Apollinaire, do cubismo e do dadaísmo no Modernismo de 22. Há nele muito de nacionalismo exacerbado que tangencia o fascismo. Plínio Salgado, que pertenceu ao grupo Verde-Amarelo – ao lado de Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia –, era e continuou a ser fascista. O Tristão de Athayde dessa época defendeu também teses de acentuado caráter fascista, como o atesta Wilson Martins em sua *História da inteligência brasileira*. E há em todo o Modernismo brasileiro um tom autoritário e algo messiânico que se confunde às vezes com as ideologias totalitárias. Mas essa é apenas uma de suas vertentes, um filão que aos poucos os próprios modernistas e seus herdeiros se encarregaram de esvaziar. O que deve ser aqui relevado é o sistemático combate às fôrmas desgastadas dos modelos de importação e a consciência que cada escritor passa a ter relativamente ao uso da língua e da linguagem. Era urgente que se criasse – e sobretudo se utilizasse – uma língua portuguesa mais nossa, uma língua que “não macaqueasse a sintaxe lusíada”, nos moldes em que a preconiza Manuel Bandeira em sua famosa “Poética”, justamente ele que tanto preservou pela vida afora o idioma de Camões. Mais uma vez, é Bandeira quem nos fornece a visão mais lúcida desse delicadíssimo problema do uso da linguagem, o que muito provavelmente se deve ao fato de haver sido ele o poeta poeticamente mais culto de toda a nossa literatura. Já se pressentem nítidos indícios dessa ruptura no segundo livro de Bandeira, *Carnaval*, mas é na “Poética”, pertencente ao terceiro volume de versos do autor, *Libertinagem*, que se lê:

*Estou farto do lirismo comedido*

*Do lirismo bem comportado*

*Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente  
protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor*

*Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário  
o cunho vernáculo de um vocábulo*

*Abaixo os puristas*

*Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais*

*Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção*

*Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis.*

O alvo dessa explosão libertária é mais ou menos óbvio. A década imediatamente anterior à da revolução modernista assinala o apogeu dos grandes poetas parnasianos – Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira – e de prosadores bem comportados como Coelho Neto e Humberto de Campos, embora mesmo estes, como depois se viria a descobrir, tenham assinado textos que em nada recordam aqueles que os colocou na mira das baterias modernistas. E o bom comportamento era o que menos interessava ao Modernismo, cuja preocupação residia apenas na formulação dos fundamentos de uma linguagem que não mais ignorasse as muitas características – e, para que não dizer, as muitas virtudes – de uma fala autenticamente brasileira. É essa, inclusive, a vertente de que passarão a se nutrir todos os regionalismos. Isso explica, ao menos em parte, a existência, não de um, mas de vários modernismos – o gaúcho, o mineiro, o nordestino –, além dos que se desenvolveram em São Paulo e no Rio de Janeiro, em si mesmos já profundamente distintos.

E vemos assim, como inevitável consequência dessa diversificação, que são muitas também as rupturas, às vezes mais, às vezes menos intensas. Sabia-se de antemão que seria de todo impossível unificar no Brasil, país de dimensões continentais, os diversos matizes regionais e lingüísticos dessa insurreição. E a própria tentativa de implantar uma língua nacional nos moldes em que a tentou Mário de Andrade em seu *Macunaíma* nada

mais é que um fragoroso malogro, já que o autor não conseguiu traduzir em plano estético as informações folclóricas das fontes a que recorreu. Quando muito, essa língua seria apenas “paulista”, o que afinal não era língua nenhuma, mas somente uma galáxia de trejeitos e cacoetes dialetais, o próprio triunfo da afetação, da impotência e da impropriedade lingüísticas. Mas não há dúvida de que foi justamente esse naufrágio o responsável direto pela experiência que, algumas décadas depois, levará a termo Guimarães Rosa. O malogro de *Macunaíma* tem o mérito, afinal, de chamar a atenção para a possibilidade – e, mais ainda, para a urgente necessidade – de nos libertarmos de uma língua irreal, falada e escrita a muitos quilômetros de distância na Península Ibérica e nas colônias da África e da Ásia. É assim que todos esses malogros e equívocos acabam por trazer um inestimável benefício ao português falado no Brasil. E foi essa nova língua literária, essa nova forma de expressão pela qual se bateu sem trégua o Modernismo, que possibilitou o advento de uma literatura da qual já não se poderia dizer que não fosse pelo menos brasileira.

Outro aspecto fundamental da ruptura modernista é o da temática, que até então – com raras exceções – ainda se nutria de matrizes estranhas ao nosso meio, como as de origem greco-romana, a que muito recorreram os poetas parnasianos. Poemas como “A tentação de Xenócrates” ou “O julgamento de Frinéia”, ambos de Bilac, não nos deixam mentir. Essa exploração de uma temática tipicamente brasileira foi, aliás, uma das tônicas do Modernismo. Em nenhum momento de sua história, a literatura brasileira se voltou tanto para os temas nacionais. As próprias designações dos grupos Verde-Amarelo, Anta e Pau-Brasil, além da facção da Antropofagia, já denunciavam abertamente esse propósito. Não há um único poeta modernista que não haja se ocupado dessas vertentes, entre eles Cassiano Ricardo, com o *Martim Cererê*, Raul Bopp, com *Cobra Norato*, Mário de Andrade, com o já citado *Macu-*



naíma, Jorge de Lima, com *Essa nega Fulô*, ou até mesmo Manuel Bandeira, em muitos de seus poemas, além de vários outros autores, seja na prosa, seja na poesia, seja ainda na sociologia e mesmo na historiografia. O cultivo dessa temática, em parte abandonada pela segunda geração modernista, se não garantia o nível literário ou artístico das obras que então se produziam, teve pelo menos o mérito de nos acordar para aquilo que era nosso, nossas lendas e nosso prodigioso folclore. Durante as duas primeiras décadas do século XX a importação de temas beirava as raías do contra-senso e, não raro, até mesmo do ridículo, já que, tanto do ponto de vista urbano quanto do ângulo regional ou rural, o cenário brasileiro oferecia uma gama riquíssima de opções e pesquisas. E isso sem falarmos nas infinitas possibilidades que nos abria o leque folclórico ou popular. Enfim, o Modernismo, com todos os absurdos em que incorreu e os equívocos estéticos a que nos induziu, redescobria para nós essa coisa tão simples e tão prodigamente complexa que era o Brasil.

Mais ainda do que essa temática, o movimento modernista entreviu uma outra vertente, a do comportamento psicológico e social do homem brasileiro. E aqui reside mais uma das faces dessa prismática e generosa ruptura. Esse homem brasileiro já se delinea muito nitidamente nos romances de Machado de Assis e de Manuel Antônio de Almeida, no palco urbano, e em Euclides da Cunha, no cenário interiorano. Mas são ainda exemplos isolados de escritores excepcionais e premonitórios. O enfoque de cada um deles resulta de uma escolha pessoal e subjetiva, não tendo ainda um caráter de programa. O cultivo desse veio no Modernismo é, ao contrário, programático. A realidade brasileira não poderia esquecer o principal elemento a ela inerente, o homem. E, mais do que ele, o seu comportamento. É a partir de então que começam a se sobrepor os diversos *flashes* da alma brasileira. Da visão aristocrática e cidadina de um Machado de Assis – que, não obstante, é também

brasileiríssima – chega-se ao gaúcho, ao nordestino, ao homem do planalto, ao negro e ao mulato. E até mesmo o índio passa a ser visto de outro ângulo, para além daquela celebração grandiloqüente de um romantismo que se chamou indianista. Os índios de *Macunaíma*, por exemplo, já não lembram os apolíneos e triunfantes indígenas de Gonçalves Dias ou José de Alencar: são eles agora, como qualquer brasileiro, “heróis sem nenhum caráter”, ou anti-heróis mais condizentes com a nossa miséria ancestral. O Modernismo rompe assim com as máscaras do bom comportamento e de um falso heroísmo sob as quais era sempre apresentado o homem brasileiro. Esse homem surge agora com suas fraquezas e seus vícios, com toda essa carga humana, demasiado humana, que é a mesma em todas as latitudes do planeta. O Modernismo se recusa a idealizar – e deve muito, nesse passo, a Manuel Bandeira – o que quer que seja. O homem e o meio passam a ser retratados como são, e daí, talvez, a ira de um Monteiro Lobato, cujo Jeca Tatu podia ser tudo, menos a imagem de um homem do interior de São Paulo.

No caso particular do Brasil, toda essa ruptura tendia a ser espontânea – e de certa forma até previsível – por sermos um país muito jovem e que, obviamente, não tivera o tempo necessário à consolidação de um substrato tradicional como o têm, por exemplo, os países da Europa e da Ásia, cujos estratos culturais remontam a épocas muito anteriores. É claro que o sentido da tradição teria que ser outro nesses países, e neles a ruptura se torna particularmente difícil. A ruptura modernista reage assim não tanto contra uma tradição envelhecida, mas antes contra uma situação de marasmo e acomodação, característica, aliás, de povos que mal saíram de sua infância colonial e do parasitismo a que foram submetidos pelo colonizador, como era o caso do Brasil. O que se pode chamar de tradição em nosso país não tinha então sequer dois séculos. O que temos dos séculos XVI e XVII é praticamente nada, e do século

XVIII – se excetuarmos o Barroco mineiro – nada resta senão vagidos e fragmentos inarticulados.

A tradição de uma cultura brasileira só começa a engatinhar em meados do século XIX, e o processo de civilização que aqui implantou o colonizador não nos trouxe a rigor benefício algum. Não fomos colonizados por um povo de cultura, ou pelo menos os que aqui se instalaram não podem ser vistos como homens de cultura. E tal situação haveria de perdurar pelo menos até o século XIX, quando aqui aporta a família real e se iniciam algumas tímidas mudanças, sobretudo a partir da implantação da Imprensa Régia, da criação de instituições de fato preocupadas com o desenvolvimento cultural da colônia, da vinda de missões artísticas e científicas, como foi o caso da Missão Francesa, e da participação mais ativa de pintores, arquitetos, escultores, paisagistas, cronistas e cientistas europeus. Até um paleontólogo da estirpe de Peter Wilhelm Lund resolveu por aqui ficar para sempre, embora seja este um caso de opção pessoal. Até então, todavia, não dispúnhamos de uma única universidade, quando o Peru, por exemplo, possuía a de San Marcos, criada em 1551, cerca de três séculos antes! De qualquer forma, já no fim da primeira metade do século XIX a vida cultural brasileira começa de fato – e talvez pela primeira vez – a se beneficiar dessa nova situação. Mas seria possível – ou minimamente razoável – falarmos de uma tradição brasileira? A tradição é algo que envolve necessariamente um sentido muito agudo de nacionalidade, de uma nacionalidade quase ancestral, pré-histórica mesmo. E o Brasil, como nação independente, começa a existir apenas em 1822. Antes dessa data, o que temos? Quando muito – insisto –, esse fabuloso e inexplicável Barroco mineiro, berço progênico de nossa autonomia e de nossa nacionalidade. Temos esse prodígio chamado Aleijadinho. Mas é só. Ou quase nada além disso.

A ruptura promovida pelo movimento modernista é em parte caótica justamente em virtude dessa falta de substrato cultural, dessa carência de

tradição, dessa escassez de fundos civilizatórios. O Modernismo viu-se também na dura contingência de importar ainda uma vez. Os elementos revolucionários do ideário estético de 1922 foram trazidos da Europa por Graça Aranha e Oswald de Andrade. E caberia a alguém, se possível com isenção de ânimo, fazer ainda um rigoroso inventário de tudo aquilo que se importou nessa época para que todos ficassem sabendo o que devemos a Marinetti e aos futuristas, ao dadaísmo, a Tristan Tzara e, talvez mais do que a estes, a Apollinaire e aos cubistas. Mas não teria sentido aqui, por outro lado, censurar a iniciativa dessa nova importação, pois nela havia algo de lúcido, de dinâmico e mesmo de seletivo. Ademais, para o Brasil de 1920, o isolacionismo cultural seria a pior de todas as alternativas. Éramos ainda, todavia, excessivamente tributários de uma cultura francesa, condição essa que só nos foi possível ir alterando aos poucos. E esse processo já não se enquadra dentro do tempo histórico do Modernismo.

No entanto, foram os modernistas que criaram as condições para que ele pudesse se desenvolver. Rompia-se então, na verdade — ou se tentava fazê-lo —, com a visão agônica de uma sociedade pequeno-burguesa. Apesar de toda essa lucidez premonitória, porém, sabemos todos que a perspectiva' pequeno-burguesa ainda dominaria a sociedade brasileira pelo menos até a década de 1960, e, como já se disse aqui, o próprio Modernismo foi, em certo sentido, também pequeno-burguês e conservador. A insurreição modernista foi, sobretudo, um movimento de elite que reunia artistas e intelectuais insatisfeitos com o marasmo da vida e da cultura brasileiras. A ruptura só foi mesmo sentida e absorvida nos estratos das classes mais favorecidas, das classes que tinham acesso aos jogos de espírito e suficiente dinheiro no bolso. Caberia aqui imaginar que a Semana de Arte Moderna pudesse ter sido realizada em Maceió ou Teresina? E assim o grande público continuava a ler Bilac, Castro Alves e Coelho Neto. O povo vaiou os modernistas. O leitor brasileiro das

décadas de 1920 e 1930, em particular o leitor de poesia, não se libertara ainda da métrica e da rima, como tampouco sabia o sentido mais profundo do uso dessa métrica e dessa rima. O que ele queria, na verdade, era ouvir uma música desde sempre ouvida, um ritmo já conhecido e, se possível, lidar com idéias já consagradas pelo uso, sobretudo pelo mau uso. O Modernismo tinha assim o pior de todos os inimigos: a própria platéia para a qual encenara o seu insólito e temerário espetáculo.

Vejamos agora, mais especificamente, as etapas que percorreram os autores modernistas ao longo desse processo de revisão. Vejamos, sobretudo, como foi preparada a Semana de Arte Moderna, em que contexto ela se tornou possível e quais as suas repercussões imediatas. O percurso do Modernismo até 1930 não foi, como seria de esperar, retilíneo. Na verdade, o movimento de 1922 se confunde com a própria tomada de consciência da vida moderna, de uma visão que ainda não existia entre nós, mas que todos sabiam estar próxima. Ou o país se integrava num contexto que já era universal, ou seria de vez e para sempre marginalizado no conceito dos povos e das nações. Insisto aqui sobre este ponto fundamental: a consciência nacional, em todos os seus níveis de atividade, só começa a ser estruturada a partir da década de 1920. Todo um longo trabalho de preparação antecedeu a realização da Semana de Arte Moderna, que se constituiu, afinal, no ruidoso e espetacular coroamento da não menos ruidosa e agressiva tomada de posição dos moços intelectuais paulistas diante das práticas artísticas que dominavam o país, práticas essas consagradas pelo consenso geral, mas já intoleráveis pelo anacronismo e, sobretudo, por uma repetição no mínimo fastidiosa e letárgica. Remontemos ao início da década de 1910, pois é aí que se situam os primeiros sintomas da transformação. O próprio triunfo efêmero do Parnasianismo já é indício de decadência. Há, assim, um roteiro histórico que precisamos conhecer, um itinerário sem o qual não nos será possível compreender os fundamentos de um ideário estético

que se articula, bem ou mal, a partir dos três festivais que se realizaram nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro no Teatro Municipal de São Paulo e que constituíram a Semana de Arte Moderna.

Voltemos ao ano de 1912, quando Oswald de Andrade retorna da Europa e nos dá a primeira notícia do *Manifesto futurista* de Marinetti e da coroação de Paul Fort como o príncipe dos poetas franceses. E quem era Paul Fort? Era, como disse Oswald – embora vá nisso certo exagero – “o mais formidável dismantelador da métrica de que há notícia”. Por essa época, aliás, Oswald escreve um poema sem rima nem metro que provocou muita zombaria por parte dos leitores, a começar pelo título: “Último passeio de um tuberculoso pela cidade, de bonde”. No ano seguinte, o pintor Lasar Segall, um russo que depois se naturalizaria brasileiro, expõe seus quadros em São Paulo – e seria essa a primeira mostra de pintura não acadêmica entre nós. Mais um ano, e Anita Malfatti exhibe suas telas de aluna de pintores alemães expressionistas. Ainda em 1915, Luís de Montalvor, um diplomata português, e Ronald de Carvalho lançam a revista *Orfeu*, sob o influxo heterogêneo de Camilo Pessanha, Verlaine, Mallarmé, Whitman, Marinetti e Picasso. Agora vejam que coisa no mínimo curiosíssima: em 1916, o arquipar-nasiano Alberto de Oliveira, membro da Academia Brasileira de Letras, referindo-se às proposições de Marinetti, dizia que “formas literárias desconhecidas e desconhecidos gêneros” estão surgindo e “virão amanhã as novas idéias de um novo período social”. O ano seguinte revela-se rico de acontecimentos relacionados à evolução do Modernismo. Oswald de Andrade e Mário de Andrade, os dois maiores líderes do movimento em São Paulo, se aproximam. Inaugura-se a exposição de Anita Malfatti, que Monteiro Lobato ataca violentamente no artigo “Paranóia ou mistificação” e que faz da pintora, como diria Lourival Gomes Machado, a “protomártir da renovação plástica brasileira”. É nesse ano, também, que Menotti del Picchia publica o seu *Juca Mulato*, poema no qual

há uma como que despedida da era agrária diante da era industrial que então se inaugurava.

Surgem ainda *A cinza das horas*, de Manuel Bandeira, e os *Carrilhões*, de Murilo Araújo, coletâneas que, apesar da herança parnasiana e simbolista, já antecipam os novos rumos. O grande crítico da época, João Ribeiro, proclama que Bilac e Alberto de Oliveira estão fora do tempo. E estavam. No plano internacional, a Revolução Comunista de 1917 é outra violenta ruptura, pois derrubaria um sistema econômico e político de muitos séculos, impondo uma ideologia na qual pouquíssimos acreditavam. E nesse mesmo ano, em São Paulo, uma greve mobiliza 70 mil operários, episódio que vem a confirmar serem outros os tempos. Em 1920, diante da realidade de um núcleo inovador e inconformado, Oswald de Andrade anuncia que um pequeno grupo de escritores e artistas de São Paulo está se preparando para fazer valer o ano do centenário da Independência do Brasil: 1922. Oswald se converte assim no arauto da Semana de Arte Moderna e sentencia: “Independência não é somente independência política, é acima de tudo independência mental e independência moral.” O princípio da ruptura estava irremediavelmente lançado. E chega-se assim ao ano de 1921, um ano de combates, de abertura de hostilidades, de conquistas de terreno, de posições estratégicas.

De um modo geral, a plataforma estética do Modernismo incluía os seguintes princípios básicos: 1) a total repulsa às concepções parnasianas, românticas e realistas; 2) a independência mental brasileira mediante o repúdio às sugestões e infiltrações européias, em particular as lusitanas e francesas, muito em voga até então nos meios cultos conservadores; 3) a formulação de uma nova técnica de representação da vida, uma vez que os processos antigos ou já conhecidos se revelam impotentes para apreender e interpretar os problemas contemporâneos; e 4) a adoção de uma outra expressão verbal para a criação literária, expressão esta que os modernos italianos e franceses já estavam utilizando, e que não fosse

mais a mera transcrição realista ou naturalista, e sim uma recriação crítica, trabalhada e consciente, capaz de transpor para o plano da arte uma realidade impregnada de vida, com seus conflitos, suas contradições, seu tumulto, sua miséria e sua grandeza. Com isso, o Modernismo abria uma polêmica sem precedentes nos quadros da literatura nacional e da expressão artística entre nós, fosse ela qual fosse. É claro que, ao firmar posição contra o Romantismo, o Parnasianismo, o Naturalismo e o Realismo, os modernistas voltavam suas baterias contra o grosso da produção literária nos últimos vinte anos. Voltavam-se também contra a trindade étnica brasileira – o português, o índio e o negro –, pois nossa miscigenação passara a receber o sangue do imigrante, cada vez mais inserido no contexto da vida nacional. Atacaram ainda a métrica e a rima, assim como todos os moldes e formas antes aceitas. E não pouparam também o regionalismo, que escamoteava, segundo alguns de seus líderes, a nova realidade urbana e industrial das metrópoles tentaculares. Aceitavam apenas do passado o Simbolismo, que lhes acenava com a possibilidade do verso livre e com o desapego às realidades imediatas, ideal da poesia e da prosa então em vigor. Não será difícil, a partir daí, perceber os equívocos em que haveria de mergulhar o novo ideário estético. Mas na verdade era preciso que assim o fosse. O momento não era propício a conciliações, mas a turbulentos radicalismos.

Bem, vimos um pouco o que foi o trajeto histórico da ruptura desencadeada pelo Modernismo. Vejamos agora o roteiro estético a partir do qual ele se organizou e floresceu. De um modo geral, os novos poetas buscaram desde logo reformular os meios de comunicação, os materiais de composição e dar outro uso, afinal, aos recursos teóricos de que dispunham. Após derrogarem e revogarem todas as regras válidas para as gerações anteriores, eles próprios não pareciam dispostos a seguir quaisquer leis predeterminadas. Cada poeta tornou-se assim um chefe e senhor de sua própria cabeça. O traço que os unia era o da independên-



cia formal e da liberdade na escolha dos temas, que não precisavam ser necessariamente “poéticos” – aliás, como aqui já se disse, eles não o são –, mas deviam estar vinculados à hora presente e serem transpostos para o plano artístico conforme o novo ideal retórico. Embora influenciados pelas recentes conquistas do modernismo europeu, esses poetas desejavam preservar uma personalidade própria. Não queriam apenas trocar de leis estéticas ou adotar pura e simplesmente uma nova escola. Para a construção de sua obra e a condução de seus destinos pessoais nas artes e nas letras, restava-lhes o uso polêmico de seus instrumentos de trabalho e dar expansão aos impulsos do próprio temperamento. A doutrina importada era sedutora, favorecia imensamente a tarefa de renovação e, além disso, se ajustava perfeitamente à paisagem paulista, à mentalidade urbana que São Paulo outorgara a seus habitantes. Mas São Paulo não era o Brasil e, a partir de então, o movimento modernista de 1922 começa a perder o seu caráter nacional.

A ruptura desencadeada pelo Modernismo completa assim o seu ciclo. A arte brasileira não poderia mais voltar a ser o que era, pois os golpes que lhe desferiram, além de certos, eram profundos. Não se tratava, como poderão ter pensado alguns, de uma agressão à forma, mas à própria estrutura esclerosada da expressão artística. A insurreição modernista degolou qualquer possibilidade de retorno, mas instaurou um impasse: concluída a etapa de euforia e de delírio iconoclastico, cada poeta, cada artista, deverá ter se perguntado a si mesmo, no mais fundo de sua solidão e de sua individualidade: e agora, o que fazer? Penetrar-se a medula da criação, mas não se atingira ainda o público ao qual toda essa revolução se destinava. O leitor continuava distante, e distante permanecerá ainda por algumas décadas. A literatura modernista não vendia livros, não conquistara o público, que continuou aferrado aos padrões vigentes antes de 1922. Ultrapassado esse período literário tipicamente estético, em que a arte é a solicitação intelectual mais exi-

gente, e conquistado o direito de aplicar, como melhor lhe aprouvesse, os novos recursos de composição, o poeta se defrontava agora com um outro desafio: o da construção de seu próprio destino e da busca de um sentido criador para a tarefa que deveria cumprir. Ele já se apossara de todos os meios de expressão que a ciência, a cultura, a psicologia e a técnica moderna lhe haviam proporcionado, já rompera com os preconceitos estilísticos e lingüísticos, e dera ao idioma toda a maleabilidade pretendida, fazendo o mesmo com o verso e a compostura dos temas. Brincara e folgara, cultivara o humor, o sarcasmo, o poema-piada, polemizara e destruíra a inteligência conservadora, embora muitos deles continuassem conservadores e até reacionários, e praticara toda sorte de paradoxos. Exercera, enfim, todas as decantadas e suspiradas liberdades. E agora?

Na verdade, essa pergunta não dizia muito respeito aos modernistas, sobretudo os ortodoxos: eles haviam cumprido o seu papel, o da ruptura. O resto era com seus herdeiros, aos quais haveria de caber uma longa tarefa de reconstrução e de filtragem crítica. O Modernismo, em sua atitude essencialmente reacional, guiara-se pelo princípio do *épater le bourgeois*, mas aos poucos esse burguês já não mais se assustava. Continuava burguês, mas não tão burguês quanto antes. A ruptura deflagrada pelo Modernismo tem que ser vista necessariamente de um ângulo histórico. Era preciso fazer o que foi feito numa determinada época, numa determinada circunstância literária, política e social. Criticar agora o Modernismo é muito fácil, embora necessário, pois certos equívocos e excessos continuam a exercer forte influência sobre espíritos desavisados. Minha crítica ao Modernismo é velada e se manifesta agora através das atitudes que assumo e da literatura que ora pratico. Mas o que hoje se escreve só se tornou possível porque, em certo momento, alguns desses modernistas se sacrificaram do ponto de vista pessoal. E foram “trezentos ou trezentos e cinquenta”, como disse Mário de Andrade, para

que, muitos anos depois, cada um de nós pudesse ser um, ou seja, para que pudéssemos ser o que agora somos, para que cada um de nós tivesse um nome e uma obra capaz de ser identificada através desse nome intransferível e eterno, pelo menos na medida em que algo se transfere ou se faz eterno.

Esse movimento de libertação da alma brasileira deve muito a muita gente, mas deve muitíssimo, sobretudo, àquele que se sacrificou como pessoa e como artista e que, segundo o creio, morreu por ele. Refiro-me aqui a Mário de Andrade, de quem, quanto mais o tempo passa, mais discordo e a quem, paradoxalmente, mais admiro e respeito. Quero concluir esta conferência com as palavras do autor da *Paulicéia desvairada*, ou melhor, com seus versos, os versos de um longo poema, um poema de funda meditação e de fundo sofrimento – categorias, aliás, de que foi avaro o Modernismo –, um texto de que muito pouca gente se lembra, mas que é, a meu ver, um dos momentos mais altos de toda a poesia que se escreveu entre nós. Falo aqui de “A meditação sobre o Tietê”, desse poema-testamento em que afloram toda a grandeza, toda a dor, toda a miséria e toda a glória de alguém que morreu para que a literatura brasileira pudesse continuar a viver. Esse poema foi escrito entre 30 de dezembro de 1944 e 12 de fevereiro de 1945. Duas semanas depois, Mário de Andrade deixava para sempre o nosso convívio, esse convívio que perdura, todavia, nos versos que aqui agora transcrevo:

*Estou pequeno, inútil, bicho da terra, derrotado.  
No entanto eu sou maior... Eu sinto uma grandeza infatigável!  
Eu sou maior que os vermes e todos os animais.  
E todos os vegetais. E os vulcões vivos e os oceanos,  
Maior... Maior que a multidão do rio acorrentado,  
Maior que a estrela, maior que os adjetivos.  
Sou homem! vencedor das mortes, bem-nascido além dos dias*



*Transfigurado além das profecias!*

*Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança.*

*Eu me sinto tão cansado em meu furor.*

*As águas apenas murmuram hostis, água vil mas turrona paulista*

*Que sobe e se espraia, levando as auroras represadas*

*Para o peito dos sofrimentos dos homens.*

*... e tudo é noite. Sob o arco admirável*

*Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca,*

*Uma lágrima apenas, uma lágrima*

*Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê.*

# Jorge Amado: criação ficcional e ideologia

☞ JOSÉ MAURÍCIO GOMES DE ALMEIDA

**E**m quase toda discussão sobre a obra de Jorge Amado o problema da posição ideológica do autor acaba assumindo excessivo destaque e, não raro, torna-se fonte de ampla gama de equívocos e mal entendidos.

A vinculação do autor, durante uma fase de sua vida, ao Partido Comunista; a postura politicamente engajada que enforma vários romances a partir de *Cacau* (1933) e culmina em *Os subterrâneos da liberdade* (1954); a presença freqüente nestes romances de personagens e cenas visivelmente concebidos com finalidade doutrinária, tudo isso contribuiu para que se fosse aos poucos cristalizando, na mente de leitores e críticos, uma visão estereotipada, reducionista, do criador de Gabriela: a de um fiel seguidor brasileiro do realismo socialista, da literatura proletária, que nos anos 30 e 40 constituía dogma estético na União Soviética; e com base nesse preconceito passou a ser sempre julgado. Exaltado às nuvens por alguns ou condenado por outros sem apelação,

---

☞ Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, no dia 4/6/2002, durante o Ciclo *Modernismo*.

em nenhum dos casos se manifestava qualquer esforço efetivo para compreender, através de análise crítica serena, a verdadeira natureza do universo ficcional amadiano. Ele próprio ajudou, de certo modo, a reforçar tal visão estereotipada. Em uma nota introdutória a *Cacau* afirma:


“Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura, para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia.


Será um romance proletário?”<sup>1</sup>

A forma interrogativa da frase final não esconde o propósito que tinha o autor de criar, se possível, um “romance proletário”, ou algo na linha do que se poderia chamar então de “literatura proletária”. Quase 50 anos mais tarde, comentando a passagem em entrevista a *O Estado de S. Paulo*, observa:

“Na minha extrema juventude, na minha quase adolescência, eu me perguntava se era um romancista proletário. [...] Hoje olho para os livros que escrevi naquela época e acho que fui um romancista sobretudo dos desprotegidos, dos vagabundos.”<sup>2</sup>

É justificável o fato de não ter realizado o “romance proletário” que chegara a cogitar pelo fato de que “no Brasil daquela época não existia um proletariado”, não havia sido ainda estabelecida a indústria pesada,

1  AMADO, Jorge. “Nota” (introdutória) a *Cacau*. Datada no texto: Rio, 1933.

2  AMADO, Jorge. Entrevista a Lourenço Dantas Mota. *O Estado de S. Paulo*, 17/5/1981.

que propiciou o surgimento, no país, de um proletariado sociologicamente configurado. Prossegue então:

“Como isso não existia quando fiz meus primeiros romances, meus personagens são prostitutas, vagabundos, mulheres do povo, pescadores, mestres de saveiro, gente de circo. Os meus livros contam os problemas desta gente.”

Ora, conquanto a ponderação do autor sobre a inexistência de uma classe proletária bem definida nos idos de 1930 – pelo menos no Nordeste – seja parcialmente verdadeira, não acreditamos tenha sido esta, verdadeiramente, a razão de não ter ele produzido “romances proletários”. Seria atribuir a causas puramente exteriores – sociológicas ou outras – uma força determinante sobre a criação literária que, na realidade, elas não possuem. Basta considerarmos o fato de uma cidade como Aracaju, de dimensões bem mais modestas que Salvador, ter podido fornecer a Amando Fontes matéria para *Os Corumbas* (1933), que representam um ensaio pioneiro, no Brasil, senão de um “romance proletário” (coisa difícil de conceituar), pelo menos de um romance sobre as vicissitudes da classe operária, então emergente. Jorge Amado também poderia ter enveredado por este caminho, e não o fez, a não ser tangencialmente.

Uma leitura, mesmo superficial, da ficção amadiana revela que o perfil característico do herói nela predominante se afasta bastante, em suas linhas básicas, da figura do operário. A sorte deste último é sempre lastimada, apontada como injusta e espoliativa, mas na hora de conceber os seus protagonistas o autor se volta para tipos sociais bem distintos. Por que isso? Seria a alegada inexistência de um proletariado? Na entrevista já por nós citada, afirma categoricamente:

“Há uma única linha de unidade em meus livros, que é a fidelidade ao povo. Ao povo mais que a qualquer outra coisa. Sempre tive uma perspectiva não propriamente de classe, mas de povo em sua totalidade.”

A distinção aqui traçada entre “classe” e “povo” vai ajudar-nos a compreender melhor o universo amadiano: por “povo” o escritor entende sobretudo o homem pobre, o “que está colocado mais baixo na escala social”; conseqüentemente, dele estarão excluídos os burgueses: comerciantes, industriais, etc. Mas o interessante é que, na prática, também dele está ausente, pelo menos na condição de protagonista, o operário. Por quê?

Na verdade o operário tem algo em comum com os comerciantes e os industriais: tem a sua identidade definida em termos de classe, ou seja, de uma categoria social perfeitamente articulada ao mecanismo da sociedade como um todo. Operários, comerciantes, industriais integram um tecido de inter-relações que constitui, em última análise, o cerne daquele mecanismo. Ao contrário, o “povo” em Jorge Amado não aparece quase nunca sob a forma de uma classe, retratada no impulso de movimentos coletivos, mas através do esforço de resistência de alguns dos indivíduos que compõe esse “povo” à opressão, à injustiça, à desumanização da vida de cada dia.

Aqui chegamos ao nosso ponto: o que repugna acima de tudo ao romancista Jorge Amado é a característica de *mecanismo* que está na base da moderna organização social. Como o Carlitos de *Tempos modernos*, o herói amadiano não consegue ajustar-se aos limites estreitos de uma “classe” – concebida em termos coletivos e com um papel social determinado – mesmo que esta classe seja o proletariado. Tanto o operário como o burguês são prisioneiros da mesma engrenagem que os transcende e os ignora enquanto individualidades, e o herói amadiano



valoriza, acima de tudo, a liberdade. Quando o negrinho Antonio Balduíno, de *Jubiabá*, foge da casa do Comendador Pereira, comenta o narrador:

“Antonio Balduíno agora era livre na cidade religiosa da Bahia de Todos os Santos e do Pai-de-Santo Jubiabá. Vivia a grande aventura da liberdade.”<sup>3</sup>

Ao lado da alegada fidelidade ao povo, poderíamos acrescentar, sem risco de erro, uma segunda grande linha de unidade na obra de Jorge Amado: o fascínio permanente que exerce sobre os seus heróis “a grande aventura da liberdade” – desde figuras como Balduíno, Pedro Bala e Guma dos romances iniciais, a Gabriela, Quincas, Vadinho e tantos outros que povoam a sua ficção tardia. Até mesmo os coronéis de *Terras do Sem Fim*, ao fazerem da coragem e ousadia pessoais as únicas limitações éticas respeitáveis, e ao aceitarem pagar com o risco da própria vida o preço de uma tal posição, acabam por encarnar esse fascínio da liberdade, que leva Guma a preferir o risco da morte na imensidão “livre” do mar, à vida segura e “escrava” na quitanda dos tios de Lívia.

Uma única opção existencial é inaceitável para o herói amadiano: o enquadramento na “normalidade” da máquina social – máquina sinistra que tritura a individualidade e a substância humana das criaturas para reduzi-las à condição passiva de peças de engrenagem. Sob tal ótica o proletário industrial, paradoxalmente, se irmana ao burguês: ambos dignos de lástima (mesmo que um, pelo fato de ser encarado como vítima, mereça a simpatia do romancista, enquanto o outro não).

---

3 ☪ AMADO, Jorge. *Jubiabá*. 9.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins, 1960, p. 66.

Pelo que vimos expondo, o leitor pode facilmente deduzir que a disciplina partidária – sobretudo no Partido Comunista, que tinha como pressuposto a subordinação da personalidade individual ao projeto coletivo de luta do proletariado pelo poder –, conquanto aceita em certa fase pelo intelectual Jorge Amado, foi sempre recebida com muita relutância pelo criador ficcional que nele predominava, e que celebrava, acima de tudo, a liberdade do indivíduo. Com isso pretendemos afirmar que as raízes ideológicas profundas do escritor enquanto artista, enquanto alguém que exprime livre e espontaneamente sua visão da vida e da realidade, sempre o conduziram para direção bem afastada dos imperativos marxistas.

Essa divisão interna vai ser responsável por grande parte das contradições e mesmo incoerências encontráveis nos romances da primeira fase amadiana (anterior a *Gabriela, cravo e canela*, de 1958). Vamos mais longe e afirmamos que, sempre que o homem de partido predominou sobre o artista, o nível estético caiu lamentavelmente, como consequência do esforço frustrado deste para enquadrar sua criação nas balizas estreitas da ideologia partidária.

A crítica até hoje tem-se dado pouca conta do problema, preferindo optar por posições simplistas e reducionistas. Em função da militância política do homem, cobra um correspondente enquadramento ideológico da obra, e não o encontrando, pelo menos no nível de coerência desejado, repele esta última como algo sem valor, quando não a acusa de desonesta, oportunista e sabe Deus o que mais...

Quem se proponha a investigar os pressupostos ideológicos que fundamentam qualquer criação literária, é para ela própria e não para a vida pública do homem e do escritor que deve voltar sua atenção. Apenas a leitura crítica atenta e despreconceituosa da obra como um todo é capaz de fazer aflorar as bases, tanto estéticas quanto ideológicas, que lhe formam o arcabouço. No caso de Jorge Amado, os resultados de uma tal

investigação revelam-se surpreendentes, sobretudo quando cotejados aos estereótipos em curso.

Livres dos antolhos do preconceito, percebemos que a visão de mundo dominante no universo amadiano tende muito mais para um certo tipo de anarquismo instintivo, de raiz romântica, do que para qualquer forma de marxismo. Como afirmamos, o valor máximo no universo do escritor é a *liberdade*, concebida em termos de liberdade individual: enquanto possibilidade para cada indivíduo que compõe o corpo social de realizar plenamente suas potencialidades humanas. A opressão do forte, as desigualdades econômicas são evidentemente combatidas como entraves a esse ideal, mas igualmente o são todas as formas institucionalizadas de comportamento, freqüentes na sociedade moderna, pelo que encerram de potencial castrador, de mal disfarçada aspiração a impor padrões rígidos e massificados de viver. É este “fundamental anarquismo”<sup>4</sup> que se encontra no centro do universo ficcional do criador de Quincas Berro D’Água.

Examinando deste ângulo aquele elenco de tipos sociais entre os quais o escritor revela ter escolhido de preferência os seus heróis (vagabundos, prostitutas, etc.), é possível discernir uma linha de coerência bastante nítida: são todos eles figuras que vivem, em maior ou menor grau, à margem da engrenagem social, pelo menos de suas formas mais repressivas (porque mais estruturadas).

No caso do vagabundo, da prostituta essa “marginalidade” é evidente, mas mesmo o pescador e o mestre de saveiro, tal como aparecem no romance amadiano, encarnam uma forma de vida livre (perigosa embo-

---

4 ☞ A expressão é de Oswald de Andrade, no famoso prefácio a *Serafim Ponte Grande* (1933). Diz ele: “Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo”. De fonte análoga brota o inconformismo de Jorge Amado e, na fase final, a força dessacralizante do seu humor.

ra ...), bem distante do cotidiano cerceado e asfíxiante, seja do burguês (representado, por exemplo, em *Mar morto*, pelo tio quitandeiro de Lívia), seja do proletário industrial. Neste sentido, podem ser vistos também como “marginais”. De resto, a luta pela sobrevivência do homem do mar aparece representada sob um enfoque heróico, de desafio às forças cósmicas da natureza, o que lhe confere a grandeza épica de todo ausente dos horizontes mesquinhos do viver burguês. Para este último, só resta uma salvação possível: a ruptura radical com o seu mundo apodrecido. A história de Quincas, abandonando o conforto repressivo e sufocante da família pequeno-burguesa (com sua falsa moralidade) pelo espaço livre das ruas e ladeiras da cidade, em companhia de vagabundos e cachaceiros, assume dimensão emblemática no conjunto de produção de Jorge Amado, como uma espécie de manifesto velado do anarquismo do escritor. O extremado contraste entre as duas vidas de Quincas serve para tornar ainda mais grotesca e risível a inautenticidade do viver burguês, representado pelo convencionalismo mesquinho dos familiares.

São raros os casos em que o caminho se faz na direção oposta – da liberdade anárquica para o enquadramento social – e soam sempre falsos: quando tal se verifica sentimos (com pena) que a intenção de proselitismo ideológico do homem de partido Jorge Amado prevaleceu sobre a verdade do artista. Referimo-nos a casos como o final de *Jubiabá*, em que, num lance da mais completa inverossimilhança, o andarilho Antônio Balduino, legítimo herdeiro da tradição picaresca, torna-se um estivador disciplinado e obediente à palavra do líder sindical, passando a fazer discursos sobre a greve e a luta do proletariado em um tom de autocrítica stalinista lamentável. Chega ao ponto de condenar o próprio pai-de-santo Jubiabá – símbolo dos valores culturais afro-brasileiros tão importantes no romance –, porque este não consegue compreender o

sentido da greve e da luta proletária. Desenlace análogo encontramos em *Capitães de areia* (1937).

Essas reviravoltas, no plano do protagonista, felizmente são raras. Em geral o romancista limita-se a delegar a responsabilidade da pregação ideológica a figuras secundárias (como o médico e a professora de *Mar Morto*). Na parte da obra posterior a *Gabriela, cravo e canela* o escritor encontra-se finalmente consigo próprio e abandona de todo o didatismo partidário. A este respeito, assim se manifesta na entrevista que vimos citando:

“Na primeira parte da minha obra, escrita até quando eu tinha trinta e poucos anos, a ação era sempre acompanhada de um discurso político. Eu queria convencer o leitor e não acreditava que a ação fosse suficiente. Por isso, fazia uma espécie de discurso político ao lado. Esse discurso desapareceu depois da minha obra.”

Por causa desta mudança e com base naquele estereótipo que mencionamos no início do trabalho, Jorge Amado passou a ser acusado de ter renegado seus princípios ideológicos. Ora, o que ocorreu, na verdade, foi uma tomada de consciência, por parte do escritor, das bases efetivas de sua ideologia – entendida aqui como visão do mundo e do homem. A denúncia permanece, e ganha mesmo em intensidade e contundência, mas não é mais orientada de fora, por injunções partidárias. A obra amadiana volta-se cada vez mais para a defesa intransigente do indivíduo e de sua liberdade, ameaçados ambos pelas “verdades” oficiais do nosso tempo – sejam elas patrocinadas pela esquerda dogmática ou pela direita autoritária.

O humor, conquista do Jorge Amado maduro, faz-se a nova arma de atuação, muito mais eficiente na demolição dos falsos valores que a retórica dos primeiros tempos. Por outro lado, esse individualismo

extremado do herói amadiano não resulta nunca anti-social, pois aparece sempre combinado a um arraigado sentimento de solidariedade humana. Pode-se mesmo afirmar que a solidariedade constitui, junto com o anseio legítimo de liberdade, uma das bases essenciais da ética do romancista, e aparece em posição de relevo em quase todas as suas narrativas, desde os pequenos mendigos de *Jubiabá* e *Capitães de areia*, aos vagabundos e vigaristas de um livro já da segunda fase, como *Pastores da noite* (1962).


Citamos *Pastores da noite* intencionalmente, pois nele se encontra um dos melhores exemplos de narrativa de denúncia social no Jorge Amado maduro, sem que nela se faça apelo a qualquer daqueles clichês de uso nos romances ditos engajados. Ao invés da crítica unilateral, dirigida de um ponto de vista fixo, projetando uma visão maniqueísta sobre a realidade, o escritor, valendo-se do humor e da ironia, consegue dar a seu discurso uma abrangência muito mais ampla, desnudando as molas ocultas do jogo social, que sociedade bem pensante encobre sob as capas da honradez e do desprendimento, ambos de fachada.

Há uma passagem muito citada das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na qual o narrador machadiano comenta:

“Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem?”<sup>5</sup>

Ora, o episódio final de *Pastores da noite*, “A invasão do morro do Mata Gato ou os amigos do povo”, poderia bem servir como demons-

---

5  ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988. cap. IV, p. 30.

tração ao vivo dessa verdade, com a diferença apenas de que aqui o travo amargo da ironia machadiana é substituído por uma irreverência bem humorada, a qual, criticando embora, de forma impiedosa, os “desconcertos do mundo”, deixa sempre uma porta aberta para o otimismo e a esperança.

A comparação deste episódio com aquele que marca o final de *Jubiabá* – a greve dos estivadores e padeiros – permite entender que não se trata, neste caso, por parte do escritor, de uma renúncia à literatura social, mas de uma renúncia à literatura doutrinária. A desmistificação dos interesses políticos e econômicos escusos que atuam nos bastidores da sociedade faz-se com bem maior eficácia: desaparece apenas o didatismo canhestro do primeiro romance. Outra distinção significativa é que no episódio de *Pastores da noite* não se trata da disciplina de uma organização sindical sustentando a luta dos miseráveis pelos seus barracos, mas de um sentimento espontâneo de solidariedade, que surge de relações de amizade para ganhar em seguida uma abrangência maior, comunitária. Finalmente o maniqueísmo exaltado da visão primeira transforma-se no humor irreverente, que desconfia da retórica humanitária e acredita ainda menos na santidade política.

A inflexão sofrida pela obra tardia de Jorge Amado constitui, assim, a afirmação plena daquele “anarquismo fundamental”, sempre latente no escritor, cético com relação às “verdades” oficiais, mas confiante na possibilidade de o homem vir a plasmar, finalmente, um mundo mais justo e autêntico.



Outra forma privilegiada pela qual se manifesta essa propensão anarquista na obra amadiana é o erotismo. A crítica, sempre predisposta negativamente a tudo o que concerne o escritor – talvez pelo crime imperdoável de ter ele obtido enorme sucesso junto ao público – prefere

interpretar este erotismo como fruto de simples oportunismo sem escrúpulos: aproveitar a onda de sexo que invade a cultura contemporânea. Esta visão traz consigo a vantagem inapreciável de dispensar maiores análises e ainda satisfaz uma pseudo-consciência moralista daqueles que a propõe. Sua única desvantagem é passar ao largo do problema. Tentemos outro procedimento.

Já no romance inicial, *O país do carnaval* (1931), o erotismo marca a sua presença, na figura da francesa Julia e de seus amores com o protagonista. Desde então vem ocupando um lugar de crescente destaque no universo anadiano, destaque este que ainda mais se acentua a partir de *Gabriela, cravo e canela* (1958), quando não raro passa a assumir o primeiro plano da narrativa: *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) é disso expressivo exemplo.

Ora, partindo do pressuposto de que em uma obra literária todos os elementos que a integram tem necessariamente função e significado em algum nível, cabe-nos indagar quais seriam estes no caso do erotismo do escritor baiano.

Vimos que no romance amadiano o valor ético determinante é um arraigado amor à liberdade. Essa liberdade, porém, não é ali apresentada como um valor filosófico abstrato, mas como um movimento instintivo do ser em direção à plenitude da vida. Isto fica claro desde *Jubiabá* (1935), o primeiro romance importante do autor e como que a matriz de toda a obra imediatamente subsequente; descrevendo a certa altura o protagonista, negro Antônio Balduino, diz-nos o narrador:

“Andava pelos dezoito anos mas parecia ter vinte e cinco. Era forte e alto como uma árvore, livre como um animal e possuía a gargalhada mais clara da cidade.”<sup>6</sup>

6  AMADO, Jorge. *Jubiabá*, p. 113.



As comparações aqui utilizadas são reveladoras por conferirem uma dimensão quase telúrica da natureza do herói. Ao contrário do que ocorre nas imagens do Naturalismo, “animal” ganha no contexto uma nítida carga positiva e deixa transparecer o quanto existe de impulso instintivo, primordial, no significado que o escritor empresta à noção de liberdade. A gargalhada, expressão da vitalidade transbordante de Balduíno, faz-se importante *leitmotiv* ao longo da narrativa, chegando mesmo a ser comparada a “um verdadeiro grito de liberdade”.

Ora, uma vertente importante desse impulso instintivo do indivíduo em direção à liberdade vai, na ficção amadiana, desaguar no erotismo. Tal como a gargalhada sonora do negro Balduíno, o erotismo adquire um saudável sentido de libertação. Tanto mais quanto, na sociedade burguesa, a repressão sempre se voltou com particular ferocidade contra o sexo e o instinto.

O significado libertário do erotismo não aparece, porém, plenamente desenvolvido desde o início. Muitas barreiras culturais tiveram que ser superadas pelo escritor antes que isso ocorresse.


Jorge Amado começou a escrever seus romances na Bahia da década de 30, em uma sociedade preconceituosa, de costumes extremamente conservadores, e por mais que desejasse lançar de si a carga repressora representada pelos valores do meio sócio-cultural em que se tinha formado, não conseguiu impedir que uma parte destes valores permanecesse atuante, ainda que de forma inconsciente. Daí o fato de, nos romances iniciais, a liberdade sexual ficar restrita às figuras masculinas – pelo menos, no plano dos protagonistas. A algumas personagens femininas secundárias concede-se também tal liberdade – como a Rosa do Palmeirão, de *Mar morto* –, mas jamais ela é estendida às heroínas: para estas segue válida a concepção idealizante da mulher, herdada do Romantismo, na qual a pureza constitui exigência indispensável.

Com efeito, a ficção romântica constitui, juntamente com a vivência íntima da cultura popular baiana, uma das forças determinantes da criação literária de Jorge Amado. Ele próprio o declara, sem hesitação, no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (1962): “Quanto a mim, sou um rebento baiano da família de Alencar.”<sup>7</sup> Certos traços da narrativa romântica se manifestam com tanta força nos primeiros romances, que chegam a configurar um autêntico neo-romantismo, contrabalançando e até superando as tendências neo-realistas da geração de 30 (caso flagrante de *Mar morto*).

À luz dessa herança romântica pode-se entender melhor o modo como aparecem tratadas as heroínas nos romances iniciais do autor: ou como anjos puros (caso de Dora, em *Capitães de Areia*), ou como esposas fidelíssimas (caso de Livia, em *Mar morto*).

Sob este aspecto, é bem característica a oposição que se estabelece, neste último romance, entre Livia, a amada ideal, e Esmeralda, a mulata tentadora, que seduz Guma e o leva a cometer um dos crimes mais graves no universo romântico: a traição de um amigo. Apenas a morte heróica do rapaz no final da narrativa será capaz de restaurar-lhe a grandeza comprometida pela queda. Esmeralda, a figura demoníaca, é punida pela morte degradante: assassinada pelo negro Rufino, o amigo traído, que em seguida se suicida. E o livro termina pela apoteose de Livia, a heroína pura, a amada fiel, cuja lealdade ao marido morto a leva a uma identificação total com ele, assumindo o seu lugar no leme do saveiro.

Outra manifestação eloqüente dessa visão romântica é o tratamento dado à relação entre Balduino e Lindinalva, em *Jubiabá*. Por causa da decadência econômica do pai, a moça, antes rica e orgulhosa, resvala pelas ladeiras da sociedade abaixo, indo terminar nos degraus mais ífi-

7  Jorge Amado: *povo e terra; 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972, p. 12.

mos da prostituição; contudo, aos olhos do herói, que sempre experimentara por ela um sentimento de adoração ilimitado, a moça permanece pura e ilibada, transfigurada pela força mesma do amor. Em um enfoque um pouco diverso, é a retomada do mito da pureza em meio à corrupção, abordado por Alencar em *Lucíola*.

Como não poderia deixar de ser, a visão romântica vai inibir, nos primeiros romances, um enfoque mais livre do erotismo. Isso fica bastante nítido em *Terras do sem fim* (1943), o mais maduro dos livros da primeira fase: conquanto ali, no episódio do amor entre Ester e Virgílio, o erotismo ganhe pela primeira vez um sentido libertário, a história conserva, em suas linhas mestras, o contorno romântico: de um amor proibido, marcado pela fatalidade e destinado a desenlace trágico. Para Ester, espécie de Emma Bovary baiana, o advogado aparece como um caminho de libertação (ainda que ilusório) do mundo opressivo em que ela vive, regido pela violência, e que tem no marido, o coronel Horácio, um representante ao mesmo tempo sinistro e patético. Neste contexto, o código da heroína ilibada é infringido, sem que isso implique sua condenação aos olhos do leitor, mas ainda assim também será necessária a morte final dos amantes (no caso de Virgílio, uma quase auto-imoção por amor) para que o sentido sublime do amor romântico, maculado de certa forma pelo adultério, seja enfim resgatado.

O próprio romancista, a essa altura de sua evolução, ainda não tinha se libertado da carga de valores repressivos, no tocante à mulher e ao sexo, que sobre ele haviam imposto o meio e a formação cultural. Serão necessários mais quinze anos e uma reavaliação bastante radical de suas bases ideológicas para que uma face nova, esta sim verdadeiramente livre, desponte na obra: *Gabriela, cravo e canela* (1958).

Ao compararmos a heroína desse romance com qualquer outra das que a precederam, podemos sentir a extensão da mudança operada. Aqui o erotismo assume plenamente a função que desempenhará daí por dian-

te: expressão do anseio de liberdade do indivíduo, que se rebela contra os mecanismos repressores da sociedade. Ao contrário do que ocorrera com Esmeralda, o erotismo de Gabriela não é apresentado como pecaminoso ou destrutivo: resulta de uma entrega feliz à própria vida. Aquele lado “animal”, – no sentido de instintivo, não-reprimido –, que assinalamos no negro Antônio Balduino, triunfa plenamente com Gabriela. Através da criação de uma personagem que, por ingênua e espontânea, desconhece os imperativos da moral burguesa, Jorge Amado, por contraste, põe a nu o vazio e a inconsistência dessa falsa moralidade. E, fato novo em sua ficção, tudo isso vem realizado sem que o autor assumia poses doutrinárias; antes com humor irreverente e desmistificador.

À luz da indisfarçável aversão de Jorge Amado às formas institucionalizadas da sociedade bem-pensante, sentidas como inautênticas e castradoras, podemos compreender toda a ironia que envolve a frustrada tentativa de Nacib para “enquadrar” Gabriela nos padrões de conduta da “boa” burguesia ilheense. Ao tentar resguardar o amor da mulata, legitimando-o pelo casamento, Nacib quase o perde, além de expor-se a agruras que não tinha imaginado. O romance, sem grandiloquência, mantendo-se sempre no registro do humor e da sátira, aniquila, pelo ridículo e pelo grotesco, a posição tradicional, que reduz a mulher e o amor à condição de bens adquiríveis por casamento, e cujo uso e propriedade as leis e tradições são por si capazes de garantir. A burla, a hipocrisia e até mesmo o crime constituem o preço que a sociedade paga para tentar manter essa ficção, muito conveniente sob certos aspectos, mas que resiste mal ao choque da realidade.

Uma leitura sensível de *Gabriela, cravo e canela* deixa perceber o quão longe da verdade andam aqueles que acusam o escritor de, a partir deste romance, ter vendido a alma ao sucesso comercial, pactuando com o *establishment* e renunciando à sua posição crítica. A crítica permanece,

e muito mais cortante do que anteriormente, apenas menos sectária e unilateral.

Para confirmar tal assertiva basta um simples exame dos personagens que ocupam o centro das narrativas posteriores a *Gabriela, cravo e canela*, desde Quincas, passando por Vadinho, Pedro Arcanjo e Teresa Batista, até Tieta (para citar apenas alguns): todos se caracterizam por uma atitude de recusa das regras do jogo social “correto”, as quais, ou contestam diretamente, como Quincas e Pedro Arcanjo, ou simplesmente ignoram, como Vadinho, afirmando desta forma uma liberdade que é tanto mais preciosa quanto o valor e a respeitabilidade daquelas regras mostram-se altamente duvidosos.

É nesse processo contestatório que o erotismo, representando uma instância irredutível do ser, desempenha, como dissemos, o papel de verdadeira bandeira do indivíduo em sua luta do indivíduo para garantir a liberdade, ameaçada pela rede sutil de obrigações e interditos com que a sociedade procura envolvê-lo.

Essa liberdade, que constitui a marca mais expressiva do herói amadiano, exigiu também, por parte de seu criador, um longo processo de conquista, que só se completa na plena maturidade do homem e do escritor, que passa então a recusar todos os imperativos ditados por conveniências estranhas à sua visão pessoal da realidade e à natureza íntima de seu processo criativo. O esquema ideológico que até então o limitava e constringia é afastado em benefício de uma postura mais autêntica de relacionamento com o mundo. Como faz questão de enfatizar na entrevista já citada:

“Durante muito tempo pensei pela cabeça dos outros, tendo às vezes que violentar o meu pensamento para ser disciplinado. Julgava então que aquelas pessoas pensavam melhor do que eu e, conseqüentemente, que eu estaria mais certo pensando como elas do que com

a minha própria cabeça. [...] Hoje pago um preço extremamente alto [...] para pensar com a minha própria cabeça.”

O sentido dessa libertação se projeta, de certa maneira, em todas as obras maduras do escritor, mas encontra sua expressão mais acabada, como já apontamos, em *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*. O gesto extremado de Quincas reproduz, no plano simbólico, a atitude do próprio Jorge Amado, abandonando as balizas estreitas do pensamento sectário, para encontrar sua própria identidade.

Dentre os romances da segunda fase, o que melhor revela o universo ideológico do escritor é *Tenda dos milagres* (1969). No protagonista Pedro Arcanjo, mulato, autodidata, que opõe às falsas verdades da cultura oficial uma vivência direta e autêntica do povo baiano, Jorge Amado projeta muitos de seus valores mais caros.

Nessa obra aparece desenvolvido, em toda a amplitude, um dos temas centrais de sua ficção: o caráter fundamentalmente mestiço da realidade étnica e cultural brasileira. Em *Jubiabá* (1935), o romancista já abordara o problema, mas razões doutrinárias acabaram, como vimos, por desviá-lo para outros rumos, fazendo com que a figura do pai-de-santo, que empresta o nome ao livro, apareça no final com sua dimensão bastante reduzida: a disciplina ideológica predomina neste caso sobre a coerência ficcional e determina o desenlace bastante forçado do livro.

Já no romance de 1969 o problema da mestiçagem ocupa, sem quaisquer restrições, o primeiro plano. Através do protagonista, Pedro Arcanjo, o autor entrega-se à defesa ardorosa da miscigenação racial e cultural, denunciando o caráter odioso e insustentável da posição racista, personificada na figura de Nilo Argolo, pseudocientista, professor de medicina legal na Faculdade de Medicina da Bahia. O personagem constitui, na verdade, um duplo satírico de Nina Rodrigues, que também fora professor da Faculdade, e que, no final do século XIX e início do XX,

sustentava em seus escritos a tese, amplamente aceita nos meios intelectuais da época, sobre a superioridade da raça branca e inevitável degenerescência do mestiço. Como *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* constituíra um manifesto velado do anarquismo libertário do autor, *Tenda dos Milagres* faz-se afirmação apaixonada de outro traço essencial da ideologia amadiana: a concepção da mestiçagem como um valor inalienável do povo brasileiro.

Além disso, do ponto de vista ideológico há um detalhe na ação de *Tenda dos milagres* que merece ser ressaltado: a greve da Companhia Circular da Bahia, ocorrida em 1934, que fornecera a matéria para o final de *Jubiabá*, vem narrada também, de passagem, no novo romance, como que estabelecendo um fio de ligação entre ambos. Tal como Balduino, Pedro Arcanjo tem participação ativa no movimento, mas ao justificar esta adesão o narrador deixa transparecer uma distinção bastante significativa da posição atual do autor. Diz ele:

“[...] poucos moços podiam competir com aquele velho na ação e na iniciativa. Porque ele não o fazia a mando, por obrigação, para cumprir tarefa de grupos ou de organismo partidário Fazia-o por achar justo e divertido.”<sup>8</sup>

É um sentimento espontâneo de justiça e solidariedade o que comanda a atitude de Arcanjo. O que já não é mais aceito são as imposições exteriores, a disciplina partidária sobreposta à livre determinação do indivíduo.

Os pontos acima abordados é que podem fornecer um enfoque correto para se compreender o Jorge Amado da plena maturidade, não a imagem distorcida que alguns tentam vender, de um escritor “renegado”,

8 ☞ AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Martins, 1969, p. 346.

que abriu mão de suas convicções sociais e políticas para cortejar o sucesso. Sucesso que, diga-se de passagem, ele sempre teve a seu lado, e deve-o ao talento extraordinário de narrador, à força comunicativa de sua prosa, não a esta ou a aquela posição ideológica.

De resto, se uma parcela da receptividade encontrada junto aos leitores, tanto no passado como hoje, pode ser creditada à visão de mundo corporificada nos romances, não é ao lado propriamente político desta, mas ao já ressaltado romantismo do escritor e à presença em sua obra de dois outros elementos pouco contraditórios na ficção contemporânea: a esperança e a alegria. Em uma época em que a arte em geral se faz sombria, asfixiante, sem horizontes, a criação amadiana respira uma atmosfera de desafio, de que o leitor contemporâneo sente falta.


Graciliano Ramos, quando preso na Ilha Grande, teve oportunidade de constatar este fato, sem porém discernir todas as implicações que ele comportava. Registra o autor de *Angústia*:

“Descobri alguns romances de José Lins, de Jorge Amado, meus. E, tanto quanto posso julgar, o mais lido era Jorge: apareciam-me com freqüência, nas tábuas e nas esteiras, malandros, tipos das favelas, atentos no *Suor* e no *Jubiabá*. Porque estaria Jorge, só ele, a provocar o interesse dessa gente?”<sup>9</sup>

Adiante, depois de encarar o realismo com que José Lins expõe de forma “nua e bárbara” a vida nos engenhos de açúcar, comenta:

“O nosso público em geral afastava-se disso, queria sonho e fuga. [...] A imaginação de Jorge os encantava, imaginação viva, tão forte

---

9  RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. 3, p. 132.



que ele supõe falar a verdade ao narrar-nos existências românticas nos saveiros, nos caís, nas fazendas de cacau.”<sup>10</sup>

Graciliano, realista implacável, não pode evitar o toque irônico ao referir-se, com muita verdade, ao romantismo de Jorge Amado, tão sensível nos romances iniciais, objeto de seu comentário. Contudo, se nos idos de 30 o realismo se impunha quase como um dogma, tal não sucede hoje: a imaginação e o sonho também fazem parte essencial da realidade humana, e nessa condição têm pleno direito de cidadania na república das letras.

Que o sonho sempre esteve presente no universo amadiano é fato que nunca passou despercebido a seus leitores mais sensíveis; mas apenas em sua plena maturidade o escritor passa a afirmá-lo em plena consciência. Não havia mesmo por que rejeitá-lo ou dele envergonhar-se: o sonho, como sabemos, sempre constituiu uma das dimensões essenciais da arte, antecipando formas que o futuro, com frequência, acaba por transmutar em realidades históricas.

A certa altura, na entrevista já por nós referida, falando de sua posição política, o escritor faz questão de reiterar a opção pelo socialismo, mas faz uma ressalva importante:

“Quero o socialismo, porque com ele não haverá fome, não existirá essa terrível miséria nordestina. Mas hoje não mais abro mão da liberdade em troca disso. A palavra ‘mais’ aí é importante, porque quando jovem eu aceitava isso. Mas chega um momento em que se quer as duas coisas, que haja comida e liberdade. Infelizmente, em geral, não há nem liberdade nem comida. Também no mundo capitalista não há muita liberdade. Ela é muito limitada. Muitos

---


10 ☞ *Ibidem*, p. 133.

dirão que é impossível socialismo com liberdade e responderei que se trata do direito ao sonho.”

Jorge Amado não era sociólogo, nem estadista. Como artista, como escritor não cabia a ele reformar a sociedade (nem teria poderes para tanto): podia apenas trazer “à angústia de muitos uma palavra fraterna” – para usarmos uma expressão de Manuel Bandeira<sup>11</sup> ao justificar o sentido da sua poesia.

E isso ele soube fazê-lo admiravelmente.

---

11  BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Passárgada*. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 139: “De fato cheguei ao apaziguamento das minhas insatisfações e das minhas revoltas pela descoberta de ter dado à angústia de muitos uma palavra fraterna.”

# Reflexões sobre o Modernismo

☞ ALFREDO BOSI

Não é preciso dizer que um me sinto, até certo ponto, não só dividido entre a alegria de estar com vocês, aqui, pois rarissimamente saio de São Paulo, por uma série de motivos profissionais. Digo que, quando venho ao Rio, sinto mais o Brasil. Efetivamente, há aqui uma efervescência, um encontro de pessoas das mais variadas províncias e das mais variadas profissões. Então, a Academia, que julgamos um pouco à distância, um lugar de cultivo do passado, tem se mostrado, mais recentemente, o lugar de promoção de eventos e, sobretudo, como acabei de ver agora, um Centro de Memória – não só de memórias distantes, mas de memórias próximas. De modo que há alguma coisa, aqui, nova, que está acontecendo, que sinto, com muita alegria, que é uma renovação constante desta Casa. Por outro lado, além da alegria, sempre há um certo constrangimento, na medida em que nós ficamos, em São Paulo, às vezes muito fechados no mundo universitário, que burocraticamente cresce quase exponencialmente, exigindo e solicitando

☞ Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 11/6/2002, durante o Ciclo Modernismo.

muito. De modo que, com isto, os contatos com aquilo que é a nossa matéria viva, que é a literatura brasileira, os escritores brasileiros, às vezes rareiam, se não se perdem. Como professor de Literatura Brasileira e como autor de uma *História concisa da literatura brasileira*, sinto, quando venho ao Rio, que tenho muito a aprender, tenho muito a conhecer os verdadeiros sujeitos dessa literatura.

Na minha palestra, não vou desenvolver um tema que, no entanto, valeria a pena ser aprofundado: Por que o Modernismo, que eclodiu em São Paulo nos anos 20 e que foi tão fortemente caracterizado pela modernidade urbana e pelo internacionalismo que isso significava, não deu – esta é uma pergunta que Mário de Andrade fazia sempre – depois o grande romance e a grande poesia brasileira dos anos 30 e 40, e subseqüentes? A pergunta, naturalmente, é muito incômoda para um paulista como eu, aliás, ítalo-paulista. Isso significa que a criação mesma da literatura e o enraizamento regional e sub-regional se fez fora de São Paulo, independentemente do Modernismo, e acabou criando uma rede riquíssima, que é atual literatura brasileira. A pergunta sempre é esta: Por que São Paulo – que deu de alguma maneira o primeiro impulso, um exemplo de modernização radical, na linguagem e nas poéticas, no entanto não teve depois, no seu período agudo de industrialização e migração, no período em que as forças sociais e materiais estariam todas presentes, para um pensamento, vamos dizer, materialista-clássico – não produziu a grande literatura moderna dos anos 30 e 40? Então, são interrogações que eu apenas menciono agora, mas que neste momento em que a Academia celebra formalmente os 80 anos do Modernismo – e aqui tive oportunidade de encontrar vários expoentes da literatura moderna brasileira, e não paulistas – neste momento fica uma pergunta sobre o que foi o primeiro impulso, dado sem dúvida por São Paulo, e o que significaram depois os desdobramentos. É mais uma matéria de reflexão do que de julgamento, evidentemente.

Então, estou aqui, muito honrado com este convite. Vou procurar ser bastante conciso, evitando os extremos. Agora, tendo ido à Biblioteca

Nacional, a convite do nosso caro amigo Eduardo Portella, olhando os livros numa estante que ele tinha lá, eu vi uma edição antiqüíssima de Pascal. Estava lá, totalmente deslocada no meio de atas e análises da Biblioteca Nacional. Nos momentos que precediam a esta palestra, eu não tinha o que fazer, então a melhor coisa era ler alguma coisa. Então, abri o livro de Pascal e reconheci alguns daqueles pensamentos que me acompanharam durante tantos e tantos anos. Espero que um daqueles pensamentos me guie e oriente nesta exposição – Pascal dizendo que nós não conseguimos viver nos extremos. O ser humano, que está entre os extremos do nada e da abóbada celeste, não consegue, existencialmente, viver os extremos. Então Pascal, com aquele jogo extraordinário de linguagem, diz: “O extremo calor e o extremo frio são insuportáveis...” E num momento diz alguma coisa que nos interessa de perto: “A extrema prolixidade e a extrema brevidade impedem o conhecimento.” Falar demais, ou falar de menos, esses extremos são igualmente prejudiciais. Então, vou tentar aqui ficar num “juste milieu”, que é não falar demais, e se tiver de pecar, que eu peque pela brevidade.

O texto chama-se “Reflexões sobre o Modernismo” e reelabora uma reflexão que eu fiz quando o Modernismo fez cinquenta anos, em 1972. Houve uma comemoração na Academia Paulista de Letras e eu me lembro de ter produzido um texto sobre os cinquenta anos do Modernismo. Agora são oitenta anos. Lá fui eu rever aquele meu texto de juventude e vi que alguma coisa era aproveitável. Foi publicado na revista *Colóquio*, mas agora reelaborei e atualizei alguns dos aspectos que estão abordados sumariamente naquele texto.



À medida que o tempo passa, o passado cresce em nossa memória e na memória coletiva que chamamos História. Parece chegado o momento em que toda a cultura letrada instituída – a universidade, as academias, a imprensa – se vê convidada e, diria, moralmente intimada a comemorar, ano após ano, os cinqüentenários, os centenários, os bicen-

tenários, os pentacentenários (com perdão de nosso saudoso Houaiss...). Mas, se o lado encomiástico é fatal nessas ocasiões celebrativas, seria necessário também que não se perdesse a oportunidade de fazer revisões críticas: reavaliações que deveriam seguir o salutar procedimento de Benedetto Croce quando escreveu o seu admirável ensaio – *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel* – quase um século depois do aparecimento das obras do filósofo. Oxalá tenhamos nós também discernimento e coragem para avaliar o que está vivo e o que está morto na herança modernista.

É fato digno de nota que o balanço geral do Modernismo tenha começado cedo. Passados apenas vinte anos da Semana de Arte Moderna, os animadores da Casa do Estudante do Brasil já consideravam oportuna uma reflexão crítica e, como se verá, autocrítica, e convidaram ninguém menos do que Mário de Andrade para proferir uma conferência sobre o significado do movimento de que ele fora um dos principais participantes.

A palestra foi dada no auditório da biblioteca do Itamarati, aos 30 de abril de 1942. Saiu em opúsculo pela Casa do Estudante e, mais tarde, integrou os *Aspectos da literatura brasileira*, de Mário.

Se os promotores da comemoração queriam um depoimento pessoal de Mário de Andrade, o seu desejo foi plenamente satisfeito. O poeta-crítico deu um dramático testemunho daquele período turbulento da sua biografia, em que desencontros no âmbito familiar estavam intimamente combinados com a sua adesão às poéticas de vanguarda que desembocariam afinal no envolvimento com a Semana de Arte Moderna.

Todos os que amamos o poeta Mário de Andrade sabemos o quanto os altos e baixos da sua vida pessoal, as suas paixões e angústias e aquela “estragosa sensibilidade”, com que ele próprio se diagnosticava, penetraram no seu texto, projetaram-se nas suas imagens, modularam os seus ritmos, ditaram o seu universo de motivos e temas. Essa subjetividade ardente, às vezes arroubada, permeou também o entusiasmo com que secundou a revolução artística que se operava na Europa desde os anos



que precederam a Primeira Guerra Mundial, os anos que viram a explosão futurista, o Dadaísmo e, pouco depois, o Surrealismo e o Expressionismo. Essa paixão estética chocava-se com o meio familiar e a cultura ainda provinciana, conservadora e parnasiana, que predominava na velha São Paulo, ainda não consciente de que se transformaria na cidade mais moderna do país. Basta lembrar a reação injusta, mas significativa, da persistência de certo gosto acadêmico, que a pintura de Anita Malfatti provocou, em 1917, em um intelectual moderno antimodernista do porte de Monteiro Lobato. Nesse contexto o depoimento de Mário de Andrade traz muito de confiança, que é o lado subjetivo de um processo cultural de que os historiadores – talvez por uma distorção metodológica – contemplam apenas o lado objetivo. Mário, porém, que viveu o processo inteiro, não se furtou a mostrar os dois lados da moeda.

Hoje podemos olhar a cara e a coroa, mesmo sabendo o quanto a cara precisa do amparo da máscara pública.

Vamos às memórias de Mário, que já viraram história:

“A isso se ajuntavam dificuldades morais e vitais, de vária espécie, foi ano de sofrimento muito. Já ganhava pra viver folgado, mas na fúria de saber as coisas, que me tomara, o ganho fugia em livros e eu me estrepava em cambalachos financeiros terríveis. Em família, o clima era torvo. Se mãe e irmãos não se amolavam com as minhas ‘loucuras’, o resto da família me retalhava sem piedade. E com certo prazer até: esse doce prazer familiar de ter, num sobrinho ou num primo, um ‘perdido’ que nos valoriza virtuosamente. Eu tinha discussões brutais, em que os desaforos mútuos não raro chegavam àquele ponto de arrebatamento que... por que será que a arte os provoca! a briga era braba, e se não me abatia nada, me deixava em ódio, mesmo ódio.

Foi quando Brecheret me concedeu passar em bronze um gesso dele que eu gostava, uma ‘cabeça de Cristo’, mas com que roupa! Eu devia os olhos da cara! Andava às vezes a pé, por não ter duzentos

réis pra bonde, no mesmo dia em que gastara seiscentos mil-réis em livros... e seiscentos mil-réis era dinheiro então. Não hesitei: fiz mais conchavos financeiros com o mano, e afinal pude desembulhar em casa a minha 'cabeça de Cristo', sensualissimamente feliz. Isso, a notícia correu num átimo, e a parentela, que morava pegado, invadiu a casa para ver. E pra brigar. Berravam, berravam. Aquilo era até pecado mortal! estrilava minha tia velha, matriarca da família. Onde se viu Cristo de tracinha! era feio! Medonho! Maria Luísa, vosso filho é um 'perdido' mesmo."

E, se a memória da circunstância biográfica só tem valor quando serve para iluminar, de algum modo, a gênese da obra literária, o depoimento de Mário é ainda aqui exemplar; a ira dos familiares não terá sido inútil para sua história poética: aqueceu-o e exasperou-o a tal ponto que acabou lhe dando o título do seu (e nosso) primeiro grande livro de poesia moderna:

"Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espairecer um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel. Estava aparentemente calmo, como que indistinado. Não sei o que me deu. Fui até a escrivania, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, Paulicéia Desvairada. O estouro chegara, afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas."

A citação desse e de outros passos não visa a lembrar o já vasto anedotário dos modernistas. Pretende, antes, sugerir o quanto a obra de Mário de Andrade, não excluída a original prosa do crítico, se acha comprometida com a sua experiência de homem e com a constelação



afetiva de que fazia parte. O escritor estava consciente dos riscos teóricos dessa vinculação: em uma nota ao parágrafo mais abertamente biográfico, Mário parece movido por escrúpulos estéticos e separa com nitidez a gênese emocional e a construção do poema, distinguindo entre o que chama “estado de poesia” e “estado de arte”... A sua crítica madura do final dos anos 30 iria aprofundar e dialetizar essa mesma distinção: do poeta vem a força da intuição e dos sentimentos; do artista, o labor da forma, a construção do texto.

Volto ao depoimento. É um tecido de lembranças dos vários contatos feitos com o grupo do Rio: Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Renato Almeida, Manuel Bandeira. São postas em relevo as figuras de Graça Aranha, cuja intervenção nesta Academia foi memorável, e de Paulo Prado, que ofereceu o seu prestigioso patronato aos jovens vanguardistas. E depois vieram os salões modernistas, a aproximação com a música e as artes plásticas sob a égide de Dona Olívia Guedes Penteados.

Mas, quando o fraseio narrativo está prestes a encastrar nas areias de um descritivismo glutão, entre memórias de esplêndidos almoços luso-afro-brasileiros, de bailes desenvolvidos da alta sociedade, de viagens pelo Amazonas e chegadas à Bahia..., reponta na escrita sensível mas pensada de Mário o fio de um *outro discurso*: histórico, ainda, mas já voltado para a interpretação, para a descoberta da gênese social do movimento.

A atitude de espírito dos modernistas, entre 22 e 30, qualificada como euforia e “cultivo imoderado do prazer”, significaria, em termos sociais, a expressão agônica, paroxística, de uma classe aristocrática na iminência de ver cair por terra o poder e a glória. O intérprete vinculou então a crise de *status* de velhos troncos paulistas (em face da burguesia ascendente e do imigrante) à gratuidade de espírito, à inconsciência festiva que teria reunido Prados, Penteados e Amarais aos iconoclastas de 22:

“Consagrado o movimento pela aristocracia paulista, se ainda sofreríamos algum tempo ataques por vezes cruéis, a nobreza regio-



nal nos dava mão forte... e nos dissolvia nos favores da vida. Está claro que não agia de caso pensado, e se nos dissolvia era pela própria natureza e o seu estado de decadência. Numa fase em que ela não tinha mais nenhuma realidade vital, como certos reis de agora, a nobreza rural paulista só podia nos transmitir a sua gratuidade.

[...]

Junto disso, o movimento era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito. [...] Uma coisa dessas seria impossível no Rio, onde não existe aristocracia tradicional, mas apenas alta burguesia riquíssima. E esta não podia encampar um movimento que lhe destruía o espírito conservador e conformista.”

O mínimo que se pode dizer dessas considerações é que exprimem um ponto de vista unilateral. Mário assenta suas convicções em pares de opostos altamente discutíveis: aristocracia vs. burguesia; nobreza rural de São Paulo vs. burguesia alta do Rio; donos da terra vs. migrantes; gratuidade dos decadentes vs. bom senso dos ascendentes.

Confrontado com a dinâmica social brasileira dos anos 20, todo o esquema se revela problemático e, a bem dizer, vulnerável. Admitir a existência de uma “nobreza” como classe à parte, só existente em São Paulo, distinta da alta burguesia, é um equívoco de abordagem peculiar a quem privilegia um certo grupo por motivos de familiaridade, ligados antes a variante de estilos de vida que a situações socioeconômicas específicas. Está em jogo aqui toda uma leitura anacrônica da história brasileira em termos de “estratos feudais” que o conhecimento do capitalismo cafeeiro do século XIX desmente cabalmente. Mário de Andrade, porém, não alcançou nem pressentiu o debate sobre os modos de produção no Brasil colonial e imperial que o marxismo, fora e dentro da Universidade, iniciou nos meados do século XX.

O que importa, pois, não são os seus pseudoconceitos de sociólogo improvisado, mas a sua sensibilidade atenta aos nexos que efetivamente existiram entre grupos restritos da sociedade paulista e certas aventuras culturais que se comprazião em opor-se, em uma conjuntura precisa, ao “bom senso” e ao “bom gosto” difuso da maioria.

Se, ao indicar a gênese social do Modernismo paulista, Mário não soube desembaraçar-se dos liames que o atavam a certos pressupostos de classe, ao reconhecer o alcance criador e os limites ideológicos do movimento, disse coisas definitivas. Lastreado por tantos anos de reflexão crítica, Mário, ao enfrentar a tarefa de fazer o balanço do Modernismo, reconheceu a convergência de três princípios de base:

*O direito permanente à pesquisa estética.*

*A atualização da inteligência artística brasileira.*

*A estabilização de uma consciência criadora nacional.*

O primeiro tópico – o direito permanente à pesquisa estética – põe em evidência o nível formal. Nele resumem-se todas as lutas pela liberdade de linguagem que formam a glória mais legítima do movimento, Diria, retomando o mote inicial de Benedetto Croce, “o que está vivo e o que está morto no Modernismo”, que, a partir da Semana e de seus desdobramentos até o final dos anos 20, foi-se extinguindo pouco a pouco a república velha das letras. Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo só iriam sobreviver em recintos escolares ou na pena de epígonos. As normas rígidas de métrica ou a prosa guindada a que se entregaram Bilac, Alberto de Oliveira, Coelho Neto e Rui Barbosa, caíram em desuso, parcial, na medida em que o gosto modernista foi exercendo a sua dupla função de internacionalizar as fontes poéticas e narrativas de nossas letras e, em direção oposta, regionalizar e oralizar, pela escavação do cotidiano e do folclore, a linguagem da poesia e do romance. Cultura internacional, de um lado, e descida às matrizes

populares, de outro: eis o que o Modernismo propiciou em termos de experimentação estética.

O direito permanente à pesquisa estética é a herança viva, o legado que pôde ser reativado e reatualizado em cada geração atravessando correntes temáticas ou formais variadas. Daí a pertinência da segunda conquista apontada por Mário, a atualização da *inteligência artística brasileira*, que é um processo acumulativo e renovado. Na década modernista as experiências chamaram-se *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Macunaíma*, *Ritmo dissoluto*, *Libertinagem*, *Martim Cererê*, *Cobra Norato*: obras que exploraram procedimentos novos, usando de toda a liberdade que as diversas propostas de vanguarda favoreciam. Bem outras, como se sabe, foram as direções tomadas pelos poetas e romancistas dos anos 30-40: a poesia, já liberta das peias acadêmicas, lançou-se nos caminhos da aventura surreal com Murilo Mendes e Jorge de Lima, imantados pela fé cristã; ou aprofundou o veio irônico e reflexivo, no itinerário *sui generis* de Carlos Drummond de Andrade; ou rarefez-se na transfiguração da memória e do sentimento da ausência nos versos musicais de Cecília Meireles. O romance, por sua vez, abandonou o puro jogo pan-estilístico de *Macunaíma* e a sintaxe futurista de Oswald para alçar-se à prosa enxuta e cortante de Graciliano, à oralidade saturada de *pathos* de José Lins do Rego ou à técnica do cruzamento de perspectivas de Érico Veríssimo, para citar alguns nomes centrais.

Essa simples enumeração concorre para mostrar que, se o Modernismo abriu as portas à pesquisa estética, não predeterminou nenhuma temática particular, nenhum estilo específico. Em outras palavras, a liberdade modernista foi antes negativa – que aliás é o conceito hegeliano de liberdade –, no sentido de esconjurar o passado imediato sem, porém, instaurar nem exigir qualquer norma positiva, de escola, que teria produzido o efeito indesejável de forjar pastiches modernos, maneirismos do moderno, caricaturas das vanguardas. Com isso, a grande literatura dos anos 30 e 40 foi condicionada pelo Modernismo, mas dialeticamente resultou diversa dele. (Abro aqui um parêntese: acabei de

ver, com muito prazer, a exposição “Os papéis do Modernismo” organizada pelo meu caro amigo Antonio Carlos Secchin, e vi que há uma distinção: há os papéis modernistas, isto é, todas as obras iniciais do Modernismo estão lá e, depois, noutra estante, encontram-se as obras de 30, com outras capas, com outro espírito, sem dúvida com muitas ligações, até pessoais, mas alguma coisa nova aconteceu depois de 30 – e eu sempre insisti muito nisso, com grande desprazer dos meus colegas paulistas, que não gostam que fale mal do Modernismo paulista em lugar nenhum. Eles querem que o Modernismo seja tudo para todo o sempre. Mas não é bem verdade: depois de 30 alguma coisa nova aconteceu no Brasil. Nós somos contemporâneos do Brasil depois de 30.)

São tão salientes as diferenças entre o experimentalismo de 22 e as conquistas narrativas de 30-40 que, a certa altura, parecem tomar a feição de oposições marcadas. O romance nordestino e gaúcho de cunho verista trouxe à literatura brasileira uma tal riqueza de paisagens, situações e tipos regionais e uma tal carga de denúncia social e política que o olhar do historiador não pode deixar de perceber a nitidez dos contrastes. Na prosa das vanguardas de 22, no seu período mais assertivo, predominavam o exercício lúdico da linguagem e a reação aos padrões naturalistas do século XIX. A oposição é tangível e, a meu ver, deve-se principalmente a uma mudança na compreensão do país. O que é o Brasil das vanguardas? O que é o Brasil para os homens de 22? O Brasil das vanguardas tinha para eles duas dimensões principais: a metrópole moderna e a selva; a Paulicéia desvairada e o universo antropófago; o cosmopolitismo e o primitivismo. Mas, o Brasil que emerge das narrativas de 30-40 não se reduz a nenhuma dessas dimensões extremas: volta-se para a vida das regiões, das sub-regiões e das micro-regiões, na sua concretude de espaço e história, meio familiar e drama social. Daí a verdade pungente das suas figuras e o enraizamento das situações, que agora se chamam *Menino do engenho*, *Bangüê*, *Fogo morto*, *O quinze*, *Rua do Siriri*, *Jubiabá*, *Capitães da Areia*, *São Bernardo*, *Vidas secas*, *Caminhos cruzados*, *Os ratos...* E a balança rigorosa da justiça manda reconhecer

que Mário de Andrade caminhava para a inteligência aguda da sua cidade e da sua província em algumas histórias de Belasarte e dos *Contos novos*.

De todo modo, é sempre verdade dizer que foi o Modernismo, em sentido lato, que primeiro acendeu o interesse pelo Brasil popular, embora cultivasse a tendência de estetizá-lo lúdica ou miticamente; e a figura protéica e sem caráter definido de Macunaíma nos lembra, como nenhuma outra, como se estilizou essa tendência.

A irradiação da liberdade estética modernista, ainda que partisse de um tempo cronológico distante, continuou iluminando a melhor poesia e a melhor narrativa brasileira ao longo dos anos 50 e 60. Mário atribuiu ao Modernismo, eu creio que profeticamente, a estabilização de uma consciência criadora nacional. Se lemos *Grande sertão: veredas* e a obra poética de João Cabral, encontramos, ao mesmo tempo, sinais de uma excepcional inventividade artística (que, entre nós, foi desencadeada pela primeira vez nos anos 20) e um tratamento original e complexo de muito do que a literatura de 30 e 40 trouxe para o conhecimento do Brasil. No primeiro, Guimarães Rosa, o universo a ser habitado é o sertão mineiro estendido até seus confins e sem-fins baianos e goianos; no outro, o mundo a percorrer é a travessia da morte na vida que o Capiberibe faz do Agreste ao Recife.

Na grande literatura do meio do século, o que está vivo não é a temática modernista em si mesma, oscilante entre a urbe moderna e a mata virgem; o que está vivo é o princípio da emancipação da escrita literária de todos os resíduos de uma prática convencional. O que está sempre vivo, até hoje, é o desejo de plasmar uma palavra que honre as potencialidades todas da realidade sem perder a coerência e o rigor de um ponto de vista pessoal que tudo articula e exprime quer ideológica, quer poeticamente.

A história literária não obedece apenas a vetores da continuidade, que, sem dúvida, são evidentes quando se consideram as influências, os intertextos, os retornos, as afinidades. A história literária traz também,

como tudo o que vive no tempo, as surpresas da descontinuidade. O primeiro Murilo Mendes tem muito a ver com Oswald de Andrade, mas, no conjunto de sua obra, é o seu oposto. Cabral tem a ver com um certo Bandeira, mestre de todos, mas dele se separa pela qualidade ácida do seu lirismo antilírico. Graciliano, por sua vez, tem mais a ver com Maupassant, Eça de Queirós, Machado e os grandes russos do que com 22. E Guimarães Rosa pouco tem a ver com Graciliano... Jorge de Lima converteu-se ao moderno antiparnasiano depois que escreveu *O mundo do menino impossível*, mas o seu roteiro arcaico, afro, bíblico, cristão, daria as costas para 22. A messe é rica e cada um terá exemplos a colher. O importante para o historiador de literatura é não forçar a nota das reiterações na vã esperança de amarrar em um só feixe linhas singulares, expressões altamente individualizadas. Se eu aprendi alguma coisa em história literária, nesses anos todos, foi o seguinte: o importante e o mais árduo é discernir as diferenças no universo das semelhanças, depois é reconhecer as semelhanças no universo das diferenças.

No capítulo das semelhanças, por exemplo, quando o programa de um movimento literário remete explicitamente a outro, é preciso que nos detenhamos na sua análise e verifiquemos a pertinência e o grau da continuidade que, de certo modo, dribla a distância cronológica. Veja-se o caso interessante do Concretismo dos anos 60: não é difícil perceber que o seu projeto de reinventar ou reutilizar certos esquemas visuais e gráficos do Futurismo dos anos 10 e 20, incluindo as experiências de Apollinaire, se funda em pressupostos ideológicos e estéticos parecidos com o que os manifestos de 22 postulavam: a modernidade teria a ver com a velocidade dos novos meios de transporte e comunicação, com a cultura de massas ou indústria cultural, predominantemente visual, com a dissolução do verso tradicional, da perspectiva clássica, do subjetivismo romântico, do descritivismo realista, etc. etc. E há o mesmo ar de programa a ser cumprido, a mesma determinação de ater-se a certos procedimentos com exclusão de outros, roçando pelo dogmatismo estético... Eis um exemplo de que um aspecto do Modernismo conheceu,

quase meio século depois da sua explosão, continuadores aplicados até às raias da obstinação. Nesse caso, vanguarda e retorno deram-se paradoxalmente as mãos. O Futurismo terá encontrado afinal o seu futuro.

Mas já é tempo de rematar estas considerações voltando ao depoimento de Mário de Andrade. Se o seu discurso caminhava todo para demonstrar que o Modernismo conseguira ser tanto pesquisa e invenção feliz de uma linguagem artística quanto movimento “irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional”, poderá surpreender, à primeira leitura, o *mea culpa* ou o *nostra culpa* severo com que fechou a sua conferência.

Os vinte anos que separavam o conferencista de 42 da Semana de Arte Moderna marcaram esse homem excepcionalmente sincero, com a arte, com o próximo, consigo mesmo. O adensamento ideológico da década de 30, o Estado Novo e a Segunda Guerra, sob cujo impacto falava em 42, dilaceravam sua consciência e lhe propunham, sem resolvê-lo, o problema das relações entre o artista e o homem inteiro. E, precisando definir o que tinha sido a inteligência paulista de 22, de que ele fora, com Oswald, o mais ativo mentor, é com palavras de fogo que o faz:

“Se tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isso era o principal. Mas aqui meu pensamento se torna tão delicadamente confessional, que terminarei este discurso falando mais diretamente de mim. Que se reconheçam no que eu vou dizer os que puderem.

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e da minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco porque todos os meus feitos derivaram de uma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocraticismo me puniu. Minhas intenções me enganaram.



Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem, mas é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós. Estou repetindo o que já disse a um moço. E outra coisa se não o respeito que tenho pelo destino dos mais novos, se fazendo, não me levaria a esta confissão bastante cruel, de perceber em quase toda a minha obra insuficiência de abstencionismo. Francos, dirigidos, muitos de nós demos às nossas obras uma caducidade de combate. Estava certo, em princípio. O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas. Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura. E, se agora percorro a minha obra já numerosa e que representa uma vida trabalhada, não me vejo uma só vez pegar a máscara do tempo e esbofeteá-la como ele merece. Quando muito, lhe fiz de longe umas caretas. Mas isto, a mim, não me satisfaz.”

A atribuição de aristocraticismo ao movimento, que era, no início do discurso, um rótulo de classe social passa, neste final, a ser julgada, psicológica e moralmente, como uma atitude culposa, uma forma alienada de individualismo.

Essa lucidez amarga de um escritor que viveu, como poucos, os dilemas de nacionalismo *versus* internacionalismo, engajamento *versus* esteticismo, não deve servir de prova fácil de acusação a 22 e, muito menos, ao intelectual exemplar que foi Mário de Andrade. Por outro lado, a severidade talvez excessiva da autocrítica não nos deve induzir ao psicologismo de tudo explicar em termo de infundados sentimentos de culpa: o que resultaria em uma absolvição rápida e cômoda passada a todos quantos trabalhamos com a inteligência e a palavra.

Devemos, antes, ser fiéis ao texto e a quem o ditou. Isto é: devemos suportar o peso da contradição, que foi apontada e não resolvida. As palavras de Mário derivam sua força inquietadora de um universo que as transcende: universo que abarca todas as conquistas do Modernismo, sim, mas também a defasagem entre a práxis artística e a práxis social, o tempo da criação e o tempo da ação, o tempo da representação e o tempo da transformação. É um problema candente que, uma ou duas gerações atrás, foi reproposto por homens da estatura de um Gramsci, de um Sartre, de um Brecht, de um Vittorini, de um Camus, e cuja formulação passou, no fim dos anos 60 e começo dos 70, por um conúbio estranho de estruturalismo e irracionalismo que afirmava ser a subversão da escrita a mais eficaz das revoluções! Mas a palavra de Mário guarda todo o desconforto de uma tensão não removida. Se a alienação esteticista terá sido o peso morto do primeiro Modernismo, a tensão, que o depoimento de Mário exprime tão dramaticamente, é o que está vivo no movimento e que, espero, continua vivo hoje em cada um de nós.

*As duas Semanas  
de Arte Moderna:  
entre o Carnaval e a  
Semana Santa*

☞ SILVIANO SANTIAGO

**T**omei uma liberdade poética, desde o título: o trabalho que devo apresentar a vocês se chama “As duas Semanas de Arte Moderna”. Estarei me referindo à Semana de Arte Moderna propriamente dita e à semana em que os paulistas passam em Minas Gerais, em 1924. Vou tentar mostrar como essas duas experiências se complementam, se contradizem antes de se complementar, e na contradição se complementam. O trabalho que devo apresentar tem três partes. Na primeira parte, tentarei justificar a razão pela qual estou cometendo essa licença poética; na segunda, tento mostrar como é que essa contradição funciona numa melhor definição do Modernismo brasileiro; e, na terceira parte, vou chamar atenção para um debate que ficou um tanto ou quanto

---

☞ Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, no dia 18/6/2002, durante o Ciclo *Modernismo*.

esquecido – mais do que um debate, uma polêmica, que ficou um tanto ou quanto esquecida entre, de um lado, Graça Aranha e do outro lado Mário e Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, e, finalmente, entregar a palma de ouro a Tarsila, que segundo Mário de Andrade é aquela que estava correspondendo aos anseios das duas semanas de arte moderna.



O novo milênio se abre sob o signo das guerras setORIZADAS e totalitárias e sob o compasso da destruição inesperada e vingativa; no entanto, continuamos a comemorar. Estamos comemorando em 2002 os 80 anos da Semana de Arte Moderna. Se o clima é de festa da nacionalidade em ritmo de globalização, que comemoemos o aniversário não de uma, mas de duas semanas de arte moderna. Ao mesmo tempo. A primeira das semanas levou o nome, as maiúsculas e as glórias. Teve lugar no carnaval de 1922 e os acontecimentos se desenrolaram nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo. A segunda, mais discreta e certamente mais influente no frígir dos ovos, foi obra daqueles foliões paulistas que, durante a Semana Santa de 1924, se transformaram em devotos bandeirantes. Adentraram-se em caravana cultural pelo país, redescobrimdo as cidades históricas de Minas Gerais – redescobrimdo o Brasil.

Carnaval em 1922, na futura megalópolis latino-americana; Semana Santa em 1924, nas futuras cidades preservadas pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Os três Andrades (Mário, Oswald e Mário) se dão as mãos sob o olhar de Tarsila e de um quarto Andrade, Rodrigo Melo Franco. As profecias sobre a pujança da futura nação brasileira não se esmorecem nos lugares que estavam sendo marcados negativamente pela evolução econômica do país. Do ouro exaurido ao café exportado. Pelo contrário. O ciclo do ouro empresta peso e sentido histórico às profecias sustentadas pelo ciclo do café. As novas idéias sobre a brasilidade futura ganhavam peso e sentido histórico no

intervalo entre metrópole (São Paulo) e monumento (cidade histórica), entre festa pagã (Carnaval) e solenidade religiosa (Semana Santa). Entre vanguarda e tradição nacional, entre futurismo e modernismo, entre arrogância e humildade, entre cosmopolitismo e nacionalismo. É ali nessa brecha, nesse entrelugar, que se colocou a pedra fundamental do edifício que perpetua o ideário modernista no século XX brasileiro.

Com o decorrer dos anos e das décadas, as abstrações estéticas, estrangeiradas e em nada consensuais – defendidas que eram por um mingado grupo de jovens artistas endiabrados – ganharam corpo e colorido sociopolítico, com o correr dos anos, extrapolando o domínio das belas artes e do século XX, para se transformarem no agressivo credo ideológico dos cidadãos brasileiros. Os futuristas paulistas, aliados aos modernistas de todo o Brasil, teriam imaginado, na década de 1920, que seríamos todos modernistas na passagem do milênio?

Esse é o principal motivo para não se comemorar em 2002 uma, mas para comemorarmos nossas duas semanas de arte moderna. Minas Gerais interiorana e profunda, outrora rica de ouro e naquele então símbolo não só das tradições religiosas importadas da Europa mas também do sofrimento patriótico, se espelhava nas nuvens do abandono. São Paulo cafeeira, pujante e tomada por novas levas de imigrantes europeus, saía proustianamente em busca do passado perdido. Enxergava-o encravado nas montanhas perdidas da Mantiqueira, enquanto com olhar bovarista o Rio de Janeiro, centro do poder político nacional, fortalecido pela rebeldia tenentista, buscava reenquadrar o Brasil da Primeira República no século XX.

Não tenhamos dúvidas, a hegemonia do ideário modernista na história contemporânea do país é produto duma cerimônia pós-colonial de *crisma* – a da inserção segunda e definitiva da nação brasileira na cultura ocidental. Confirma-se, dessa forma, o contrato assinado entre metrópole e colônia durante o conturbado e revolucionário *batismo* românti-

co. Ao passar pela cerimônia de crisma, Macunaíma se reconhece na fala híbrida da batizada Iracema, aquela que, depois do contato carnal com o guerreiro português, tinha deixado de ser a Virgem dos Lábios de Mel. Não é essa a lição que nos legou Cavalcanti Proença no insubstituível *Roteiro de Macunaíma*? No início do século XX, Iracema e Macunaíma se dão as mãos e deixam o inflexível Policarpo Quaresma falando para o plenário vazio.

O personagem de Lima Barreto foi o único a defender “o tupi-guarani como língua oficial e nacional do povo brasileiro”. Nem batizado nem crismado. Nem batizados nem crismados, hoje os grupos minoritários escutam a lição solitária de Policarpo Quaresma e o julgam marco radical nas histórias da rebeldia indígena e negra em luta contra o violento processo de ocidentalização do Brasil. Vale dizer: em luta contra o embranquecimento forçado dos enjeitados que queriam ter acesso à condição plena de cidadão no país que uns tinham perdido e os outros construído.

Antes de avançar, tomemos fôlego para reler as palavras iniciais de Sérgio Buarque de Hollanda, em *Raízes do Brasil*, agora dentro do clima das teorias do pós-colonialismo: “A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.”

No quadro menos amplo e mais arejado do Modernismo brasileiro, é Brito Broca quem chama a atenção, ainda em 1952, para a forma paradoxal como a cultura européia estava sendo reimplantada no século XX brasileiro. O reimplante europeu no Brasil (o neocolonialismo, para

se empregar o conceito que se impõe) se dava num movimento pendular: a nação brasileira oscila entre a oportunidade que lhe é concedida durante o carnaval paulista de 1922 – ou seja, durante a Semana de Arte Moderna de 1922 – e lhe é negada pela solenidade religiosa mineira vivenciada em 1924 – ou seja, durante a viagem de reconhecimento das cidades históricas de Minas Gerais. O riso e a chaga, o escárnio e a dor. O sentimento do *desterro na própria terra de nascimento* – para continuar com a expressão de Sérgio Buarque de Holanda – surge de maneira nítida na viagem do grupo de modernistas paulistas, capitaneados por Mário e Oswald de Andrade, às cidades históricas de Minas Gerais. Para dizer que não falavam de vanguarda, traziam como estandarte um ícone da literatura européia, Blaise Cendrars. Leiamos Brito Broca (a citação é um pouco longa, mas vale a pena, tal a lucidez de Brito Broca em 1952, portanto no momento em que estavam apenas sendo comemorados os trinta anos da Semana de Arte Moderna):

“Antes de tudo, o que merece reparo, nessa viagem [a Minas] é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século XVIII, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas. Pareceria um contra-senso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a *paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam* [grifo nosso]. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às origens da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas

mineiras haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte. [...] Mas essa excursão foi fecunda para o grupo modernista. Tarsila teria encontrado na pintura das igrejas e dos velhos casarões mineiros a inspiração de muitos de seus painéis; Oswald de Andrade colheu o tema de várias poesias *pau-brasil*, e Mário de Andrade veio a escrever então seu admirável 'Noturno de Belo Horizonte'."

1924 é o marco que complementa e contradiz 1922. São Paulo estava já em Minas, como a Minas árcade e iluminista estava já no Brasil. Não eram duas regiões do país que buscavam ganhar autonomia e ostentar o título de líderes. Nem São Paulo nem Minas Gerais, era o Brasil que se configurava como nação que, na busca audaciosa do mais moderno, reencontrava o passado e a tradição. Como disse Glauber Rocha décadas mais tarde: "Entre o 'Luar do sertão', de Catulo da Paixão Cearense, e a Usina hidrelétrica de Paulo Afonso, não fico nem com um nem com a outra. Fico com os dois." Não há que ter complexo de inferioridade diante do europeu, ou que ter vergonha diante das faceirices artísticas do autodidata e mulato Aleijadinho. Somos híbridos e criativos. Não haverá novo transplante europeu nos trópicos sem se passar pelas lentes da tradição brasileira – eis o paradoxo de que fala Brito Broca.

Não haverá tampouco nação se houver disputas regionalistas. No ano seguinte ao da viagem a Minas Gerais, em carta a Luís da Câmara Cascudo, Mário de Andrade não hesita em confessar entusiasmo e desespero pela realização do Congresso Regionalista. Escreve ele ao grande folclorista: "O tal de Congresso Regionalista me deixou besta de entusiasmo. Em tese sou contrário ao regionalismo. Acho desintegrante da idéia da nação e sobre este ponto muito prejudicial pro Brasil já tão separado. Além disso fatalmente o regionalismo insiste sobre as diferenciações e as curiosidades salientando não propriamente o caráter individual psicológico duma raça porém os seus dados exóticos. Pode-se dizer



que exóticos até dentro do próprio país, não acha? Além de desterrados na própria terra, exóticos dentro do próprio país. Nunca.”

Continuemos com Mário de Andrade. Consultemos uma crônica dele, escrita logo após a viagem a Minas Gerais, no calor da hora. Foi publicada em 1924, na revista *A América Brasileira*, e só republicada em 1972 na coletânea *1º Tempo Modernista – 1917/29*, organizada pelos pesquisadores do Instituto de Estudos Brasileiros (USP). Nessa crônica ele traduz a extraordinária experiência que o grupo de modernistas esteve vivenciando em Minas Gerais. Ao relê-la nesta ocasião, destaquemos três pontos maiores a fim de que vejamos como é que poetas e pensadores que fitavam o futuro, com a cabeça levantada e sorridente, acabam por mergulhar nas águas revoltas do passado. Mário define o credo do novo bandeirante: “Nós andamos em busca de arte e de passado.” E constata: “Falo dos pintores bem mineiros, legítimos primitivos, criadores de algumas obras primas que se estragam lentamente. Na matriz de São José d’El Rei, por exemplo, há uma tela corrediça no altar-mor que é maravilhosa.” E contrapõe a obra-prima que é essa tela corrediça às toscas – estas, sim – imitações européias: “Infinitamente superior, como composição e como pintura, aos dois quadros laterais, italianizantes sábios e sem valor. Há em Minas toda uma série de primitivos admiráveis.”

O primeiro destaque na crônica vai para Tarsila. Refere-se à sua atitude em relação a Paris. Diante do casario e das igrejas de Ouro Preto, Tarsila diz que quer voltar a Paris, mas não quer mais viajar para saber da última moda nos salões e nas galerias de arte. Quer voltar para aprender a *restaurar* quadros. (Traduzi uma crônica de Mário de Andrade de 1924, publicada na revista *América Brasileira*, a que estou me referindo textualmente.) Tarsila já não enxerga Paris como a cidade onde se aprende a última lição de cubismo, onde se reconhece o *dernier cri*, mas o lugar onde poderia adquirir um saber que proporcionasse a restauração do passado nacional que, pelo abandono de século e meio, estava em



ruínas. Escreve Mário de Andrade, sob o pseudônimo de Malazarte (cito a parte da crônica em que ele transcreve a fala de Tarsila):

“Mas, voltando ao assunto, que maravilha caída do céu a nossa Tarsila! Tomou-a agora um fogo sagrado.... Os olhos brilham. A voz firmou-se energética, verdadeira. Que é de Paris? Que é do Cubismo? Não, Malazarte [pseudônimo de Mário, repito]. Volto a Paris, mas para me aperfeiçoar ainda mais nos processos de *restauração* [grifo nosso] de pinturas. Depois venho para Minas. É preciso conservar tantos tesouros. Eu estou pronta. E sem nenhuma paga. Que remuneração melhor para mim que restituir à pequena e maravilhosa Rosário de São José d'El Rei o esplendor passado do seu teto? Toda a minha vida que se resumisse nisso... eu seria feliz! Gosto das grandes empresas.”

A meu ver, as palavras de Tarsila na Semana Santa de 1924, e reproduzidas por Mário, servem para compreender como se ergueu, já na década de 1930, a institucionalização do ideário modernista durante o Estado Novo. Parece que Tarsila fala ali na crônica de Mário como se fosse Rodrigo Melo Franco de Andrade, à frente do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. No entanto, é preciso fazer uma distinção entre a futura postura de Mário de Andrade e dos seus companheiros diante do SPHAN e a postura do próprio Estado brasileiro na década de 1930. Como escreve lucidamente José Augusto Avancini: “Mário se associa ao projeto estado-novista da criação da Nação, vista por ele como um amontoado de fragmentos dispersos no espaço e no tempo, ressaltando-se, contudo, as intenções diametralmente opostas: o poder desejava uma nação unida e domesticada sob o seu controle, o intelectual a deseja crítica e socialmente atuante a partir de uma visão popular e renovadora de si mesma.”

O segundo destaque vai para um trocadilho de Oswald de Andrade. O grupo paulista encontra um indivíduo chamado Senna, que lhes serve

de guia em São João d'El Rei. Num determinado momento, Oswald faz um dos seus trocadilhos maravilhosos. Reproduz Mário de Andrade na crônica: "Oswald jura que jamais tivera a intenção de abandonar Paris para vir encontrar o Senna em São João d'El Rei." Na descrição que faz do Senna são-joanense redescobre-se o Sena parisiense em plena cidade barroca. Pergunta-lhe Oswald: "Posso escrever-lhe o nome com um ene só? Seu Sena. Que maravilha! Tem só três dentes espaçados na frente. Que nem são dele. São de ouro. Um grande no meio. Dois menores dos lados. Quando seu Senna ri fica mineiro. Parece nave escura de qualquer igreja colonial com o altar-mor e dois altares laterais em talha dourada. Seu Senna tem um riso que é a matriz de São João d'El Rei."

Vemos como ambos, Tarsila e Oswald, a pintora e o poeta, estão imbuídos naquele momento preciso do Modernismo, da necessidade de apego à tradição nacional, à tradição colonial setecentista mineira. Daí para a poesia pau-brasil, o matriarcado de Pindorama e a Antropofagia, um passo. Apego à tradição nacional que Mário de Andrade compartilha sob a forma de admiração aos cabos Machado dos nossos Brasis, como está em conhecido poema de *Losango cáqui*. Leiamos a primeira estrofe do poema "Cabo Machado" e o último verso:

*Cabo Machado é cor de jambo,  
Pequenino que nem todo brasileiro que se preza.  
Cabo Machado é moço bem bonito.  
É como si a madrugada andasse na minha frente.  
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo  
Adonde alumia o Sol de ouro dos dentes  
Obturados com um luxo oriental.  
[...]  
Cabo Machado... bandeira nacional!*



O terceiro destaque é de responsabilidade do autor da crônica. Faz ele uma crítica severa da arquitetura moderna que está se espalhando pelas grandes cidades do Brasil, semelhante à crítica que alguns anos mais tarde Lúcio Costa fará na Escola Nacional de Belas Artes. Escreve Mário: “Pois é: não vê que estão a encher as avenidas de São Paulo de casinholas complicadas, verdadeiros monstros de estações balneárias, de exposições internacionais. Por que não aproveitam as velhas mansões setecentistas tão nobres, tão harmoniosas, e sobretudo tão modernas pela simplicidade do traço? E, vez, não sujam a Avenida Paulista com leicções mais parecidos com pombais feitos por celibatário que goza aposentadoria.” E continua fazendo uma crítica violenta ao que seria a arquitetura moderna em São Paulo, naquele momento e, alvo maior da crítica, a Catedral de São Paulo, que estava sendo construída na época.

Nos anos que se seguem à explosão da Semana de Arte Moderna em São Paulo e durante o reinado da viagem a Minas Gerais, um intenso, inquietante e iconoclasta diálogo é travado entre Graça Aranha, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Tem ele como ponto de partida e como ponto de chegada, como estamos salientando pelo lado positivo, a implantação do moderno entre nós. Depois da viagem a Minas, os paulistas deixam no fundo do baú os ensinamentos futuristas. Em particular os que pregavam, como está no “Manifesto do Futurismo”, o incêndio de bibliotecas e museus. Vale a pena citar um pequeno trecho do “Manifesto futurista” que diz o seguinte: “Venham portanto os bons incendiários de dedos carbonizados!... Ei-los aqui! Ei-los aqui!... E metam logo o fogo nas prateleiras das bibliotecas! Desviem o curso dos canais para inundar as sepulturas dos museus!...” Então, o que estou dizendo é que os paulistas pouco a pouco abandonam esses preceitos que, no entanto, Graça Aranha continua a defender, sob a forma de *tabula rasa* nacional em nítida cópia dos preceitos futuristas, e justifica a *tabula rasa* modernista por um duplo golpe de sorte dos brasileiros.

(Aqui estarei fazendo um resumo de uma famosa conferência que Graça Aranha fez nesta Casa, em 1924; obviamente, é uma conferência violenta contra os princípios que estavam sendo desenvolvidos pelos modernistas a partir da redescoberta do Brasil e a partir dessa viagem a Minas Gerais.) Diz Graça Aranha, primeiro: nós podemos ser uma *tabula rasa* porque não temos uma tradição ocidental assentada e não temos um passado indígena tão rico quanto os mexicanos e peruanos. Segundo: podemos nos apresentar como *tabula rasa* porque nada temos a destruir, ao contrário dos europeus; e nada temos a conservar, ao contrário dos hispano-americanos. Segundo Graça Aranha, tudo estava para ser inventado futuristicamente, a partir de zero.

A importância maior da semana de arte moderna que teve lugar durante a Semana Santa em Minas Gerais torna-se evidente no momento em que os papas do Modernismo debatem a questão da cultura erudita e da cultura popular, ou seja, a questão do modo como o moderno deverá ser implantado, deverá ser inventado, não no Brasil *tabula rasa* de Graça Aranha, mas no Brasil analfabeto da República Velha. Retomemos o debate. Ele se passa no ringue dos jornais e tem duas fases, dois *rounds*. No primeiro *round*, os lutadores são: Mário, Oswald e Manuel Bandeira de um lado, e Graça Aranha do outro. Graça Aranha sai nocauteado. Voltam ao ringue para o segundo *round* Mário e Tarsila de um lado, e Oswald do outro. Mário nocauteia Oswald e dá Tarsila como vencedora. É essa luta em duas fases que eu vou descrever agora, minimamente.

No primeiro *round*, os modernistas de São Paulo vão contrapor à invenção futurista de Graça Aranha, a ser construída numa espécie de “no man’s land”, de terreno baldio da História nacional, a transgressão aos princípios livrescos e elitistas que construíram a cidade letrada no Brasil. Ou seja, para usar as palavras de Oswald de Andrade, é preciso dar força à “alegria da ignorância que descobre”. O moderno no Brasil

teria de ser elaborado, escrito e pintado com a contribuição dos “erros” (entre aspas, saliento) populares. O que é julgado errado pelo dicionário e pela gramática, pela escola, como nos alerta Manuel Bandeira no belíssimo “Evocação do Recife”, não é necessariamente erro. Releiamos Bandeira: “A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros / Vinha da boca do povo na língua errada do povo / Língua certa do povo / Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil / Ao passo que nós / O que fazemos / É macaquear / A sintaxe lusíada.”

Em 25 de junho de 1924, com o título de “Modernismo atrasado”, Oswald desanca Graça Aranha. Está na agenda da discussão a afirmação de Graça feita em 1924 aqui nesta Academia: “Ser brasileiro não é balbuciar uma linguagem imbecil, rebuscar os motivos da poesia e da literatura, unicamente numa pretendida ingenuidade popular.” Aparente nocaute de Graça Aranha nos paulistas e em Manuel Bandeira. Oswald revida o golpe no artigo citado: “Graça Aranha é um dos mais perigosos fenômenos de cultura que uma nação analfabeta pode desejar.” Com mais este *jab* de esquerda Oswald joga Graça ao chão: “Esse empolado palavrório mental que o faz passar no juízo dos crédulos por homem de supercultura, tira-lhe toda autoridade para se meter em movimentos modernistas.” Segundo ele, Graça esquecia-se da necessidade de se atentar para os chamados “erros” populares. Oswald exige para a arte brasileira a “contribuição milionária de todos os erros”. A riqueza do saber primitivo, não-ocidental, ou perifericamente ocidental, deve ser radicalmente levada em conta pelos futuristas paulistas caso queiram dar ao movimento artístico uma dimensão nacional – ou seja, transformar o Futurismo em Modernismo.

No primeiro *round*, Graça fora o divisor de águas. Agora, está fora do ringue, mas tinha deixado no lugar uma marionete, Oswald de Andrade. A partir de 1926 Mário nomeia-o seu adversário. Em carta a Carlos Drummond de Andrade, escreve Mário desmascarando Oswald:

“A única censura até agora íntima que faço séria ao Osvaldo é justamente essa. Ele está mais perto de Graça Aranha do que imagina. Fez da vida um espetáculo de circo de que ele é o *clown*. Faz as graças e se ri ainda mais que os outros das próprias graças.” Em resenha do livro de poemas *Pau-Brasil*, inédita até a publicação em *1ª Tempo modernista – 1917/29*, Mário perde totalmente a compostura e critica o companheiro Oswald por pregar “a alegria da ignorância que descobre”. Diz ele que Oswald esquece “que tem também a alegria da sabença que descobre”. E vai além: “Aliás a Falação que encabeça o livro [*Pau-Brasil*] é um primor de inconsistência cheia de leviandades.” Essa resenha, repitamos, permaneceu inédita por meio século, por motivos óbvios. Cabe a nós restaurá-la e inseri-la no tempo da polêmica.

Para os paulistas de 1924, Graça Aranha tem uma bandeira – a erudição livresca. Mais do que uma bandeira, a erudição pura e imitativa é a força negativa que se interpõe entre a riqueza da ignorância (Oswald) e a alegria da sabença (Mário). Continua Mário na resenha de *Pau-Brasil*, propondo-se epistemólogo de plantão e papa inquestionável do Modernismo. Afirma: “Preconceitos pró ou contra a erudição não valem um derréis. O difícil é saber saber. De resto a Falação exemplifica o que ela tão justamente se revolta contra: é escritura [*sic*] dum naufragado na erudição.”

Mário abandona os elementos puros e altamente diferenciados da dicotomia certo/errado, saber erudito/saber popular. Abandona a própria idéia de dicotomia para constituir um “conceito” diferencial que lhe parece substantivo naquele momento – a *sabença*, nem saber erudito nem saber popular. Os dois. Ao mesmo tempo. Jacques Derrida não hesitaria em classificar a sabença de “indécidable”. Da minha parte, insistiria: trata-se de um entre-lugar.

Emerge em Paris o contraponto luminoso à erudição da elite e ao analfabetismo do povo, antídoto à *tabula rasa* cultural que Graça Aranha

pregava – Tarsila do Amaral. Para Mário ela é ele, sem os preconceitos dele. Ela é Oswald, sem os preconceitos dele. Tarsila representa *conquista* e é, ao mesmo tempo, sabaença. Na resenha inédita de *Pau-Brasil*, Mário configura o que é a sabaença de Tarsila:

“[Tarsila] não repete nem imita os erros da pintura popular, escolhe com inteligência os fecundos, os que não são erros e se serve deles. Pintura de ateliê raciocinada no ateliê torna-se erudita através dos climas palmilhados sejam a tela corrediça da matriz de Tiradentes[,] os primitivos de Siena ou a invenção mais recente de Picasso.”

Tarsila viajou à Europa, conheceu artistas famosos, aprendeu o que tinha de aprender com os mestres, visitou museus e galerias, mas mora no seu ateliê em São Paulo, com extensão para as cidades históricas de Minas Gerais, onde continua a aprender. E a nos ensinar.



# Os Modernismos do século XX

↳ LÊDO IVO

O reino da literatura é o reino da ficção, da mitografia, da mitologia. É, em suma, o reino da mentira, fundado na experiência da imaginação. E essa mentira, essa invenção que o homem faz de si mesmo e de tudo quanto o rodeia, não se restringe apenas à criação poética, aos poemas e romances, aos contos e peças de teatro. Alcança também a reflexão crítica e as histórias literárias que, embora aspirando ou fingindo aspirar à verdade e ao esclarecimento e iluminação dos textos criadores, são também obras da imaginação humana, e se inserem no mesmo âmbito mitográfico em que transitam os poetas, os romancistas e dramaturgos. E é sob a égide da mitografia e da mentira que age a pedagogia literária.

Incontáveis exemplos poderiam ser aqui invocados para sustentar essa assertiva. Limito-me a apontar duas evidências. A primeira é a transformação da Semana de Arte Moderna no acontecimento mais importante da vida cultural brasileira no século passado. E a segunda é a

---

☞ Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, no dia 25/6/2002, encerrando o Ciclo *Modernismo*.

extraordinária montagem de um modernismo imaginário como a matriz da criação literária brasileira no mesmo século. Na construção e disseminação destas duas mentiras grandiosas, exercem um papel fundamental as instituições geográfica e topograficamente interessadas e comprometidas com a disseminação dessa inverdade.

Há mais de meio século a Universidade de São Paulo e a Universidade de Campinas, a PUC paulista e outros órgãos pedagógicos, culturais, editoriais e jornalísticos, procedem a uma verdadeira lavagem cultural em dezenas ou centenas de milhares de jovens estudantes. Professores e pesquisadores, guiados e monitorados por mestres influentes erigidos à cômoda condição de monstros sagrados (ou monstros leigos inapostáveis), recebem e propalam sempre a mesma lição: a da dimensão providencial da Semana de Arte Moderna de 1922 e do papel seminal que teria exercido o Modernismo paulista na elaboração da vida cultural do Brasil no século XX. Inumeráveis teses de mestrado – e que são, na realidade, dóceis ou bisonhos atestados de amestramento – repetem exaustivamente o tema, já convertido numa cláusula pétrea da literatura nacional.

A essa ocorrência providencial são atrelados o romance do Nordeste da década de 30 – que nada, absolutamente nada, tem a ver e a dever ao modernismo paulista – e a Geração de 45, que se destaca pelo seu formalismo inarredável. E mesmo os acontecimentos e as revelações literárias da segunda metade do século XX, quando ocorreu, em todo o Ocidente, a pulverização dos ismos e a emergência do poeta e escritor como uma figura solitária, e não tribal, são apontados como tributários do movimento de 22.

Esse tentacular aparelho mitográfico, já institucionalizado num sistema graças a formidáveis aportes monetários e orçamentários, e a patrocínios consabidos, distingue-se, na operação transfiguradora e contagiosa, a enraizar cada vez mais um processo de reiteração, o qual se nutre de

duas ou três eternas presentificações e de impiedosas omissões e exclusões. Embora a literatura seja um sistema, uma procissão ou até mesmo um formigueiro de nomes e obras, apenas dois ou três comparsas merecem o privilégio da iluminação perene. Os outros, os demais, são relegados a uma zona de sombra e olvido, implacavelmente condenados à inexistência pela algazarra de verdadeiros e famélicos papagaios pedagógicos.

Em todos os anos redondos, uma mão astuta ou piedosa se incumbem de lembrar a Semana de Arte Moderna e o Modernismo e a espalhar versões e convicções sobre o seu papel providencial, numa memória de mão única, numa revisitação que é uma repetição e uma reiteração.

Não faltam espíritos matinais ou pedestres, ou vozes doutas, para disseminar a versão de que o Modernismo de 22 exerceu a missão incomparável de instaurar a nossa autonomia literária, poética e artística, num evidente menosprezo à importância seminal dos movimentos anteriores: o Romantismo que gerou a doce língua de Alencar e Gonçalves Dias, libertando-nos do cultismo arcádico e peninsular; o Parnasianismo que promulgou o império da medida e da ordem na elaboração poética, reagindo assim às licenças e liberalidades românticas; os vários feixes de um Realismo que nos deu Machado de Assis, Raul Pompéia, João Ribeiro, Lima Barreto, João do Rio, Euclides da Cunha ou Aluísio Azevedo; e o Simbolismo que, realçando a evidência de uma crise do verso (ou no verso), abriu o caminho subterrâneo para uma modernidade que não se esgota na atoarda de 22.

Seria impostura admitir a versão de que todos os processos estéticos vigentes no Brasil decorrem daquela Semana de Arte Moderna financiada pela alta burguesia cafeeira paulista e dos Prados e Penteados, e apoiada por Washington Luís, então presidente de São Paulo. E só uma visão bisonha do fenômeno artístico se afeiçoaria ao juízo de que Brecheret é mais brasileiro do que o Aleijadinho, Tarsila mais revolucio-

nária do que Eliseu Visconti, ou Mário de Andrade mais moderno do que Machado de Assis.

Estilhaço de um dos numerosos ismos que, desde o fim do século passado, trabalhavam os centros da invenção literária e artística europeia, a revolução modernista de 22 nucleia a opção marinettiana, que celebra a máquina e a velocidade.

Movimento aristocrático, cidadão, festivo, experimental, transcorrendo nos grandes salões dos donos da vida (numa prática lítero-mundana que, nos dias de hoje, corresponderia a uma literatura de beira de piscina), nutriu-se gordamente de sua própria e esfuziante disponibilidade. E não será sem razão que, em vários de seus integrantes, germinou uma consciência culpada que os projetou, terminada a festa com o *crack* de 1929, ou evidenciada a mudança do mundo com a queda do nazi-fascismo em 1945, em atitudes políticas de urgente e ingente adesão ou participação.

É sintomático, aliás, que os modernistas tenham ignorado os dois movimentos revolucionários da década de 20: o levante do Forte de Copacabana (1922) e a Revolução de Isidoro Dias Lopes (São Paulo, 1924), que, documentando o surto do tenentismo, são explosões de contestação às arcaicas estruturas políticas vigentes. Nessa época, os modernistas apóiam abertamente Washington Luís e Júlio Prestes, expoentes do Poder e da República Velha. Vargas ainda não viera do Sul para acender as luzes da adesão. E o segmento politizado do verde-amarelismo, nascido no *Pau Brasil* oswaldiano, vislumbrava num fascismo aclimado o caminho para a salvação nacional.

“Com exceção de Mário de Andrade, que lera quase tudo, ninguém sabia nada do que se escrevia na Europa, e o que liam, liam mal.” Esta informação de Sérgio Milliet, sobre os fundamentos doutrinários e estéticos do movimento, comprova a desatualização do grupo. Com efeito, o nosso Modernismo – em sua operação antropofágica de *comer*, assimilar e digerir a Europa – alinhavou retalhos das escolas e processos



Lasar Segall (1891-1957)

*Auto-retrato III*, 1927

Óleo sobre tela, 50,5 x 39 cm.

Pintor e escultor judeu radicado em São Paulo.

autor de quadros sobre a natureza e o povo brasileiro.

Em 1961 teve uma mostra de suas obras no Museu Nacional de Belas Artes

e em 1977 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

de renovação estéticas, mas nem sempre os mais significativos ou substanciais. As idas dos rapazes paulistas a Paris, naqueles tempos fagueiros em que as viagens à Europa eram privilégios de castas, foram insuficientes para captar todas as fervilhações de uma revulsão artística que, lastreando e abastecendo os ismos e não-ismos mais diversos, senão multifários, na verdade refletiam a multidirecionalidade das criações artísticas nos países clássicos da produção ocidental.

O selo cubista que marca as obras pioneiras de Vicente do Rego Monteiro e Tarsila do Amaral, e o expressionismo de Anita Malfatti, indicam a importância da renovação plástica nessa nova forma de ver a realidade. Mas, longe de fincar as fronteiras da propalada e ambiciosa independência artística e literária do movimento, a captação ou imitação de novos modelos inventivos europeus mais uma vez confirma o papel decisivo que tem, para o Brasil, a importação habitual de tecnologias, sejam estas destinadas à renovação de seus parques industriais ou artísticos e literários. Mesmo a doutrina antropofágica, com o seu friso canibalesco, irrompeu dos *Essais* de Montaigne.

Como no Romantismo, no Parnasianismo, no Realismo ou no Simbolismo, o Brasil, semaforicamente fiel à condição ocidental de sua cultura, procurava atualizar-se e vivificar-se em contato com as vanguardas européias. Apesar das reiteradas propugnações dos protagonistas ou comparsas da Semana de Arte Moderna, de que em 1922 esse esforço de atualização se fez de forma simultânea – coincidindo o novo doméstico e o *nouveau* de Paris, Roma ou Berlim – as datas da erupção do futurismo e do cubismo aí estão para acusar o atraso dos vapores... E os acasos informacionais que nutriram o movimento concorrem para formar a sua imagem de isolamento ou mutilação.

Na cata e caça às novas riquezas motivadoras e multiplicadoras – presentes num universo de modernidade que abrangia o cubismo, o surrealismo, o abstracionismo, o imagismo, o ultraísmo e o vorticismismo

anglo-americano, o expressionismo alemão e tantos ismos sem nome – os modernistas brasileiros exerceram, via de regra, um papel bisonho ou predatório. As suas opções e preferências surpreendem, hoje, pela singeleza ou estreiteza de visão. E a forte influência que teve Blaise Cendrars na montagem do modernismo aborígine há de servir, como contraste, para acentuar a vastidão da área de sombra que o afastou de um poderoso emalhamento estético – aquele que, em sua soma de modernidades, engloba um Eliot e um Hesse, um Yeats e um Rilke, um Proust e um Valéry, um Apollinaire e um Breton. E isto sem falar nos modernistas espanhóis ou em italianos menos radicais (os crepusculares como Gozzano, Saba, Govani, Ungaretti, Montale) porém mais substanciais do que um Marinetti.

Com o seu culto ao paisagístico e ao folclórico, e o seu formalismo superficial e peremptório pronto a petrificar-se nas estilizações, os modernistas brasileiros não escondem a sua penúria ontológica. Como interrogação existencial, é um dos movimentos artísticos mais pobres e cosméticos do nosso cenário cultural – como se seus figurantes se esvaissem na condição de literatos, impotentes para projetar-se esteticamente como homens.

Jungidos aos comprometimentos políticos e aos cacoetes tribais, os modernistas foram parcos ou débeis no processo de aprofundar a realidade, seja esta íntima ou ambiental. E a propalada descoberta ou redescoberta do Brasil – que, segundo seus teóricos e praticantes, seria a suprema contribuição da Semana de Arte Moderna à nacionalidade – está longe de ungir-se dos santos óleos da verdade. Muito pelo contrário: o Brasil real e anterior de *Os sertões*, *Rondônia* e *Urupês* choca-se com o *Brésil pittoresque* que os modernistas estilizaram.

O repúdio ao passado, de nítida instigação marinettiana, insulou o movimento numa atualidade carente e até imaginária, se confrontada com o exemplo dos mais perduráveis surtos criativos europeus, os quais,

em sua dimensão de busca e pesquisa, destacam o papel das tradições sucessivas no eterno retorno do novo. Poderiam os modernistas da fase histórica argumentar que, num universo literário de tradição parca como o luso-brasileiro, e que sempre se abasteceu nas lições estrangeiras, o *make it new* poundiano é quase impraticável. Mas não se pode negar que essa contestação em bloco do passado os levou a forjar um Brasil literário – aquele que os precedera – inteiramente falso ou irreal.

A alegada inércia do estágio cultural caracterizado pela desagregação da versegadura parnasiana os excitava. Mas o reconhecimento de que, em *A cinza das horas* (1917) e *Carnaval* (1919), Manuel Bandeira já praticava o verso-livre, e assim ganhava láureas de precursor da revolução modernista, não deve ser acolhido como uma exceção ou acontecimento isolado.

Na verdade, em numerosos poetas nossos da segunda década do século XX freme a inconformação com a rigidez parnasiana. Juncado de propostas mallarmeanas, o Simbolismo brasileiro continua sendo o testemunho de uma das épocas mais criativas de nossa história intelectual, e na qual a pesquisa estética se acirrou, tanto em arte-de-fazer como em interrogação existencial.

Em sua majestosa e soturna integridade, o *Eu*, de Augusto dos Anjos, publicado em 1912, é um exemplo contundente de um modernismo ocorrido antes da Semana de Arte Moderna. E o mesmo se pode dizer da ficção urbo/suburbana de Lima Barreto e das *cenar e visões* em que Adelino Magalhães projetou um Rio escatológico e cotidiano que, como o do autor de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, realçava as fealdades sociais da chamada bela época.

A lista de precursores estaria incompleta se omitíssemos a experiência versolibrista de Murilo Araújo (são de 1921 *A cidade e ouro e Iluminação da vida*) e o esquecido Hermes Fontes, com os seus desabafos



retóricos que, numa transgressão às regras preclaras, alongaram o verbo simbólico-parnasiano até as terras da liberação.

O Modernismo paralelo, ocorrido no Rio, indica a presença de um laboratório estético carioca que alimentou a mudança de 1922. E, ao contrário do que teorizou Mário de Andrade, a escolha de São Paulo como palco da Semana de Arte Moderna não terá decorrido do espírito provinciano da então Capital da República, ontem e hoje (e sempre) o principal e mais dinâmico centro de captação e irradiação culturais do Brasil.

Estipendiado pelos barões do café, o modernismo paulista foi uma festa. Teve os seus financiadores ostensivos, que forneciam os jantares e custeavam as viagens dos jovens agitadores às cidades barrocas de Minas e aos escurentos igarapés amazônicos. Mas, evidentemente, além dos Prados e dos Penteados, alguém mais pagava a festa desses turbulentos visitantes do mormaço.

Nessa busca do Brasil selvático e antropofágico, totêmico e tabuístico, operada tanto nas leituras das antigualhas brasileiras como nas viagens e incursões em que bebia a água cultural dos potes folclóricos, o turista aprendiz Mário de Andrade encontra, “na escuridão ativa da noite que caiu” na floresta amazônica, “um homem pálido, magro, de cabelo escorrendo nos olhos”. E conclui, apalermado, que

*“esse homem é brasileiro que nem eu.”*

O romance nordestino da década de 30 realiza, literariamente, a importância social do homem pálido, a que o Modernismo, com a sua notória vinculação pecuniária e afetiva à aristocracia cafeeira e a sua carência de protesto e denúncia, sempre conferiu um teor decorativo.

“Para nós do Recife, essa Semana de Arte Moderna não existiu”, afirma José Lins do Rego, ao sublinhar que a renovação nordestina

nasceu da instigação de Gilberto Freyre que, de volta de estudos universitários nos Estados Unidos e na Europa, pregou uma mudança estética fundamentada na redescoberta das tradições vivas e do regionalismo. E a circunstância de ter Freyre emprestado a Lins do Rego romances de Thomas Hardy e D.H. Lawrence documenta o caráter dessa instigação, centrada na projeção dos valores vitais e permanentes (ou tradicionais) do homem e da vida. Regionalistas, rurais ou urbanos, memorialistas, tradicionalistas e antiexperimentalistas, os romancistas nordestinos ostentam a sua total desvinculação do modernismo paulista.

A ficção de José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Amando Fontes, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, do amazense Abguar Bastos, e outras obras menores (mas essenciais à compreensão de qualquer fluxo literário), não aparecem como decorrência do modernismo urbano de São Paulo, viajheiro, industrial e cosmopolita, ou do Rio civilizado, e sim como um nítido movimento isolado. Suas matrizes literárias e psicológicas acusam diferenças alarmantes. À prosa homeopática de Oswald de Andrade, eles opõem as narrativas cerradas e fluviais, como no caso dos ciclos da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego, e do cacau, de Jorge Amado. Ao estilizado caipira tarsilesco, eles respondem com o drama do homem, proprietário ou cassaco, semi-sepultado numa arcaica sociedade feudal/rural, engastado numa paisagem de declínio. É uma nova e diferente visão do mundo, que palpita nessas sagas da decadência.

Bastará a qualidade da nova linguagem – não de salão ou de laboratório, mas carregando o peso de sua oralidade – para marcar o abismo das diferenças. Na técnica narrativa, fiel aos mais costumários modelos naturalistas, realistas e memorialísticos, vige um novo tempo literário. José Lins do Rego, que viu na agitação modernista uma velharia e um desfrute de milionários ou rapazes lidos em francês, esclarece: “O movimento literário que se irradia do Nordeste muito pouco teria que

ver com o modernismo do Sul. Nem mesmo em relação à língua. A língua de Mário de Andrade em *Macunaíma* nos pareceu tão arrezada quanto a dos sonetos de Alberto de Oliveira.” E é essa língua de fabricação do Modernismo atuante que levanta a grande barreira entre as duas décadas.

No confronto entre o automóvel, símbolo da pressa e da velocidade, e o carro-de-boi, presente no ruralismo lancinante de José Lins do Rego, nessa querela entre a cultura de riqueza gerada pelo café e a cultura de pobreza ou miséria do Nordeste estratificado, gerada pela cultura da cana-de-açúcar e do cacau, os abismos literários e estéticos se somam aos abismos políticos.

A geração de 22 será, via de regra, direitista, enquanto os escritores nordestinos de 30 se revelarão, em suas expressões mais significativas, elementos de esquerda. Mais de um corifeu de 22 se distinguiu como suporte artístico, intelectual, jornalístico ou burocrático do Estado Novo. O próprio Vargas proclamou a existência de laços entre sua ação política e posições doutrinárias e as postulações do movimento modernista.

Como não estou aqui para propalar novas mentiras literárias, sustento e reconheço que o romance nordestino não preenche todo o espaço ficcional da década de 30. Mas os romancistas do Centro e do Sul não acusam, também, o contágio modernista. Um dos mais importantes deles, Otávio de Faria, chega a afirmar que o Modernismo nunca existiu – de tal modo não conseguia enxergá-lo como uma realidade concreta em nossas letras. Em José Geraldo Vieira, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna e Cyro dos Anjos, em Marques Rebelo e Érico Veríssimo, em Dionélio Machado e em tantos outros, o emblema de modernidade não procede de 22. Provém de outras fontes, facilmente discerníveis em cada um deles.

É inaceitável que ostensivos interesses topográficos queiram transformar a Semana de Arte Moderna – um instante espetaculoso em nossa história literária – numa perduração estética.

O século XX não foi, na literatura brasileira, o século do modernismo. Foi o século de numerosos modernismos ou modernidades – do realismo, do naturalismo, do parnasianismo, do barroquismo isolado e deslumbrante de Euclides da Cunha, do simbolismo, do impressionismo, do modernismo de 22, do romance nordestino de 30, da geração de 45, dos ismos sem nome e das aventuras silenciosas que não se adequam aos rótulos e enquadramentos compulsórios.

Ele, o século passado, nos indica que a literatura é um sistema, uma acumulação de processos criativos, de colisões, rupturas e permanências, o cenário em que se desenvolve o eterno conúbio entre o talento individual e a tradição que é a base seminal da criação literária e artística.

Neste limiar do século XXI, somos os herdeiros de tudo. Na Casa do Senhor há muitas moradas.

# Breve panorama do Modernismo no Brasil

☞ MALCOLM SILVERMAN

## ☞ ANTECEDENTES

No Brasil, o termo Modernismo envolve aspectos ligados ao movimento, propriamente dito, à estética e ao período histórico. Desde o início do século XX, a literatura tradicional, acadêmica e elitizante, se mantém ao lado de tendências renovadoras, representadas por escritores como Euclides da Cunha, Monteiro Lobato e Lima Barreto. Com o passar do tempo, a busca pelo novo e as tentativas de renovação da arte brasileira se multiplicam, com a promoção de exposições de pintura e escultura modernas e artigos em jornais dedicados às tendências vanguardistas européias.

Na Europa, essa vanguarda tem como marca o avanço tecnológico e científico do início do século XX. Nesse período, o cotidiano das pessoas sofre uma verdadeira revolução com a supervalorização do progresso e da máquina. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) encerra a chamada *belle époque*, enquanto a crise financeira, oriunda do conflito,

---

☞ Conferência proferida na ABL no dia 26/6/2002. Agradeço a participação da colega Professora Lisandra Fração pela ajuda na preparação deste texto.



leva à Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e nos anos intermediários, conhecidos como “os anos loucos”, as pessoas passam a conviver com a incerteza e com o desejo de saborear somente o presente. Tais experiências despertam o anseio de interpretar e expressar a realidade de forma diferenciada, dando origem aos movimentos da vanguarda européia. Entre elas, o Cubismo, o Surrealismo, o Futurismo e o Dadaísmo – esta última, talvez a mais curiosa.

Essa vanguarda, em confronto com o estado de conformismo, estagnação e apatia de certos setores nas décadas de 1910 e 1920, passa a exercer influência sobre os artistas e intelectuais brasileiros, que, além das preocupações puramente estéticas e da inquietação espiritual, revelam o desejo de criar uma arte essencialmente brasileira. Dessa forma, vão surgindo obras de autores jovens que, descontentes com a tradição acadêmica e parnasiana, começam a impor-se, entre eles: Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Menotti del Picchia.

Muitas foram as tendências inovadoras que constituíram o clima pré-modernista, mas outros fatos isolados ajudaram a preparar a revolução. Não se pode deixar de mencionar a atuação de Oswald de Andrade, na imprensa paulista, durante os anos de 1912 a 1915; a exposição de pintura expressionista, de Lasar Segall, em 1913, e a de Anita Malfatti, em 1914, em São Paulo; a idealização da revista *Orfeu*, em 1916; em 1917, Alberto de Oliveira, na Academia Brasileira de Letras, afirmando a consciência das novas tendências do espírito e da arte, e a segunda exposição de Anita Malfatti, recém-chegada dos Estados Unidos, ainda em 1917.

O Modernismo tem como característica unificadora o desejo de liberdade de criação e expressão, aliado aos ideais nacionalistas, visando, sobretudo, emancipar-se da dependência européia. Esse anseio de independência manifesta-se no vocabulário, na sintaxe, na escolha de temas e na maneira de ver o mundo. Ao rejeitarem os padrões estilísticos portugueses, seus criadores cobrem de humor, ironia e paródia as manifes-

tações modernistas, passando a utilizar as expressões coloquiais, próximas do falar brasileiro, promovendo a valorização diferenciada do léxico.

O mais importante é a atualidade, por isso centram o fazer literário na expressão da vida cotidiana, descrita com palavras do dia-a-dia, afastando-se da literatura tradicional, consagrada ao padrão culto. Um exemplo de incorporação da linguagem oral, na criação poética e descrição de coisas brasileiras, valorizando o prosaico, recoberto de bom humor, é o poema de Mário de Andrade “O poeta come amendoim” (1924). Contudo, é preciso ressaltar que não havia imposição de normas e nem tratamento unificado dos temas.

Os modernistas revelam o nacionalismo, com a valorização da etnografia e do folclore. Quem não riu às gargalhadas, por exemplo, ao ouvir pela primeira vez o “*Tupi or not tupi*”? O índio e o mestiço passam a ser considerados por sua força criadora, capaz de provocar, segundo um entendido, “a transformação da nossa sensibilidade, desvirtuada em literatura pela obsessão da moda européia”. Cantam, igualmente, a civilização industrial, destacando a máquina, a metrópole mecanizada, o cinema e tudo que está marcado pela velocidade, aspecto preponderante no modo de vida da nova sociedade. Ao comporem o perfil psicológico do homem moderno, expõem angústias e infantilidades como forma de demonstrar o caráter e a complexidade do ser humano, apoiando-se, para tanto, na psicanálise, no surrealismo e na antropologia, na tentativa de criar o modernismo sob a forma de estética coletiva.

Três datas marcam as diferentes fases desse movimento, iniciado com a Semana de Arte Moderna.

#### ∞ A PRIMEIRA FASE (1922-1930)

Certas transformações específicas foram responsáveis pela criação do ambiente propício à instalação das novas idéias, ressaltando-se o

Centenário da Independência e a Primeira Guerra Mundial, que favoreceu a expansão da indústria brasileira, promoveu novas relações políticas, além de abrir espaço para a renovação na educação e nas artes. Deu origem, também, ao questionamento do sistema político vigente, até então comandado pela oligarquia ligada à economia rural – a monopolista e metafórica *café com leite*. Há, ainda, a grande influência da mão-de-obra imigrante, instalada no Sul, centro de poder da vida econômica e política do país. Outros fatos importantes foram: o triunfo da Revolução de Outubro de 1930, cujo levante se deu em 1922, e a fundação do Partido Comunista Brasileiro.

Igualmente relevante foi a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, levando à queda do café brasileiro na balança de exportação, nessa mesma data. Tal fato desestabiliza, no Brasil, o grupo dirigente e abre espaço para o novo, dando legitimidade à arte e à literatura modernas, entendidas, a princípio, como “capricho”. O país vive os últimos anos da República Velha, caracterizada pelo domínio político das oligarquias formadas pelos grandes proprietários rurais. Em 1922, com a revolta do Forte de Copacabana, o Brasil entra num período revolucionário de fato, culminando com a Revolução de 1930 e a ascensão de Getúlio Vargas.

O primeiro momento das três fases, conhecido como *fase heróica*, corresponde à Semana de Arte Moderna em 1922, em São Paulo. Essa semana serviu como elemento de divulgação e dinamização das discordâncias, acelerando o processo de modernização. O objetivo central era se impor contra o Naturalismo, o Parnasianismo e o Simbolismo ainda vigentes. Além disso, visava estabelecer uma teoria estética, nem sempre claramente explicitada por seus criadores, que acaba por renovar o conceito de literatura e de leitor. A Semana incluiu uma série de eventos no Teatro Municipal de São Paulo, reunindo artistas e intelectuais que, sob o aplauso e vaias da platéia, apresentaram uma espécie de sarau,



declamando poemas, lendo trechos de romances, fazendo discursos, expondo quadros e tocando música.

Na literatura, a transformação e o rompimento com o velho estão presentes, sobretudo, na obra de Oswald de Andrade *Memórias sentimentais de João Miramar*, publicada em 1916, cuja característica experimental notável se aprofunda em obras posteriores. Em 1920, Oswald e Menotti del Picchia iniciam a campanha de renovação nos jornais, tendo como expoente o poeta Mário de Andrade, que, em 1922, traz a público *Paulicéia desvairada*. Seu chamado “Prefácio interessantíssimo” corresponde a um primeiro manifesto estético.

Todos sabem que estão produzindo algo novo, em oposição às tendências dominantes, entretanto não conseguem apontar claramente a trajetória a ser seguida. A esses escritores juntam-se os que publicam pela primeira vez, mais um punhado de artistas plásticos, compositores e um historiador. Aos poucos, escritores de norte a sul se ligam ao grupo, na batalha de oposição aos conservadores, e o movimento se espalha por todo o país.

Após a Semana, surgem propostas variadas, que dão origem aos grupos: o Pau-Brasil, lançado por Oswald de Andrade, nome que faz referência à primeira riqueza brasileira exportada, tem como princípios a exaltação do Carnaval carioca como acontecimento religioso da raça, o abandono dos arcaísmos e da erudição, a substituição da cópia pela invenção e pela surpresa; o Verde-Amarelo, em oposição ao Pau-Brasil, prega o nacionalismo ufanista e primitivista. Mais tarde, transforma-se no grupo da Anta, escolhida como símbolo da nacionalidade por ter sido o totem da raça tupi; o movimento regionalista, iniciado no Recife, prega o sentimento de unidade do Nordeste; o grupo Antropofagia, liderado por Oswald de Andrade, inspirado no quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral (*aba*, “homem”; *poru*, “que come”), propõe a devoração da cultura importada com intuito de reelaboração, transformando o que

veio de fora em produto exportável. As obras ligadas a esse movimento são *Cobra Norato*, de Raul Bopp, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Nesses grupos, o enaltecimento do primitivismo passa a incluir a mitologia e o simbólico, sobretudo no movimento Antropofagia, que, propondo a devoração dos valores europeus, lança suas idéias na *Revista de Antropofagia* (1928-1929).

A primeira fase, o rompimento com o velho, a necessidade de chocar o público e de divulgar novas idéias, é marcada pelo radicalismo. As publicações variadas são fundamentais para o movimento. Extremamente ativo, se estende até 1930, quando, menos agressivo, muda de rumos, principalmente com referência à prosa, dominada, tradicionalmente, pela literatura oficial, representada pela Academia Brasileira de Letras, a princípio antagonista dos modernistas – considerados rebeldes excêntricos. A partir dessa data, as novas idéias se generalizam, constituindo-se em padrões de criatividade. Findando esse primeiro momento, abre-se espaço para a segunda fase: a *fase construtiva*, que prima pela estabilização das conquistas, com forte apelo social.

A poesia produzida na primeira fase apropria-se do ritmo, do vocabulário e dos temas da prosa, constituindo-se no principal veículo de divulgação do movimento. Abandona os modelos tradicionais do Parnasianismo e adota o verso livre, que expressa a alteração da música contemporânea produzida pelo Impressionismo, pela dissonância, pela influência do jazz. O presente é incorporado aos versos com a valorização do progresso, da máquina, do ritmo da vida moderna. O humor manifesta-se sob a forma de ironia ou paradoxo, surgindo o poema-piada, condensação irreverente que busca provocar polêmica.

A prosa do período não apresenta o mesmo vigor da poesia, mas revela conquistas importantes. A princípio, demonstra certa densidade, carregada de imagens, provocando tensão pela expressividade de cada palavra, valorizando a fala coloquial e a utilização de períodos curtos. O

modernista Oswald de Andrade aplica essas experiências não só em seus artigos e manifestos, mas também na obra *Memórias sentimentais de João Miramar*. Além dele, outros escritores se destacam: Antônio de Alcântara Machado com *Pathé Baby*, Plínio Salgado com *O estrangeiro*, José Américo de Almeida com *bagaceira*. Há os que dão ênfase à experiência léxica e sintática, tendo como suporte a fala coloquial. Mário de Andrade é um de seus representantes com *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma*. Neste último, o novo está, sobretudo, no emprego da lenda, revelando contornos poéticos, derivados da liberdade na escolha do vocabulário, nacionalizando o modo de escrever.

☞ A SEGUNDA FASE (1930-1945)

Durante esse período vários fatos históricos, previamente aludidos, têm destaque no mundo não deixando de exercer influência sobre o Brasil. Aqui, especificamente, a Revolução de 1930 conduziu Getúlio Vargas ao poder, onde ficou até 1945, com o apoio da burguesia industrial. Descontentes com essa política, os produtores de café de São Paulo se rebelam. Elaboram-se novas Constituições e, em 1936, vários membros do Partido Comunista são presos, incluindo os escritores Jorge Amado e Graciliano Ramos. Em 1937, uma nova Constituição é promulgada, com características fascistas.

Apesar de todas essas mudanças, o período é de plena maturação. O Modernismo, ao mesmo tempo, vem refletir o momento histórico conturbado e revelar o crescimento após as conquistas da geração de 1922, gerando uma segunda fase, muito rica na produção de prosa e poesia.

A segunda fase, que corresponde à designação de pós-Modernismo, colhe os resultados da primeira, substituindo o caráter destruidor pela intenção construtiva, pela recomposição de valores e configuração da nova ordem estética.

Nesse período construtivo predomina a prosa, enquanto a poesia se apresenta de forma mais amadurecida. Não precisa mais ser irreverente e experimentalista, nem chocar o público, agora familiarizado com a nova maneira de expressão. As influências de Mário e Oswald de Andrade estão presentes na produção poética posterior à Semana de Arte Moderna. Os novos poetas dão continuidade à pesquisa estética anterior, mantendo o verso livre e a poesia sintética, prosseguindo a tarefa de purificar os meios e formas.

A nova técnica está marcada pelo questionamento mais vigoroso da realidade, acompanhada da indagação do poeta sobre seu fazer literário e sua interpretação sobre o estar-no-mundo e, ao mesmo tempo, existe uma inquietação religiosa. Conseqüentemente, surge uma poesia mais madura e politizada, comprometida com as profundas transformações sociais enfrentadas pelo país. Ampliando os temas da fase anterior, volta-se para o espiritualismo e o intimismo, presentes em algumas obras de Murilo Mendes, Cecília Meireles, Jorge de Lima e Vinicius de Moraes.


A prosa reflete o mesmo momento histórico da poesia, cobrindo-se igualmente das preocupações dos poetas da década de 30; alarga sua área de interesse, incluindo preocupações novas, de ordem política, social, econômica, humana e espiritual. A linguagem atinge certo equilíbrio e adota uma postura mais documental ao expor a realidade brasileira e focalizar o aspecto social. Essa tendência mostra-se nos romances urbanos, revelando as desigualdades sociais nas grandes cidades brasileiras. Destacam-se algumas obras, como, as do já conceituado Érico Veríssimo.

Outros escritores focalizam a realidade regional do país. Surge assim a prosa regionalista, que destaca a seca e os flagelos dela decorrentes. Os romancistas tradicionalmente comprometidos com essa temática são: Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos.

Ao lado dessas tendências, encontra-se a prosa intimista ou de sondagem psicológica, elaborada a partir do surgimento da teoria psicanalítica freudiana. Seus representantes são: Dionélio Machado, Lúcio Cardoso e Graciliano Ramos. Portanto, a denúncia social e a relação do “eu” com o mundo e, em especial, com o povo brasileiro, são o ponto de tensão dos romances do período.

Uma das preocupações mais marcantes da prosa é o homem do Nordeste – de novo o *motif* do flagelo – incluindo sua vida precária e as condições adversas impostas pela geografia do lugar, pela submissão dos trabalhadores aos proprietários de terras, advinda de sua grave falta de instrução. O encontro com o povo brasileiro propicia, pois, o nascimento do regionalismo, reforçado pelos temas dedicados à decadência dos engenhos, às regiões da cana-de-açúcar, às terras do cacau no sul da Bahia; à vida agreste, às constantes secas, aprofundando as desigualdades sociais; ao movimento migratório; à mão-de-obra barata, à miséria e à fome. Quem, por exemplo, pode esquecer da crítica lúcida feita por Jorge Amado, através de um camponês, em *Seara vermelha*, obra *engagée* da primeira fase, quando, resignado, registra: “pobre é tão azarado que quando merda der dinheiro, cu de pobre aperta”.

A partir de 1945 encerra-se o período dinâmico do Modernismo, abrindo espaço para a *fase de reflexão*, devotada aos questionamentos sobre a linguagem, ao retorno a certos modelos estilísticos tradicionais, sobretudo no início dos anos 50, visando a inovações. Somado a isso, o término da Segunda Guerra Mundial empurra o país para a era industrial e passa a contar com um proletariado de grande peso representativo, ávido de participar efetivamente da vida política. O país começa a despontar como uma potência moderna, facilitando o aparecimento da nova estética, uma estética contemporânea, cada vez mais universal, em muitos aspectos ainda em vigor.

 A TERCEIRA FASE (1945-1964)

Começava, no cenário mundial, a partir de 1945, um confronto de dois sistemas sociopolíticos e diametralmente opostos, que dividiria o mundo em duas partes: capitalista (EUA) e comunista (União Soviética).

Freqüentemente, espelhando uma ou outra filosofia, os países do chamado Terceiro Mundo, especialmente os latino-americanos, alternaram curtos períodos democráticos com longos períodos de governos ditatoriais. No Brasil, chegava também ao fim o regime de quinze anos de poder de Getúlio Vargas, deposto pelos mesmos militares que o ajudaram a chegar ao poder. Getúlio ainda voltaria à Presidência, desta vez eleito pelo povo que o idolatrava. Seu governo, no entanto, não chegou ao fim: sob suspeita de irregularidades no comando do país, Getúlio Vargas suicida-se em 1954.

Dentre os presidentes que sucederam Getúlio, merece destaque a figura de Juscelino Kubitschek, eleito em 1955. Praticando a política dos “cinquenta anos em cinco”, Kubitschek apostou na industrialização como fonte de crescimento para o país. O investimento, sobretudo na área automobilística, necessitou de empréstimos de capital estrangeiro, o que implicava uma dívida externa cada vez maior e uma conturbada inflação. Um dos grandes marcos de seu governo foi a construção da nova capital do país: Brasília, inaugurada em 1960. Enquanto isso, nessa mistura de euforia e incerteza, as artes prosperavam.

Sucederam-se dois presidentes civis, mas a década de 60 foi marcada pelo golpe de 1964, quando os militares instituíram uma ditadura de direita que perseguiria, torturaria e exilaria os principais ícones da política e cultura nacionais.

O ano de 1968 ficou conhecido pela instituição do AI-5, que pregava a censura e condenava pessoas que viessem a se posicionar política e culturalmente contra o regime militar. A cultura, no entanto, passava por

um período fértil, não só na literatura e teatro, como também na música, com o nascimento dos grandes festivais de música popular e do “Tropicalismo”, movimento musical que contava com nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento e outros.

Nesta terceira fase, também conhecida como Pós-Modernismo, o trabalho de elaboração do texto adquiriu enorme relevância. A partir da década de 40, a literatura apresenta uma verdadeira explosão de criatividade, com o aproveitamento da liberdade conquistada pela primeira geração modernista e pela superação das preocupações documentais da segunda geração.

A concepção da literatura como arte da palavra atinge um ponto alto nesse período. Os principais motivos foram justamente a necessidade de expressão e as tentativas para driblar a censura do período ditatorial. Durante esse período os escritores mais talentosos conseguem expressar-se de maneira inédita, praticamente criando um novo código literário.

Na poesia, presencia-se a rejeição da geração de 22. Surge o Concretismo, a Poesia-Práxis, o Poema-Processo, o Poema-Social, a Poesia Marginal e os músicos-poetas. Na prosa, a exploração do psicológico e dos conflitos entre o homem e a modernidade, a busca da universalização e de uma literatura engajada e o mergulho no realismo fantástico e no romance de reportagem passam a ser o foco. A crônica, o conto, a prosa autobiográfica e o teatro ganham força.

A diversidade de tendências já timidamente evidenciadas nos dois momentos anteriores acentuou-se no terceiro momento do Modernismo. A exploração das potencialidades expressivas da língua portuguesa foi-se impondo como o aspecto mais relevante para a criação literária, marcando-se o período por relativo desapego às circunstâncias exteriores e pela valorização do que é acentuadamente literário: a palavra, o significante e o texto.

Na poesia essa revalorização do código lingüístico se manifestou em diversas tendências e momentos distintos. O primeiro ocorreu a partir

dos anos 40, com dois enfoques fundamentais: a poesia cuidadosamente elaborada e a poesia inspirada na realidade exterior, onde sobressaíam temas como a angústia do ser humano e a difícil sobrevivência nas cidades e no campo. Os maiores nomes dessa tendência são João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar. Outra tendência poética iniciou-se em 1956, com a exposição sobre a poesia concreta de Décio Pignatari. Pouco tempo depois, tivemos o surgimento da Poesia-Práxis, de Mário Chamie, e o Poema-Processo, de Wladimir Dias Pino.

A poesia cuidadosamente elaborada, da segunda metade dos anos 40, é marcada pela presença da Geração de 45. Essa geração tem como marco a publicação dos nove números da *Revista Orfeu*, no Rio de Janeiro. Pregavam, acima de tudo, a rejeição aos moldes modernistas da geração de 22, ou seja: o fim do verso livre, da paródia, da ironia, do poema-piada. A poesia deveria seguir um modelo mais formal, de cunho neoparnasiano ou neo-simbolista, com versificação mais regrada, maior erudição com relação às palavras e uso de temas universais.

Contrapondo-se a toda essa busca pelos padrões clássicos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos criaram o Concretismo, que condizia mais com a rapidez e agilidade da sociedade moderna. O Concretismo vai além de tudo o que o Modernismo conquistou: prega o fim do verso, do lirismo e do tema, a exploração do espaço em branco e a decomposição e montagem de palavras, com seus vários sentidos e correlações com outras palavras. O poema em si muitas vezes lembra um cartaz publicitário, que se evidencia pelo apelo visual e permite várias leituras.

Outro movimento de profunda importância literária é o da Poesia-Práxis, liderado pelo poeta Mário Chamie e Cassiano Ricardo. A poesia, segundo essa nova concepção, deve ser energética e dinâmica, com um conteúdo de importância, podendo ser transformada e reformulada pelo leitor, permitindo uma leitura múltipla. O Poema-Processo, assim como



a poesia concreta, apela para o campo visual, através do uso de cortes e colagens e de signos não-verbais. São poemas de apreciação e compreensão muito truncadas, mais para serem vistos do que lidos. A Poesia Social surge para trazer novamente à tona a força do verso, abolido pelo Concretismo e pelo Poema-Processo, sendo que a principal preocupação está sempre voltada para o retrato da realidade social.

A Poesia Marginal mantém, no entanto, algumas relações com o Concretismo e o Poema-Processo. Sua linguagem é marcada pela busca da descrição do cotidiano, do instante, numa linguagem mais simples e um tom coloquial que tem como marca a ironia, o humor e o desprezo à elite e à sociedade, retomando algumas características da obra de Oswald de Andrade. As poesias eram, na maioria dos casos, rodadas em mimeógrafos e entregues de mão em mão.

Uma das características da poesia contemporânea é a busca, cada vez maior, de uma intertextualidade com outros meios de expressão, exigindo uma linguagem cada vez mais fragmentada e rápida, que muitas vezes contrasta com uma necessidade de reencontro com os padrões clássicos, onde se evidenciam poemas mais longos e lineares. Outra característica relevante que só veio a contribuir para a difusão da poesia foi seu casamento com a música popular, o que acentua o crescimento dos meios de comunicação de massa e a produção mais industrializada da literatura. Surgiram músicos-poetas como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento e outros, precedidos pela excelência de Vinicius de Moraes.

A publicação do livro *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, em 1944, já indiciava um novo caminho: a prosa das décadas de 40 e 50 seria marcada pela exploração do campo psicológico das personagens, pelo urbanismo, que revela a relação conflituosa entre o homem e a modernidade, e o regionalismo, que renova a linguagem literária, numa profunda busca pela universalização. Carlos Heitor Cony estréia com

O ventre em 1958; Rubem Fonseca, com *Os prisioneiros*, em 1963, e começa a sair o roman *fleuve* de Érico Veríssimo, o incomparável *O tempo e o vento*, em 1949.

Outro nome se destacaria dentro dessa nova concepção literária: Guimarães Rosa. Enquanto Clarice Lispector vai usar, na maioria das vezes, o cenário das grandes cidades como pretexto para expressar o mundo interior das personagens, Guimarães Rosa, especialmente em *Grande sertão: veredas* (1956), usa do testemunho realista e de uma linguagem completamente inovadora e mítica para redescobrir a linguagem e o sertão do Brasil, ampliando o conceito do sertão e do sertanejo que ali vive.

A prosa urbana será cada vez mais explorada a partir dos anos 60, seja no conto, seja no romance, mostrando os problemas decorrentes do progresso, e um ser humano cada vez mais solitário, marginalizado e vítima de um mundo violento, que se fecha e enfrenta também a si mesmo.

A linguagem vai tender cada vez mais à concisão e à fragmentação, rompendo muitas vezes com a linearidade temporal e espacial, tentando descrever o fluxo do pensamento e mostrando a rapidez e o absurdo da modernidade – exemplificado no fragmentadíssimo *Zero*, de Loyola Brandão (1975).

A partir dos mesmos campos urbanos e psicológicos que propulsionaram a literatura nos anos 40 e 50, nascem a prosa mais introspectiva e intimista, o realismo fantástico e o romance-reportagem.

A prosa de cunho político vai também se impor com grande força épica em *Os Guaianãs* (1962), tetralogia mineira de Benito Barreto, que tem como objetivo retratar a violência e a repressão política que assolaram o país desde 1964. Também denuncia de modo satírico e bastante cômico a corrupção e, por consequência, o governo. Eis o caso de *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, *Quarup*, de Antônio Callado e *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo.

Outros gêneros que ganham força dentro do panorama literário brasileiro são a prosa autobiográfica ou memórias, o conto e a crônica, sendo que os dois últimos se consolidaram como modelos de literatura moderna. O conto consegue a síntese e a rapidez que a modernidade pede, mostrando-se mais fácil e mais ágil de ser lido. A crônica ganhou um espaço muito grande dentro dos principais veículos de comunicação, como a revista e o jornal, devido à sua linguagem mais coloquial, sua ligação mais íntima com o cotidiano, sua irreverência e ironia, e sua mais fácil assimilação por parte dos leitores, nela destacando-se escritores consagrados e novos, como, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Fonseca, Fernando Sabino, Sérgio Santana, Rubem Braga.

Não se pode deixar de destacar a revolução que o teatro brasileiro, que perdia terreno para o rádio e o cinema, sofreu a partir da dos anos 40, principalmente com a estréia da peça *Vestido de noiva*, em 1943, de Nelson Rodrigues. Essa peça promove uma verdadeira renovação com relação à ação, aos personagens, ao espaço e tempo.

Nas décadas de 60 e 70 o teatro mostra também uma preocupação política, que expressa um forte nacionalismo. Preocupado em revelar e denunciar a realidade agonizante do Brasil durante o regime militar, o teatro dessa fase busca uma ligação e uma participação cada vez mais sólida do público dentro da peça, e revela atores, diretores e dramaturgos de qualidade excepcional, premiados nacional e internacionalmente.

A literatura dessa fase também é refletida em outra forma de linguagem: no cinema. Tem havido adaptação, por exemplo, de praticamente todos os romances da segunda fase da obra de Jorge Amado e mais algumas obras de outros escritores, entre elas *Infância dos mortos*, de José Louzeiro, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

No lugar de qualquer outro ismo, o Modernismo encoraja a expansão e mostra-se disposto a aceitar todo tipo de experimentação nos três gêneros, cujo espaço promete incentivar a próxima leva do novo século.

 BIBLIOGRAFIA

- BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22 – A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1976.
- BOSI, Alfredo. “Moderno e modernista no Brasil”. In: *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil* 2.<sup>a</sup> ed., vol. V. *Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. Sul-Americana, 1990.
- GONZAGA, Sergius. *Manual da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.
- GRAÇA ARANHA. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1969.
- FRAÇÃO, Lisandra. “O movimento modernista”. Material didático utilizado para o curso de Estética da Comunicação, 3.<sup>o</sup> Ano de Jornalismo – CESUMAR, 2001.
- LAFETÁ, João Luís. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- SIMON, Lumna Maria. “Esteticismo e participação”. In: *Novos estudos*. Cebrap, n.º 26, março de 1990.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. 5.<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

3



# *As aporias da arte contemporânea*

☞ AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

**E**u diria que uma das razões mais fortes de eu estar nos últimos anos desenvolvendo um pensamento analítico a respeito da chamada Pós-Modernidade e da Arte Contemporânea é o fato de que a chamada Arte Conceitual, que atravessa essas manifestações, se transformou num ramo da literatura. Ou seja, muito do que se faz hoje no domínio das artes pertence à literatura e não às artes plásticas, pelo simples fato que estão lidando com palavras, estão lidando com conceitos, o que, aliás, já estava indiciado no famoso livro do Tom Wolfe dos anos 70, um livro chamado *A palavra pintada*. É onde ele começava sua análise sobre a arte, sobretudo nos Estados Unidos nessa época, observando que a pintura havia se transformado em texto escrito ou que o conceito verbal, como se diz em economia, transformou-se em um “valor agregado” à obra.

Pois bem, tenho me dedicado, nesses últimos anos, a ler, ver exposições, tentar entender esse enigma que eu pensava ser essencialmente meu

---

☞ Conferência proferida na ABL, em 28/10/2003, abrindo o ciclo *Vanguardas e Pós-Modernismo*.



e, crescentemente, fui me dando conta de que esse é um enigma social e da cultura de nosso tempo. Esse é um problema, eu diria, até, epistemológico da nossa época. Eu venho da literatura especificamente e, nos anos 50 e 60, estive envolvido com os grupos de vanguarda no Brasil. Portanto, essa questão da vanguarda eu a conheço por dentro. Não como teórico, não como professor apenas (que durante trinta anos deu cursos e orientou teses sobre isto), mas por ter sido um poeta que participou de vários grupos, a exemplo de "Tendência", "Violão de Rua", ou de quem manteve contato com os poetas concretos, com o grupo Práxis e foi dos primeiros a teorizar sobre o Tropicalismo. Isso apenas para ir situando mais ou menos o meu discurso, esclarecer, epistemologicamente, de que espaço estou falando. Por exemplo, é fundamental dizer que nos últimos anos comecei a desenvolver estudos mais sistematicamente, tentando entender a questão da vanguarda, mas superando aquele enquadramento da primeira metade do século XX, procurando vê-la dentro da ideologia do nosso tempo, essa ideologia dominante, essa coisa chamada "pós-modernidade" ou "contemporaneidade". Enfim, o que essas obras têm a ver também com a forma atual da "globalização".

Bom, vamos tentar organizar aqui um pouco o nosso pensamento. Eu começaria fazendo citação de um filósofo chamado Whitehead. Ele disse que "a arte de uma sociedade livre consiste, primeiro, em manter um código simbólico e, depois, em não temer a revisão. As sociedades que não podem combinar a reverência a seus símbolos com a liberdade de revisão tenderão a se deteriorar".

É uma afirmativa instigante, esta, não?! Ele está dizendo duas coisas: uma sociedade precisa, carece, ela não pode existir se não tiver um código simbólico. As suas instituições religiosas, jurídicas, cívicas, as suas representações simbólicas no folclore, na música, na dança, na literatura, todas essas manifestações organizando conjuntamente os edifícios



sociais. No entanto, é necessária uma *revisão sistemática*. Como manter essas duas coisas, como fazer essas duas coisas co-habitarem sem que cheguemos ao caos, sem que cheguemos a um impasse?! essa é a matriz de tudo aquilo que eu estou tentando fazer desde sempre e especialmente nesses estudos sobre a questão da arte em nossos dias.

Em contraposição a isso e alimentando já essa questão da revisão, porque estou interessado em fazer uma revisão, eu faria aqui uma citação de Picasso. E se as pessoas conhecessem esse texto talvez comessem a ver o próprio Picasso e a Arte Contemporânea com um olhar um pouco mais exigente. Aprenderiam a ler esse conjunto de informações não como um signo plano e simples, mas complexo e ambíguo, que exige um raciocínio igualmente mais sofisticado. Diz Picasso o seguinte, neste texto que Giovanni Papini colocou em um livro chamado *O Livro Negro*: “Desde o instante em que a arte deixa de ser o alimento para as melhores mentes, o artista pode usar todos os truques do charlatão intelectual. Hoje em dia, a maioria das pessoas não espera mais receber consolo ou exaltação da arte. Os ‘refinados’, os ricos, os ociosos profissionais, os destiladores de quintessências, buscam o que é novo, estranho, extravagante, escandaloso na arte. Eu mesmo, desde o Cubismo, e além dele, contentei esses mestres e esses críticos com todas as bizarrices mutáveis que me passaram pela cabeça e, quanto menos eles me compreendiam, mais eles me admiravam. À força de me divertir com todas essas brincadeiras, com todas esses quebra-cabeças, enigmas e arabescos, eu fiquei célebre, e muito rapidamente. E a celebridade para um pintor significa vendas, lucros, fortuna, riqueza. E hoje, como o Sr. sabe, eu sou famoso, eu sou rico. Mas quando estou sozinho comigo mesmo, não tenho a coragem de me considerar um artista no sentido antigo e grande da palavra. Giotto, Ticiano, Rembrandt e Goya foram grandes pintores. Eu sou um divertidor do público, um charlatão. Compreendi o tempo em que eu vivi e explorei a imbecilidade, a vaidade,



a avidez dos meus contemporâneos. É uma amarga confissão, a minha. Na verdade, mais dolorosa do que parece, mas ela tem o mérito de ser sincera.”

Podia parar aqui e já acabou a conferência. Vamos todos para casa porque não sou eu, que não sei pintar, que não sei desenhar, que está dizendo essas coisas. Então, se um Picasso faz essas considerações sobre a arte do seu tempo e sobre ele mesmo, se o próprio Duchamp chegou a dizer: “Eu joguei um urinol na cara deles e eles colocaram esse urinol no museu e acharam até beleza nele”, se Marcel Duchamp disse esta frase também crítica, também irônica, não seria até o caso de retomarmos esse caminho para ver a pertinência ou impertinência dessas e outras afirmações, afinal de contas, de alguma maneira contra eles mesmos?

Bom, a primeira observação que eu gostaria de deixar clara, de um ponto de vista teórico, dentro dessa linha de que uma revisão é necessária, que uma revisão está em andamento, uma revisão está em processo, deslanchada por artistas, por teóricos, em várias partes do mundo... a primeira observação seria a seguinte: o século XX, o século passado – e é sempre bom a gente dizer o século passado para envelhecer mais rapidamente esse século, para ter um distanciamento maior, senão nós somos capazes de pensar que ainda estamos lá, e muitos ainda o estão –, o século XX viveu às custas do século XIX. Parece estranho, mas assim o é. Três conteúdos fundamentais do século XX vieram do século XIX. É preciso ter essa noção. Que conteúdos são esses? O Marxismo, a Psicanálise e a Arte Moderna.

O marxismo trouxe uma renovação na ordem do pensamento e na ordem da prática política e econômica ao propor que havia um movimento irrefreável de ascensão das massas, que chegariam ao poder até que se estabelecesse uma sociedade dialética, no futuro, muito próxima da utopia. Pois bem, o marxismo entrou em revisão. Depois de ter sido cristalizado, codificado na Revolução Russa, depois na Revolução

Chinesa, em várias revoluções menores, a Cubana, etc., o marxismo entrou em revisão na prática e na teoria. E ainda continua essa revisão, discutida academicamente e com as suas práxis determinadas em alguns países. A própria China está fazendo uma combinação de capitalismo e de comunismo muito original.

A Psicanálise, que foi outra revolução que veio do século XIX, ao propor que esse campo, que até então era mal conhecido – o inconsciente, fosse o gerador, o estruturador de uma energia simbólica, abalou o conceito convencional de personalidade construída sobre o consciente e o sujeito pensante, pois o inconsciente é essa massa incontável que na verdade move os indivíduos e até as sociedades. Pois bem, quando a psicanálise trouxe esse e uma série de conceitos que tais, transformou o comportamento individual e social.

Essa revolução, no entanto, passou a ser revista, sobretudo aí pelos anos 60. Antes, vários psicanalistas já estavam discordando de Freud, e nos anos 60 começa a surgir até a antipsiquiatria. Começa-se a questionar o conceito de loucura, a se abrirem as portas dos asilos, dos hospícios... Começou-se a redefinir tudo.

Então surge uma questão mais ampla: o marxismo entrou em processo de revisão, a psicanálise entrou em processo de revisão. E por que ninguém quer fazer uma revisão da arte moderna?! Qual o medo, o que há de paralisante que faz com que, quando qualquer pessoa erga a voz para questionar alguma coisa em Duchamp, Picasso, Andy Warhol, passe a ser logo acusado de reacionário e de querer voltar ao século XIX, ao figurativismo, ao soneto, etc.? O que há que paralisa o pensamento em torno disso? Na verdade, existe uma razão histórica até específica: a nossa cultura em relação à arte moderna ficou traumatizada porque quando os impressionistas começaram a se configurar dentro da sociedade francesa, na cultura francesa, sobretudo, esses pintores que estavam trazendo uma forma, já não digo de representação, mas de

figuração diferente, começaram a ser marginalizados, e daí a pouco surgiu o famoso “Salão dos Excluídos” ou dos “Recusados”. Então, como houve um momento da História da Arte em que algumas pessoas foram excluídas do sistema, e como essas pessoas foram, pouco depois, reconhecidas como sendo grandes artistas, criou-se um trauma de que não podemos recusar nenhuma pessoa que traga uma coisa pretensamente nova, diferente, que faça uma proposta que fuja do figurino, porque, quem sabe, estamos diante de um Van Gogh, de um Picasso, de um gênio, e nós é que não estamos entendendo?! Então o público, os críticos e os historiadores, com esse complexo de culpa diante de qualquer obra apresentada como enigma ou como diferente, entraram num processo de subserviência, de franquia total e aberta para tudo que era proposto. Mas existe naquela história do salão dos rejeitados uma contradição interessante, porque, quando se fala desses recusados, em 1876, na França, esquece-se de dizer que o sistema oficial, o governo, acabou organizando lá uma exposição só para eles. Então, você pensa: “Mas foram os excluídos que organizaram essa exposição!” Não! Foi Napoleão III, o próprio Imperador, que autorizou o Salão dos Recusados. Quer dizer, os excluídos foram incluídos desde o princípio. A vanguarda (que depois se configurou no século XX com Marinetti e outros grupos) acabou entrando para os museus e para as antologias. A vanguarda entrou para o sistema. Entrou para o sistema assim como os excluídos; imediatamente, ao serem excluídos, já foram incluídos outra vez. Então, a relação entre excluídos e incluídos tem que ser re-analisada até de um ponto de vista sociológico e histórico. Pensar nesses excluídos como sendo um anátema, uns malditos... não, já estavam desde o princípio sendo abençoados pelo sistema!

Uma outra observação introdutória, além da necessidade de revisão desses três elementos, sobretudo a Arte Moderna, são algumas considerações iniciais sobre alguns termos que nós usamos com muita

freqüência, como o termo “moderno”, “modernismo”, “contemporâneo”, “vanguarda”, que são termos que entraram dentro do cardápio, do menu pedagógico e até na linguagem jornalística, quando se trata de arte. No entanto, há uma série de sutilezas que, na literatura, por exemplo, nós sabemos. O que se chama no Brasil de “modernismo” é totalmente diferente do que se chama “modernismo” na Espanha. Modernismo na Espanha, na literatura espanhola, é um momento em que o estilo simbolista, o impressionista, o parnasiano se fundiram, um movimento do século XIX, mesmo. No Brasil, Modernismo é uma coisa ligada à vanguarda, um movimento que vem depois de Marinetti, que vem depois do Dadaísmo, um projeto determinado de renovação da cultura brasileira voltado para o futuro. Na Europa, era uma cristalização de coisas de fim de século. Da mesma maneira, quando o maior crítico norte-americano do século passado nas artes plásticas, Clement Greenberg, fala de modernismo na pintura norte-americana, sobretudo na pintura americana da segunda metade do século XX, do Pollock e do Rothko, para frente, o que ele chama de modernismo não tem muito a ver com o Modernismo brasileiro. Está cuidando de modernismo dentro daquela idéia das vanguardas em torno dos anos 40 e 50. Então a palavra modernismo já é uma palavra com matizes diferentes, da mesma maneira que a palavra pós-modernismo tem matizes diferentes também. Ela surgiu no Brasil, o quanto me lembro, pela primeira vez, imaginem, com Tristão de Athayde, pseudônimo do crítico Alceu Amoroso Lima. Ele chamava de pós-modernistas simplesmente os poetas, os autores que apareceram em torno de 1945, que já não eram mais os modernistas da Semana de Arte Moderna. São os que estavam fazendo uma arte mais conservadora, voltando ao soneto, voltando à narrativa do romance, com princípio, meio e fim, como se já tivesse acabado a revolução modernista e surgissem escritores que estavam voltando a certas formas clássicas de discurso. No entanto, dentro da crítica de Artes Plásticas, pós-modern-

nismo é outra coisa, totalmente diferente disso. O oposto, aliás, sobre o que nós falaremos daqui a pouco.

Outra coisa importante: a expressão “arte contemporânea”. Essa expressão meio ampla, geral e irrestrita tem uma origem que não é teórica. E sua origem já nos informa de seu conteúdo ideológico. A arte contemporânea é uma expressão criada pela casa de leilões chamada Sotheby's, na Inglaterra, em torno dos anos 70, tentando organizar o seu estoque de obras para poder vender. Dividiram a história recente das artes em lotes, por épocas. Os autores da passagem do século XIX para o século XX, por exemplo, os impressionistas; autores da primeira metade do século XX, que são os de vanguarda, e depois os autores que estavam surgindo dos anos 50 e 60 para a frente. E eles estavam precisando de um *label*, de um rótulo para vender sobretudo esse produto recente. Então, além de dividir a história em três lotes ou períodos, nomearam de “contemporâneos” os autores surgidos aí pela década de 70 e 80. Curiosamente começaram a surgir galerias de arte contemporânea, museus de arte contemporânea, assim como na primeira metade do século haviam surgido museus de arte moderna em todo o mundo, como ocorreu em São Paulo com o “Museu de Arte Moderna”, demonstrando que o país estava se “modernizando”. E hoje a coisa mudou, avançou onomasticamente, e inúmeras cidades, até do interior, nos Estados Unidos, na França ou no Brasil têm seus museus, mas chamados de “museus de arte contemporânea”. É o frenesi da modernidade e/ou contemporaneidade, querer um *label*, um pertencimento, a vertigem da velocidade histórica. Moderno, cronologicamente, passou a servir para nomear artistas concentrados sobretudo nos primeiros 50 anos do século passado e contemporâneo começou a qualificar artistas daí para frente. Os manuais sobre o assunto dão a década de 80 como o apogeu da “arte contemporânea”. E, segundo alguns, o princípio de sua decadência. Assim, é irônico termos

“modernos” que viraram peças clássicas de museus e “contemporâneos” já instalados no passado, atestando uma “contemporaneidade” relativa.

Uma outra observação para aguçar a distinção entre “moderno” e “contemporâneo”: existe uma bibliografia, já bastante conhecida, questionando a questão das vanguardas do princípio do século: futurismo, surrealismo, dadaísmo, fauvismo, abstracionismo, enfim, todos os “ismos” que surgiram foram analisados por uma série de críticos. De alguns vocês se lembram até de memória. O poeta e teórico alemão Hans Magnus Enzensberger é um dos críticos ferozes da vanguarda. Octavio Paz tem vários textos analisando isso em *Os filhos do barro*. O historiador Eric Hobsbawm tem um livro sobre a questão das vanguardas no século XX. Peter Burger tem também um estudo a respeito. E um poeta vanguardista como Huidobro, com a autoridade que lhe era própria, dizia que se todos escreverem a literatura de amanhã, quem fará a literatura de hoje? Enfim, há uma infinidade de textos sobre isso.

Mas o que eu vou desenvolver aqui, o que estou começando a desenvolver não é mais um comentário sobre as vanguardas. As vanguardas já se transformaram em estilos de época. Estudamos na faculdade a história das artes, da cultura, da literatura, como uma sucessão de estilos: você tem a Idade Média, o Renascimento, depois o Barroco, o Neoclassicismo, o Romantismo, o Realismo, e por aí fora. Quer dizer, isso é uma técnica, uma maneira de se estudar como outra qualquer: a história como uma sucessão linear de estilos. Nesse sentido, a vanguarda é um estilo de época que existiu sobretudo nos primeiros cinquenta anos, já virou peça de museu, já está dentro dos livros de História. Então, querer ser vanguarda hoje é semelhante a fazer soneto. É andar de fraque, de cartola, de smoking. Nada mais convencional que a vanguarda. Mesmo porque já se fez a crítica do espírito vanguardista suas relações com o autoritarismo, o messianismo, sua visão utópica e linear da História. A vanguarda é autoritária. Todo vanguardista tem certeza da verdade. Ele



descobriu uma forma de expressão, descobriu uma coisa nova e todos os demais mortais são uns pobres coitados porque não têm aquela lanterna de Diógenes. Então, é autoritária até mesmo porque joga o passado todo numa lata de lixo, como o fez Marinetti quando propunha que se destruíssem os museus. Não é à toa que Marinetti está na raiz do fascismo italiano ao lado de Mussolini, da mesma maneira que a vanguarda de esquerda, da qual fazia parte Maiakovski, também é autoritária. A direita e a esquerda, nos seus extremos vanguardistas, são autoritários. Então, esse atributo da vanguarda é um atributo interessante para a gente pensar, mesmo porque a palavra vanguarda é de origem militar. Ademais, epistemologicamente, o vanguardista pressupõe que tudo que existiu antes, existiu para chegar nele. É, por exemplo, o grande erro dos concretistas brasileiros. Quando eles lêem a história da poesia mundial, de Homero aos nossos dias, concluem que tudo isso existiu para chegar no Concretismo. Uma visão linear da História. A visão linear da História já está mais do que contestada. A História não é linear, há várias histórias simultâneas, ao mesmo tempo. E é de um messianismo muito ingênuo; a vanguarda é messiânica ao achar que tudo caminhou nessa direção. Portanto, a análise da vanguarda já foi feita por muitas pessoas e eu mesmo estou lançando agora dois livros. Um é sobre essa questão das artes contemporâneas, especificamente, que se chama *Desconstruir Duchamp* (Ed. Vieira & Lent) e um outro, que se chama *Que fazer de Ezra Pound?* (Ed. Imago), onde eu analiso a questão de Ezra Pound, entre vários outros temas e problemas.

Bom, dito isso, vamos passar para um outro item mais específico. Consideremos esta questão do Modernismo e do Pós-Modernismo (ou da Pós-Modernidade), para propiciar essa revisão ou começar a pensar nessa revisão de que falava Whiteread e que é mencionada implicitamente por um Picasso e outros.



O Modernismo, e vocês podem pensar agora no Modernismo no Brasil, o Modernismo tinha uma ideologia determinada. Que ideologia era essa? O Modernismo acreditava no progresso e na evolução da História. Com efeito, o progresso, as máquinas, um mundo utópico surgem aludidos e representados dentro das pinturas e dentro das obras literárias. Aí estão a indústria e a máquina, a fusão do humano e do mecânico, o dinamismo e o louvor à velocidade. A construção da Torre Eiffel é símbolo artístico-industrial. Sendo utópico, o Modernismo pensa no futuro. Tanto os fascistas pensavam em construir uma sociedade utópica à direita quanto a esquerda pensava em outra sociedade utópica no futuro. Então, dentro do Modernismo brasileiro, temos as duas facções também: Oswald de Andrade, que se ligou à esquerda, namorou o Partido Comunista de alguma maneira; e Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e outros, até o Plínio Salgado, que criou o Integralismo, mas foi modernista nos anos 20. Todas as duas vertentes tinham um projeto de país, tinham um projeto de cultura. Isso é importante, porque, independente de se gostar da esquerda ou da direita, o que importa é lembrar que o Modernismo tinha a idéia de *projeto*. Projeto histórico, projeto de construção, algo que se desloca no tempo e no espaço, algo que valoriza e reatualiza a memória do passado. Então, Mário de Andrade vai lá, toma os mitos e o folclore brasileiros e coloca isso tudo no *Macunaíma* para construir uma epopéia romanesca moderna, parodística, fundindo os mitos brasileiros ou venezuelanos e latino-americanos com uma narrativa ultra-sofisticada. O próprio Oswald de Andrade refaz a teoria da Antropofagia, pega essa metáfora na nossa fundação para criar a possibilidade de uma cultura brasileira que esteja sempre devorando as contribuições estrangeiras. Projeto. Tanto é que se diz que a Revolução de 30 é resultado de 1922. Qualquer livro didático sempre diz que foram os intelectuais de 22 que prepararam indiretamente o terreno de 30. Por acaso, aliás, o ano de 22 é um ano

sintomático para a nossa cultura. Porque foi o ano da Semana de Arte Moderna, foi o ano da fundação do Partido Comunista, foi o ano em que se organizou um grupo de direita e da Igreja Católica também, e foi o ano da revolta tenentista no Forte de Copacabana. Um ano cheio de significações o de 22.

A Pós-Modernidade começa a se instaurar nos anos 1950-1960 e tem seu ápice, como organização teórica e prática, nos anos 80. Quando se lê os teóricos franceses sobre arte contemporânea, e igualmente os americanos, todos eles falam: “ah, os anos 80, os anos 80...” E não é à toa que no Brasil, no Rio de Janeiro, inventaram algo semelhante: criou-se uma “geração 80”. Os anos 80 são o ápice dessa pós-modernidade funcionando como sinônimo da arte contemporânea. Ora, o que caracteriza, de uma forma geral e sumária, essa pós-modernidade, em oposição à modernidade?

Primeiro, a Pós-Modernidade é antiutopia. Os pós-modernos não acreditam que a sociedade tem um projeto que a leve a algum lugar. Não pensam a longo prazo. Se a utopia pressupõe uma prospecção em relação ao futuro, a pós-modernidade elimina a idéia de futuro, de prospecção. Ela se atém ao momento, à coisa em si, ao instante. Outra coisa: a Pós-Modernidade, já que não tem um projeto, de alguma maneira se refestela no caos, no niilismo, entrega-se ao pastiche, à despersonalização. Pastiche é uma palavra fundamental para se entender o que é a Pós-Modernidade. Todos os textos teóricos sobre isto falam do pastiche, em geral elogiando-o. E aí acontece uma coisa curiosa, porque dentro da tradição da modernidade, até então, o pastiche era visto como uma coisa negativa: “ah, fulano de tal está fazendo pastiche de fulano...” Com a Pós-Modernidade o pastiche chegou a ser elogio, atributo de qualidade. Pastichear alguém, copiar alguém, reproduzir alguém, imitar alguém, passou a ser um atributo estético determinado. Daí a utilização estilística da paráfrase. A paráfrase, como se sabe, é retomar um texto, reescrever

aquele texto na mesma direção. Eu tenho até um livro, muito usado nas universidades, um livro pequeno, que se chama *Paródia, paráfrase & cia.* (da editora Ática), que ajuda muito a explicar essa questão sobre o que é paráfrase, o que é apropriação em oposição à paródia. O Modernismo é parodístico. A Pós-Modernidade é parafrásica. Então, quando Oswald de Andrade diz: “Minha terra tem palmares”, em vez de dizer “Minha terra tem palmeiras”, ele está fazendo uma paródia. Ele está tomando o texto antigo, mas para criticá-lo ideologicamente, para subverter, inverter aquele texto. Já a pós-modernidade não faz a crítica opondo. Ela retoma, copia, reproduz. Daí que a Pós-Modernidade explora *ad nauseam* a questão da apropriação. A palavra apropriação é fundamental para se entender a ideologia da Pós-Modernidade. E é importante para entender o caos social em que estamos metidos. Mas de que maneira?

Há um filme, do diretor gaúcho Jorge Furtado, *O homem que copiava*, filme excelente! Um dos melhores filmes brasileiros dos últimos tempos. Conta a história de um personagem que, trabalhando em uma máquina de xerox, precisando de dinheiro para desenvolver alguns desejos em sua fantasia, começa a reproduzir notas de 50 reais, falsificá-las. E consegue passá-las de alguma maneira. O filme desenvolve várias outras tramas, mas, sobretudo, a metáfora central é a da reprodução e da cópia. Mas não apenas da reprodução e da cópia, porque, se fosse apenas da reprodução e da cópia, no sentido antigo, das peças do tempo da modernidade, do modernismo, seria outra coisa. Não. Todos os personagens desse filme são amorais. Eles não são imorais, são amorais. Nenhum personagem tem qualquer preocupação com a questão do bem e do mal. Não existe bem e mal dentro da cabeça desses personagens. Não existe certo e errado. O personagem central copia as notas normalmente. Da mesma maneira Sílvia, sua namorada, participa dessa trama e depois até propõe matar o padrasto, também sem nenhum remorso, como se estivesse convidando para um churrasco na casa dela.

O amigo do personagem central, que era outro trapaceiro, é uma pessoa que diz trabalhar num antiquário e não trabalha num antiquário, trabalha numa loja de bugigangas. A moça que trabalhava com o personagem central só pensava em se casar com um homem rico, fosse ele quem fosse. Não tinha, também, nenhum projeto de vida, é o instantâneo: qualquer indivíduo, metonimicamente naquela condição, serve. Então, assim como uma cópia é igual à outra, aquelas personagens têm uma visão de mundo onde não há valor, tudo pode ser trocado, uma coisa pela outra. Pode-se romper os limites éticos. O filme não faz nenhum comentário sobre isso, mas apresenta o que está na nossa sociedade, isso que nós vemos nos jornais o dia inteiro, quando não sabemos mais quem é o policial e quem é o ladrão. Todo dia os jornais nos mostram a chamada “banda podre” da polícia. O que é isso? Onde termina a lei e onde começa a marginalidade? Ou seja, não estamos mais como estávamos.

Recentemente publiquei um livro, *Nós, os que matamos Tim Lopes* (Expressão e Cultura), onde analiso a questão da violência em nossa sociedade. Ali refiro-me a um famoso bandido, que se chamava Lúcio Flávio. Nos anos 70, Lúcio Flávio, cansado de ser extorquido pelo policial Mariel Mariscott, que tomava dinheiro dele – ele roubava carro e assaltava banco e o policial ia lá pegar a sua fatia – um dia disse: “Peraí, polícia é polícia, bandido é bandido!” Quer dizer, houve um tempo em que bandido era bandido e polícia era polícia. Ou, pelo menos, essa era a versão oficial.

Isso que estou dizendo, num segmento específico, tem uma importância ideológica avassaladora sobre nós, porque não é apenas no campo da polícia e do Direito. Na Ética e na Estética as fronteiras se misturaram. O que é arte, o que não é arte; o que é ético, o que não é ético; as pessoas ficaram até intimidadas de dizer o que é “certo”, o que é “errado”, porque chegou-se a relativismo tão absoluto que os valores se negam e a sintaxe social se trunca. Categorias com as quais estávamos

acostumados a lidar de alguma maneira dissolveram-se. E não se trata aqui de ser “contra” isto. Trata-se de analisar essa transformação, para não cair desprevenido na armadilha oposta ao conservadorismo, que é a aceitação indiscriminada de tudo e qualquer coisa. Isso, em termos de arte, tem os seus reflexos. Por exemplo, Yves Klein, considerado um dos grandes artistas contemporâneos, lá pelas tantas, começou a mudar uma porção de datas de suas pinturas retrocedendo-as. Chegou até a inventar exposições que nunca fez. E argumentou que ele fazia aquilo porque essa questão da data ou de algo ter acontecido ou não, isso não tem a menor importância. Quer dizer, a História não tem importância. Posso dizer que sou anterior a isso ou aquilo, mesmo aos meus pais. Eu invento a minha tradição. Sou eu que estabeleço os valores individualmente. Eu invento a verdade que deve prevalecer.

Uma artista francesa chamada Orlan fez uma coisa interessante. Orlan não era sequer o nome dela. Ela foi a uma agência de publicidade e disse o seguinte: “Vocês poderiam inventar um nome para mim? Porque eu preciso de um nome, uma marca. Inventem um nome para mim e inventem a minha campanha de promoção e lançamento.” Então a agência de publicidade inventou o nome dela e inventou uma estratégia de lançamento dessa artista. Essa mesma artista submeteu-se a uma série de cirurgias plásticas, alterando seu rosto, seu corpo, assumindo-se como obra de arte fisicamente. Filmou tudo isto, porque a filmagem e as fotos eram já uma obra de arte dela. Ou seja, a não identidade, o pseudônimo, o interesse na aparência do mercado, confirma-se agora na mutilação revertida como despersonalização. Um modo de kafkianamente perder totalmente a identidade numa cultura que cultiva exatamente a aparência e os sujeitos convertidos em objetos. Ao contrário do que Orlan pensa, mais do que apropriar-se, ela está sendo apropriada pela sua cultura. Ela entendeu rasteiramente o mecanismo ideológico do seu tempo. Claro que ela se aproveitou disto, tirou um lucro pessoal, o que não significa



que tenha qualquer coisa a ver com arte. Claro que a imprensa adora isto, porque dentro de sua esquizofrenia a imprensa vive do superficial, do espetáculo. E ao validarem acriticamente o acontecimento aumentam a confusão. Na verdade, a análise da teoria da pós-modernidade acaba explicando uma série de comportamentos e fenômenos do nosso cotidiano.

Vejam, por exemplo, a relação entre o marketing e certos produtos chamados de artísticos. Um outro cidadão tinha que fazer uma exposição na França e resolveu fazê-la, primeiro, intencionalmente, num espaço perto da Bolsa de Valores. Depois ele disse ao dono da galeria que não queria ninguém do ambiente artístico por ali. Pegou a lista de todos os operadores da Bolsa de Valores e mandou convite para eles. Ele só queria o pessoal da Bolsa de Valores. Porque, dizia ele: "Na hora em que eles comprarem os meus quadros eu vou virar um artista." Isso dito claramente! Quer dizer, é uma operação de mercado, é uma operação de marketing. Isto é a prática da idéia de que não é preciso uma história individual, não é necessária uma história da arte, não são necessárias raízes. Eu me invento em determinado instante. O que interessa é que naquele instante eu me dê bem. Essa é a expressão: "vou me dar bem!" Isto faz com que você, como no filme de Jorge Furtado, falsifique as notas de 50 reais, mate o padrasto, faça isso, faça aquilo, porque não há valores balizando os comportamentos.

No caderno *Prosa e Verso*, de *O Globo*, onde tenho uma coluna sempre aos sábados, publiquei a análise desse filme de Jorge Furtado, *O homem que copiava*. Só que aí eu estou fazendo um comentário em relação à obra de Rubem Fonseca, porque uma ex-aluna minha publicou um livro de ensaios excelente chamado *Os crimes do texto*, onde ela analisa a obra de José Rubem Fonseca, que é uma obra, como todos sabemos, que trata da questão da violência e da sexualidade desenfreada. E ela faz uma série de considerações muito ricas como a relação, na

escrita, entre Rubem Fonseca e Patrícia Melo, que também escreve livros policiais e é discípula do Rubem. Mas não é apenas discípula num sentido convencional. Não. Patrícia tem consciência de que está realizando uma operação estilística e estética dentro da contemporaneidade. Ou seja, como assinala Vera Lúcia Foulain, o Rubem faz um livro chamado *O cobrador*. Ela, em cima desse livro, fez um livro chamado *O matador*, onde o personagem desenvolve uma trajetória semelhante ao outro, apenas em classes sociais diferentes. Como epígrafe, ela diz: “É meu tudo aquilo que eu gosto.”

Isso me lembra muito o índio Juruna, que uma vez um amigo meu – o Zelito Viana – hospedou na casa dele, quando estava fazendo um filme sobre índios. Zelito hospedou na casa dele o Juruna e uma porção de índios xavantes. E os índios têm uma noção de propriedade muito semelhante à da arte contemporânea. Eles acham que tudo é de todo mundo. Então, se você está conversando com um índio e ele olha e gosta do seu relógio, e ele diz, de repente, “me dá o seu relógio”, você tem que dar. Porque para ele os objetos têm valor relativo, você pode e deve trocar as coisas. Então, esse meu amigo tinha problemas porque os índios queriam levar várias coisas da casa dele e ele tinha que dá-las, senão ia gerar um conflito. Depois, claro, quando ele fosse lá visitar os índios em sua aldeia, ia conseguir umas cestas, umas redes, umas coisas em troca ou em retorno.

Estamos, portanto, numa situação analítica muito rica. Isso é que me fascina nessa questão toda. Eu não estou interessado apenas na arte contemporânea, não. Eu estou interessado em, através da arte contemporânea, entender o nosso mundo de hoje. E não há nenhuma metáfora mais gritante do que a arte contemporânea. Por isso eu digo e repito (falei isso em um seminário em Porto Alegre, onde estive há um ano, lá no Santander, e tinha uma professora de artes que estava na mesa perto de mim e ela levou um susto quando eu disse isso): as artes plásticas, hoje

em dia, são um doente terminal. Um doente terminal. E quando um doente está pra morrer não basta um clínico. Um clínico não dá conta. Você tem que chamar uma junta médica. Você tem que ter especialistas em várias áreas para tentar entender que doença é aquela, porque começam a surgir erupções de todo lado, sintomas de todo lado. Não basta um cardiologista, não basta alguém que trata de alergias, nem um cancerologista.

Com a arte contemporânea acontece a mesma coisa. Você precisa de um antropólogo, de um sociólogo, de um semiólogo, de um teórico da literatura, de um filósofo, etc. Até um especialista em leis do mercado. Sobretudo, especialistas em marketing e publicidade para esclarecer alguns mal-entendidos. E a situação é tão insólita, que as questões relativas à arte contemporânea também exigem hoje conhecimento de Direito, uma vez que o tema da “apropriação” extrapolou o espaço estético para o ético.

Isso para poder dizer o seguinte: é necessária uma postura epistemológica diante disso tudo. O que é uma postura epistemológica? Posso até introduzir aqui uma lembrança meio irônica, mas que é verdadeira. Quando eu estava no ginásio, tinha um professor de Biologia, e um dia a turma fez muita bagunça e ele, para punir a turma, exigiu que todos decorassem o ponto do dia, que era sobre o pâncreas. Então, eu guardei na memória tudo sobre o pâncreas. Toda vez que eu vou a um médico ou leio uma matéria que envolva algo sobre o pâncreas, eu digo: “Pâncreas? Eu sei o que é pâncreas. O pâncreas é uma glândula triangular do lado esquerdo do baço.” E começo a dissertar sobre o ponto. Então, um dia eu estava no médico, ele estava fazendo uma ultra-sonografia e disse: “Aqui está o seu pâncreas!”, e eu: “Pâncreas?! Pâncreas é uma glândula triangular do lado esquerdo do baço.” Aí ele me disse: “Nada disso. Não é triangular nem está do lado esquerdo do baço.” Aí ele foi me dando uma outra versão sobre o pâncreas. E eu tinha passado a vida



inteira achando que o pâncreas era aquilo que eu havia decorado no ginásio.

Pois bem, o que a epistemologia prega? Prega o seguinte: quando alguém diz alguma coisa, temos que saber a partir de que ponto de vista ela está dizendo aquela coisa. Em que ela se baseia para dizer aquilo. O que é que sabemos? Qual é a extensão dos nossos conhecimentos? Em que critérios estamos baseados? A epistemologia é isso. Por isso é que se chama teoria do conhecimento. Como nosso conhecimento se organiza? E aí há uma coisa curiosa: vocês se lembram que quando nós todos éramos estudantes de ginásio aprendemos o Teorema de Pitágoras. Alguém aqui se lembra do Teorema de Pitágoras? “A soma do quadrado dos catetos é igual ao quadrado da hipotenusa”, não é assim? Pois bem, um pensador, chamado Jevon, um dia disse o seguinte: “Conforme o Teorema de Pitágoras: num triângulo retângulo a soma dos quadrados dos catetos é igual ao quadrado da hipotenusa. Resta saber se se trata realmente de um triângulo retângulo.” Olha que coisa incrível! Temos a definição do que é um triângulo retângulo, a hipotenusa, temos os catetos, fazemos quadrados e tudo, mas ninguém perguntou se é realmente um triângulo retângulo! Então, o pensamento epistemológico cuida de saber se estamos realmente falando de um triângulo retângulo quando nós estamos falando de catetos e hipotenusas.

Essa é a questão básica em relação à arte, em relação a qualquer coisa na vida, desde sempre, em qualquer época, mas, sobretudo, na questão da arte dos nossos dias. Por isso é que, de um ponto de vista epistemológico, querendo saber que triângulo retângulo é esse, o que há com o pâncreas, eu vivo dizendo que é preciso voltar a um personagem chamado Marcel Duchamp. Por isso é que esse livro, que está saindo agora, se chama *Desconstruir Duchamp*. Eu não tenho nenhuma obsessão por Duchamp, não. Alguém disse: “Você fica só falando de Duchamp...”. Não sou eu não, são as pessoas que ficam obsessiva e tautologicamente

se referindo a ele como grande revolucionário da arte moderna! Imaginem que eu estava nos EUA um ano atrás, fazendo uma pesquisa sobre essas coisas, e fui até a Universidade de Harvard. Descobri na biblioteca uma enciclopédia (*Encyclopedia of Aesthetics*, de Michael Kelly, em quatro volumes, editada pela Oxford University Press) que tinha um ensaio intitulado: "Kant, Duchamp and Judgement" dizendo que o pensamento ocidental é baseado em três grandes momentos: Copérnico, Kant e Duchamp. Então, não sou eu, não. São os teóricos que continuam tantalizados por Duchamp. São os seródios artistas vanguardistas que insistem nesse passado. E a minha postura, a esse respeito, é esta: temos que romper o círculo de giz caucasiano imposto por alguns sofismas de Duchamp para tirar a arte do círculo vicioso em que está girando atonitamente. Se você for conversar com um jovem, um jovem vanguardista que estuda Comunicação ou Letras, com um jovem (ou velho) cultivador de instalações, e você fizer uma observação, um comentário crítico sobre Duchamp, ele te olha como quem diz: "Você é um blasfemo, um herege, como vai falar mal de um sujeito que fez uma revolução incrível?" Fez uma revolução incrível, realmente. Mas é necessário desconstruir Duchamp, sem o quê essa revolução se transforma numa coisa conservadora e repressiva, como ocorre com todas as revoluções, que começam épicas e terminam cínicas.

Comentando apenas alguns aspectos de Duchamp, uma vez que não temos tempo suficiente para mais delongas, uma das coisas que eu digo é que o Duchamp deu um nó no pensamento estético moderno, deu um nó no pensamento artístico do século XX, e enquanto não tirarmos esse nó, o pensamento artístico e a prática não vão avançar. Não se trata, esclareço, de tirar o nó simplesmente, a partir de uma visão conservadora, reacionária. É que o nó que ele deu paralisou o pensamento crítico, e paralisou a criatividade de muitos artistas.

Que nó é esse? Uma coisa muito simples: ele fez um silogismo simplório, dizendo que é arte tudo aquilo que alguém chama de arte. Refiro-me ao “ready made”, ao “objets trouvé”. Basta um artista fazer, como se diz sofisticadamente na teoria, basta recortar, ou seja, pegar aquele objeto, colocá-lo numa determinada situação deslocada de sua função útil original, que graças à assinatura do artista aquilo passa a ser arte. Por aí ele começou, então, como dizem os desconstrutivistas, a desconstruir o conceito de arte convencional. A obra de arte não precisa mais estar na tela, a obra de arte não tem que ser feita com a mão. Aliás, ele foi mais radical: “a obra de arte não tem nada a ver com a retina”, disse ele desqualificando de vez o ato de pintar. Então, tem um certo discurso anti-retiniano, que é um equívoco teórico, além de ser a porta aberta para qualquer arrivista se qualificar como artista. E esse é um dos grandes danos que ele fez à cultura ocidental, ao condenar, desqualificar o olhar. De alguma maneira ele aptou pelo não-olhar, ao colocar o conceito no lugar do objeto. Ele cegou os pintores. Não é à toa, aliás, que quando seu “Urinol” foi recusado no salão de 1917, nos Estados Unidos, ele publicou com Arensberger, seu marchand, um jornal chamado *Blind Man*. E sobre essa metáfora da cegueira e do “rei nu”, não só digo coisas nesse livro *Desconstruir Duchamp*, mas outros ensaístas como Nathalie Heinich tratam desse equívoco teórico duchampiano. Tenho me referido, em oposição, a um “terceiro olhar”, algo que funciona como suplemento e não como eliminação, como quer Duchamp. Ele, aliás, é quem iniciou mais claramente a estética da negatividade. Estética da negatividade que tem que ser analisada espistemologicamente, e não apenas ser louvada juvenilmente. Temos que aprender a ver, a olhar. Tanto examinar semioticamente, semiologicamente, reaprender a ler o mundo não apenas conceitualmente, mas retinianamente, que as duas coisas se complementam.

Há pessoas que são capazes de entrar num ambiente e dar conta de tudo que está ali; tem gente que entra num ambiente e não sabe de nada que tem ali. As mulheres em geral têm uma aptidão maior para examinar o ambiente. Uma mulher entra numa festa e sabe exatamente como todas as mulheres e homens estão vestidos. O brinco que elas usam, o sapato, os objetos, o que há de novo na casa, etc. Sabem, retinidamente, de tudo. As mulheres têm uma visão gestaltiana, têm um olhar um pouco mais específico que o nosso. As mulheres, se me permitem o humor, são por natureza, antiduchampianas. Pois Duchamp acabou com essa supremacia do olhar, com essa valorização do olhar.

Então, é necessário rever Duchamp. Quando ele deu uma entrevista a um francês chamado Pierre Cabanne e este lhe perguntou, depois de muita conversa: “Mas escuta, Marcel, afinal de contas o que é arte?”, ele respondeu que era melhor fazer uma outra pergunta: “O que não é arte?” Na hora em que ele indagou “o que não é arte?”, o Ocidente inteiro parou. Todo mundo paralisado. E nós temos que parar de ser “estátuas de sal” no meio da estrada, como a família de Ló, e examinar essa questão.

Então, de um ponto de vista epistemológico, temos que pegar a expressão “o que não é arte” e examiná-la. Por isto, revertendo as coisas, faço uma afirmativa que considero fundamental. O estudo da arte, hoje em dia, não começa pela questão “o que é arte”, começa pela questão “o que não é arte”, que foi onde Duchamp abandonou a questão, e de onde não mais se avançou. Toda essa arte contemporânea feita dos anos 50 para frente é, em grande parte, uma repetição do que ele fez há quase cem anos. Os neodadaístas parecem neo-sonetistas, repetindo fórmulas.

Assim, entrando na questão do que não é arte, como é que nós podemos estudar o que não é arte? Nós só podemos estudar o que não é arte através de disciplinas que não cuidam da arte diretamente, mas indiretamente, porque os não-artistas, ao falarem da arte de viés, estão

situados num espaço fora das artes. É desse espaço que temos que operar. Se as coisas que estão sendo apresentadas fossem consideradas como arte, eu teria instrumentos dentro da arte para analisá-las enquanto arte. Mas, desde que esses produtos se definem como não-arte, eu tenho que ter os instrumentos para examinar a não-arte. E esses instrumentos existem. Onde é que eles estão? Estão na Antropologia, na Sociologia, na Semiótica, na Publicidade, na Teologia, no Direito, na Filosofia, nessas disciplinas todas que estão por aí. Então, por isso é que a minha estratégia, diferente da utilizada pela maioria dos analistas da arte contemporânea, parte desse princípio básico: uma intervenção multidisciplinar nesse universo semiológico criado pela arte contemporânea, para tentar entender o problema, para tentar entender aquilo que se classifica como não-arte. Autoclassificação cínica, em muitos casos, porque os não-artistas vivem requerendo o tratamento como se fossem artistas e se gabando que suas obras não-artísticas estão nos museus e galerias, o que não deixa de ser um paradoxo. Por exemplo, consideremos um artista chamado Cris Burden (um americano), que um dia saiu e foi fazer uma obra de arte, que é uma não-arte. Ele entrou dentro de um desses lugares que havia no aeroporto antigamente, um *locker*, onde se guardavam malas, e ficou ali 120 horas. Aquilo era uma obra de arte dele, uma não-arte. Um outro cidadão, na verdade pouco original, fez uma outra não-obra de arte: ele se masturbou na galeria e disse que o esperma dele saindo estava fertilizando o espaço. Tampouco era original, porque o Marcel Duchamp um dia tinha também se masturbado, o esperma caiu em cima de sua chinela, e aquela chinela com o resto do esperma dele virou uma obra de arte, que me parece está num museu em Tóquio. Já um outro cidadão, chamado Peter Stembra, também resolveu criar uma outra obra de não-arte. Ele pegou uma rosa de verdade e mandou fazer uma operação, implantando a rosa no próprio braço. O braço inflamou, deu problemas, e ele teve que ser hospitalizado. Teve ainda um outro



artista, do Texas, que saía uma vez por mês para catar lixo. E, saindo para catar lixo pela cidade, ele fez um diário sobre isso. Esse diário passou a ser a obra dele. Descrevia como ele catava lixo, o que ele achava na rua, etc. Acho que isso interessa muito à Sociologia, à Antropologia, aos estudos sanitários, sem dúvida. Uma outra cidadã americana, nessa mesma linha, saía todos os dias, a instalação dela era sair todo dia e pegar na mão, cumprimentar um por um, todos os trabalhadores em limpeza pública da cidade. E isso era filmado, depois ela passava aquele vídeo onde cumprimentava a mão daquelas pessoas todas. Ela dizia que os operários ficavam muito emocionados que alguém tivesse apertando a mão deles. Eu também acho que ficam. O sujeito está trabalhando ali, alguém passa, bem vestido, e cumprimenta o operário, ele se sente valorizado. Isso é muito importante do ponto de vista psicológico e social. Eu não sei se tem alguma coisa a ver com a estética, com arte, mas isso passou a ser tido como uma obra.

Uma outra artista, da Califórnia, reuniu um punhado de mulheres numa praia, na praia de La Joya, e essas mulheres se sentaram em cima de uma toalha branca. Ficavam ali, conversando sobre as suas vidas, trocando experiências. E havia um público que ficava em volta, olhando elas conversarem sobre a vida delas. Isso era uma outra obra de não-arte. Era uma instalação. Claro que também acho importante que as pessoas conversem em torno de uma toalha, na beira da praia, em algum lugar, mas isso tem mais a ver com a psicologia, com a psicanálise, com relações sociais, do que exatamente com arte.

Então, nós temos que analisar isso dentro de um espaço determinado. Teve um artista, chamado Walter Maria, que apresentou na Documenta de Kassel, na Alemanha, uma obra. A obra era uma galeria que ele construiu, um buraco, de onde ele tirou 110 mil quilos de terra. Para fazer esse buraco, ele gastou U\$ 300 mil. Então, cavar a terra e ver a metafísica do buraco era a obra dele na Documenta Kassel. O que,

aliás, não era nenhuma novidade, porque um americano fez dois buracos perto de um museu nos Estados Unidos e aquilo passou a ser a “escultura ausente”.

E, assim, pode-se infinitamente citar vários exemplos. Há um que eu acho clássico, até já citei numa outra palestra, mas é um caso que considero tecnicamente sintomático. Um cidadão que inventou uma máquina de produzir merda. Um belga. Essa máquina estava exposta em Nova York um ano atrás, quando por lá estive. Antes de ser exposta nos Estados Unidos, esteve na Europa e na Bienal de Veneza também. É a seguinte a descrição fornecida por uma reportagem n’*O Globo* sobre isto: é uma máquina de 11 metros de extensão por 2 metros de altura, quase do tamanho dessa mesa aqui, que produz cocô industrial a cada 24 horas. O projeto custou US\$ 200 mil (o pessoal do Fome-Zero ia gostar de saber disto). São seis câmaras de vidro, contendo soluções ácidas e básicas, enzimas, bactérias, pancreatina e bÍlis. Reproduzem o ambiente do sistema digestivo, cuja temperatura é constante (26°). O deslocamento da comida é feito por pressão mecânica e energia elétrica; três dos reatores revolvem os líquidos, o produto entra num separador de líquidos, e o tubo simulador do ânus se contrai e se dilata quando necessário, diariamente às 14h30min, expulsando as fezes que caem numa esteira rolante. O líquido remanescente é coletado e esvaziado diariamente. Na Bélgica, onde a experiência começou, o produto final era vendido por US\$ 1 mil. Quer dizer, cada um coleciona o que bem quer. É evidentemente isso remete para aquela experiência do Manzoni, que é outro artista, italiano, que produziu 30 latinhas com cocô dele mesmo, chamadas de Merda do Artista. Isso foi nos anos 60. Há seis meses, uma dessas latinhas com o cocô do artista foi comprada pela Tate Gallery, por US\$ 30 mil. Portanto, a merda é um bom investimento artístico. Pode-se fazer, então, um estudo dessa questão, analisando todos esses produtos, através do viés da interdisciplinaridade. Entra aí

toda a questão do “valor” estético, econômico, simbólico, etc. Enfim, algo que para ser compreendido carece, repito, de outras disciplinas não-artísticas, o que é justo, já que se propõem como não-arte. Por exemplo: a Sociologia e a Antropologia podem, mais do que a Estética, estudar a relação entre as artes e as santas relíquias. É uma aproximação importantíssima.

Quando nós vamos a um museu convencional, vemos lá um quadro do Goya ou de Da Vinci, os museus preparam aquilo como se fosse um altar, como se fosse uma igreja, nós entramos num templo. Vai se configurando a questão benjaminiana da aura e a questão do sagrado. Essa associação existe visceralmente, estruturalmente, na história da arte – a relação entre arte e religiosidade. Não é a toa que nas culturas primitivas (seja as africanas, produzindo aquelas imagens sobre fertilidade, mulheres com seios grandes, homens com falos imensos) já desponta a relação entre arte, artesanato e a religiosidade. Isso existe, isso faz parte da estrutura do imaginário humano. No entanto, a pós-modernidade e a arte moderna resolveram, iconoclasticamente, quebrar essa idéia da aura. Resolveram dessacralizar esse tema e os objetos artísticos. Praticaram a iconoclastia. Com efeito, essas palavras são importantes: iconoclastia, iconofilia, dessacralização, ressacralização. Num texto já publicado e que está no livro *Desconstruir Duchamp* cheguei a tratar disto mais de perto, citando um movimento na Alemanha que praticava uma variante crítica: o iconoclasta. E é interessante que, do Velho Testamento às lutas entre protestantes e católicos no Ocidente, a iconoclastia foi exercida. E dentro das artes, o abstracionismo é uma forma mais atualizada de destruição da figura, da figuração.

Então, quando Duchamp pega o urinol, que é uma peça industrial, e o coloca numa galeria, ou quando a gente vai ao Beaubourg e vê esse urinol – que não é o mesmo, porque também tanto faz dentro da arte conceitual, pode ser qualquer urinol, o que interessa é a idéia e não a



não-obra – enfim, quando a gente se defronta que essa peça começa a recapitular como Duchamp quis provocar um choque (e provocou um choque), dessacralizando um determinado conceito de arte. Naquele determinado momento, eu concordo, foi importante que ele fizesse aquilo, desse uma chacoalhada nos conceitos, obrigasse os artistas a zerarem suas posições. No entanto, o sistema, a sociedade humana, imediatamente sacralizou a heresia, sacralizou o herege. Deu status de santo ao profano, e a obra iconoclasta foi parar dentro do museu-igreja. E o pior, o iconoclasta gostou de ser canonizado. Daí a pouco passou a vender reproduções de suas obras, autenticá-las, diria, de uma maneira cínica. É o feitiço devorando o feiticeiro.

Portanto, existe algo nas artes plásticas que transcende a questão da Estética e pertence à Sociologia e à Antropologia. E que deve ser estudada nesse parâmetro: por que as sociedades humanas necessitam produzir a aura e sacralizar as coisas? O grande erro dos modernistas e dos futuristas era achar que você simplesmente jogava a aura no lixo, desfazia-se impunemente desse impulso de sacralização. Faz parte da natureza humana criar auras e sacralizar. Você sacraliza uma carta, um objeto da sua mãe. Você sacraliza tudo – isso é da nossa natureza. Então, do ponto de vista antropológico, sociológico, os artistas modernos e pós-modernos têm cometido diversos erros. Em alguns casos são erros teóricos, em alguns casos eles têm consciência desse erro e permanecem no erro por puro cinismo e porque conseguem muito dinheiro com isso. Quando Picasso faz aquela confissão que li no princípio dessa fala, ele acaba sendo uma exceção. Já dizia o teórico e poeta italiano Eduardo Sanguinetti, que a grande contradição da vanguarda é essa. Quando eu digo isso, eu não sou contra a vanguarda, não. Eu não posso ser contra uma montanha, eu não posso ser contra um lago. Existe o lago, existe a montanha, a vanguarda é um fato histórico, virou estilo de época, como já disse. Nós temos é que analisar isso ao invés de ficarmos na estúpida

e ingênua adoração. Eduardo Sanguinetti, que foi vanguardista como eu, dizia que a vanguarda tem a seguinte ambigüidade: ela conhece o seu momento épico, e realmente ela é iconoclasta, mexendo com tudo, mas cai, paradoxalmente, no segundo momento, no momento cínico, que é quando ela entra no museu e esquece que a sua intenção era outra. No caso de Duchamp, ele se deixou trair ao aceitar-se como ícone e entrar para os museus.

Existe um francês, que quem não conhece deve ler, que é o Pierre Bourdieu. Ele estuda muito essa questão. A questão do fetichismo e do objeto artístico. Há outros estudos excelentes sobre isso. Há uma outra francesa, que eu descobri só este ano, uma mulher excelente, chamada Nathalie Heinich, que também estuda isso. Dentro da perspectiva interdisciplinar para entender os objetos não-artísticos que querem, contraditoriamente, passar por artísticos, uma outra coisa que deve ser estudada fora da Estética, evidentemente, é a questão do mercado e do marketing. Muito do que se produz e circula por aí não só escapa ao espaço da arte, mas tem a sua mobilidade, visualização e consumo explicados pelas operações de propaganda e marketing.

Vejam o seguinte: segundo a revista *The Economist*, o mercado de arte da Europa movimenta anualmente 17 bilhões de dólares. É muito dinheiro. Então, quando eu começo a falar essas coisas sobre arte contemporânea, estou correndo um risco muito grande. Estou mexendo com poderosos. Só a Europa movimenta por ano US\$ 17 bilhões. E a Christie's e a Sotheby's, que são as duas grandes leiloeiras de arte, é que manipulam grande parte disso. Vocês já ouviram falar de um cidadão chamado Charles Saatchi, que é um dos maiores publicitários ingleses? Ele fez, por exemplo, a campanha da Margareth Thatcher para primeira-ministra. E esse poderoso publicitário é quem movimenta a arte inglesa hoje em dia. Ele agora acabou de conseguir um prédio que é maior do que a Tate Gallery (o antigo edifício da prefeitura), onde ele coloca

todos esses produtos não-artísticos e que valem artisticamente milhões. É um grande prestidigitador, como todo bom publicitário. Lembram-se daquela artista – Emy Tracy, cuja obra era a cama onde ela passou uma semana, dormindo, bebendo, trepando? Então aquela cama, o lençol, a camisinha, o cigarro, o copo de vodka, isso tudo era uma obra que valia 300 mil libras, graças ao gênio promocional de Mr. Saatchi. E assim por diante – uma série de obras e autores são lançadas estrategicamente no mercado. Existe na internet um site chamado Art Price, que tem a listagem de dois milhões e quinhentos mil leilões que já foram feitos no mundo nos últimos três séculos. É um bom território para que você possa exatamente estudar como é que é essa questão do mercado e do dinheiro em relação às obras de arte. É uma outra verdade que temos que admitir sobre a relação mercado e dinheiro. Os economistas, os especialistas em administração, são mais habilitados a dar palpite sobre essas coisas do que um professor de arte hoje em dia.

Ultimamente passou a ser um grande negócio o investimento no chamado segmento da arte contemporânea. Em Belo Horizonte, seis meses atrás, um colecionador que tinha Guignard, Pancetti, etc. vendeu Guignard, Pancetti, etc. para comprar as obras de alguns autores chamados contemporâneos que estão despontando no mercado. Por quê? Porque ele foi aconselhado por investidores do mercado que aqueles jovens, aquelas moças, iam dar dinheiro em curto prazo. Então vendeu esses autores clássicos para comprar os novos, como se vendesse ações de uma firma para comprar de outra, que está surgindo. E não fez nada de novo, não. Imaginem que o Thomas Kern, o diretor do Guggenheim, que negociava aqui com o César Maia, fez na Itália, há duas ou três décadas, um negócio com um conde italiano chamado Panza, um negócio que era estapafúrdio ao extremo. Ele vendeu um Chagall, vendeu um Matisse e não sei mais o quê, para recolher 45 milhões de dólares, para comprar uma coleção de obras minimalistas que

o conde Panza tinha lá na Itália. Só que essas obras minimalistas que o conde tinha – pasmem – não existiam. Eram só um projeto de obra. Porque uma das características da obra contemporânea é que ela não tem que ter existência física – ela pode ser apenas um projeto, apenas um conceito. (Vejam o livro de James Gardner, *Arte ou lixo*, que relata esse fato.) E por falar em atestado conceitual de obras, existe um caso extremo, referido por Nathalie Heinich, quando ela se refere à “desmaterialização” da obra de arte na contemporaneidade e classifica os casos de “autenticidade/autenticação sem objeto”. Surge aí um certificado desse mesmo Manzoni, um certificado com várias partes em branco, que diz: “Certifica-se que foi assinado por minha mão e portanto é considerado a partir da data abaixo uma obra de arte autêntica e verdadeira. Assinatura” e depois pontinhos brancos para data. Ou seja, alguém, pode ser o Manzoni ou qualquer outro (já que a pós-modernidade inventou o ludíbrio de que o “autor morreu”) dando um atestado em branco. E não precisa nem mencionar a obra. O atestado de uma obra que não existe, dado por outra pessoa que não se sabe quem é, já virou obra de arte.

Pois bem, agora imaginem um Museu Guggenheim, que mexe com milhões, como no episódio do conde Panza, vender o Chagall, o Matisse, etc. para comprar essas obras minimalistas. Não sou contra a obra minimalista (se bem que eu goste mais de Chagall, Matisse e ache que na arte minimalista a arte é tão mínima, que é quase inexistente), mas é importante fazer uma análise econômica e de marketing para saber por que uma grande entidade artístico-capitalista como o Guggenheim está fazendo esse jogo. Paralelamente, se você começa a ler uma matéria no *Jornal do Brasil*, registrando essas movimentações da bolsa de arte, os termos que encontra são esses: leilão, investimento, liquidez, escassez, etc. Todos termos econômicos. Em nenhum momento alguém pergunta se aquele objeto que está sendo transacionado é um objeto de arte. Mas não perguntam porque não têm que perguntar mesmo, não. Porque eles

estão transacionando o objeto não-arte. Aí nós vemos que existe um problema complicado na arte contemporânea, que diz respeito às suas contradições e suas falácias. Enquanto não analisarmos a arte do ponto de vista multidisciplinar, repito, com o socorro sistemático da Sociologia, da Antropologia, da Psicanálise, da Lingüística inclusive (e quem aqui é professor de Teoria da Literatura sabe melhor do que eu estou falando), não desataremos aquele nó dado por Duchamp.

Imaginem que o maior crítico americano de arte do século passado, Clement Grinberg, disse que a Lingüística não tinha nenhuma contribuição a dar para a crítica de arte. E quando você lê os textos dele, não encontra citação de Saussure ou de Pierce, não vê citação de Jakobson, de Lacan, de Levi-Strauss, de qualquer semiólogo ou quem quer que seja na linha da revolução que ocorreu nas ciências humanas e sociais no século passado. No máximo ele cita Kant. Aliás, vou falar outra coisa que pode escandalizar algumas pessoas: o famoso filósofo americano chamado Arthur Danto, que dá aula de filosofia na Universidade de Columbia e escreve muito sobre arte, é outro problema. É espantosa a limitação dessas pessoas que teriam pela sua grandeza a obrigação de pensarem mais amplamente. A leitura das obras de Danto nos leva a classificá-lo muito mais como um crítico sintomático, do que alguém que reinventa a crítica. É mais algo na base do endosso, repetindo, por exemplo, as falácias sobre “a morte da arte”.

Vejamos, aliás, algumas dessas falácias. Em primeiro lugar, a observação de que tudo é arte, de que todos são artistas, é uma afirmação tão repetida que tem que ser analisada. Não é possível que se repita isto impunemente, como se fosse uma verdade universal. Como eu disse antes, a arte contemporânea pertence a um ramo da literatura. Você pode analisar, com o recurso da retórica, da estilística e da lingüística, da própria lógica, como é que essas frases que sustentam a arte conceitual foram se armando. Por exemplo, o que há por trás dessa frase que,

paradoxalmente, para negar a existência da arte, usa a própria palavra arte para se afirmar? É uma questão delicada, e óbvia. A palavra arte existe, pode ser encontrada no dicionário. Ela tem um ou mais sentidos configurados. Etimologicamente, por exemplo, a palavra arte tem um radical indo-europeu, ART, que está presente nas palavras artelho, artimanha, articular, artigo, etc. E arte, etimologicamente, significa a competência em articular coisas, produzindo um sentido de revelação, deslocamento, de beleza, um choque estético que vai do horror ao sublime. A palavra, portanto, tem um sentido. Eu não posso usar a palavra carro para me referir a um navio; ninguém vai me entender. Posso, sim, construir um carro que funcione como navio, é um navio-carro. Mas não posso construir uma coisa que não anda, que não tem rodas, com a qual ninguém pode se deslocar, e chamar aquilo de carro. As palavras têm uma relação sistêmica no discurso. Sendo a linguagem uma moeda social, ela tem significados valorativos que circulam. E há um nível de transgressão admissível, que faz com possa existir o que gramaticalmente se chama de idioleto, artisticamente de estilo. Mas o discurso sem código, apenas caótico, que não transita, é um enigma que interessa ao estudo, mas nem sempre ao estudo estético. Pois se o enigma é importante na cultura, o enigma vazio é uma fraude, e o solipsismo e o paradoxismo têm que ser apontados, ao invés de simplesmente cultuados por servilismo ou medo.

Então, quando se diz que tudo é arte e que todos são artistas, está se construindo um paradoxo perfeitamente desmontável do ponto de vista lógico, ideológico e social. Ninguém pode decretar que é médico ou presidente da república, mas decretou-se que qualquer pessoa pode se autodenominar artista. Mas se isto é verdade, por que esses não-artistas que querem ser artistas não reconhecem como artistas outros artistas que fazem uma arte diferente de sua não-arte? Que monopólio paradoxal do

termo arte é esse, exercido por aqueles que contraditoriamente se negam como artistas?

Outra falácia é dizer, como já mencionamos anteriormente, que a arte contemporânea e a moderna acabaram com a aura. Na verdade, negaram a aura e os museus, mas acabaram engolidas pela aura e pelos museus. O feitiço virou contra o feiticeiro. Há que analisar como o sistema operou essa inversão. E essa análise pertence menos à estética e mais à sociologia e antropologia, por isto, reafirmo, é necessário o apoio de disciplinas paralelas para desatar esse nó.

Outro erro fundamental de alguns teóricos e artistas da arte contemporânea é liquidar com o conceito de História. Sem entrarmos na análise exaustiva desse equívoco, aliás, já denunciado por vários analistas, é importante notar o quanto é daninho o reflexo dessa afirmação. Basta olhar o que está aí: já que não há mais história, ocorre a inversão, a valorização do instante, parte-se para o que chamo de anomia ética e estética: você enche a cara, você se droga, você quer ficar rico da noite para o dia, você desfalca, exerce a “apropriação” sobre os bens alheios e do Estado, você não tem compromisso afetivo e ético com ninguém, com a sua família, com os seus parentes, com a sociedade, com a tradição. E digo tradição aqui no sentido de que pessoas e culturas mantêm um diálogo permanente com o antes e o depois. Mesmo os primitivos que não têm noção de história e progresso mantêm seus rituais como forma de diálogo com o cosmos e com os demais membros da tribo.

Sem fazer uma generalização perigosa, porque há alguns artistas que têm produzido obras boas e contestadoras, não posso deixar de pensar que essa arte que está se produzindo hoje, é, sim, a arte oficial é sintomática, representante da ideologia dominante. Grande parte dela é um endosso ao contexto social e político. Muitos declaram que querem mesmo descontextualizar objetos, discursos e ações. Enfim, é uma estra-

tégia de descontextualização perigosa, como se vivêssemos num jogo aleatório e sem sentido. E tem embutido aí um outro problema, que é a questão da transgressão. A transgressão é interessante. É recomendável e saudável até que a pessoa, à medida que vá crescendo, comece a se distanciar dos pais, se diferenciar dos seus irmãos e irmãs, ganhar a sua identidade dentro do grupo. E para isso ela tem que ir pulando certas barreiras, transpondo alguns limites. Mas a questão da transgressão, em arte, se tornou uma coisa patológica. Consideremos um dos muitos aspectos desse problema. Uma questão que se coloca hoje em dia é esta: quais os limites entre a ética e a estética? A arte não tem mais nada a ver com a ética? Essa é uma questão importante. É possível a transgressão sem limite? Analistas como Octavio Paz, Jean Clair e Nathalie Heinich já mostraram que isto é uma falácia.

Um artista francês, em Marselha, fez uma exposição intitulada "O que eu roubei de vocês". Ele roubou do atelier de diversos artistas e da casa de diversas pessoas, sem que eles soubessem, diversos objetos. E fez uma exposição com esses objetos. Mas na inauguração, várias pessoas ficaram chateadas ao verem seus pertences ali. E chamaram a polícia. E isso virou um problema policial. Um problema ético e policial, mas não sei se estético. Acho que é um problema que pertence à não-arte. Algumas pessoas, defendendo o artista, fizeram um discurso bonito, dizendo que ele estava fazendo uma denúncia da existência do roubo na sociedade atual, estava metaforizando, dando concretude a esse problema. Bonito, isso. Isso é bonito quando não é você a vítima, quando não é você que foi roubado.

Parece-me que há dois tipos de artistas basicamente. Há o artista que eu chamo de artista apenas sintomático e há o artista que eu chamo de artista autêntico, o artista maior. O que é o artista sintomático? Como na medicina ou na semiologia, o sintoma é aquilo que aparece visivelmente de uma enfermidade. Se uma coisa no meu organismo não



aceita poeira ou mofo, eu tenho diversos sintomas disso. Então, se eu estou com uma mancha na pele, não é necessariamente a minha pele que está doente. Aquilo é apenas a denúncia de um outro problema do meu organismo, o telão de uma imagem que está vindo de outro lugar. O artista sintomático é um sujeito que está no ambiente dele, na época dele, e reproduz o discurso que está sendo pronunciado nesse caos da pós-modernidade – o discurso do individualismo, do niilismo, da falta de perspectivas, da falta de história, do viver o instante, da falta de projeto. Ele sabe que a sociedade é assim e a reproduz acriticamente. É como se ele fosse uma antena que de repente captou um raio. Tinha uma coisa no ar, e ele a captou. Só que o raio o fulminou. O transformou em cinzas. Ao passo que o artista autêntico, quando capta o raio, transforma aquele raio porque ele é uma usina de energia. Ele percebe aquela coisa e a reelabora, transformando-a em obra de arte. E essa obra de arte é uma metáfora que representa o seu tempo – mas é uma metáfora que transforma a energia em luz, que transforma o que seria destruição em construção, que transforma o que seria Tântatos e morte em vida. Isso é uma obra de arte.



# O Movimento Concreto em sua primeira década

↳ LUIZ COSTA LIMA

Nosso tema admite as mais improváveis reações: para alguns, só o título provocará mal-estar — a poesia concreta teria estragado anos de suas vidas ou os obrigado a um longo desvio; a seu lado, estarão os que preferirão nela ver uma rotina da história — o Concretismo seria algo que, havendo passado, merece registro; para outros ainda, o reconhecimento do nome não provocará alguma experiência particular de desagrado ou comichões de arquivistas, mas antes um quê de vago, a flutuar sem peso entre as nuvens da memória.

Não será estranho que ainda para outros a expressão “movimento concreto” indique algo relevante. Suspeito, contudo, que estes não sejam mais do que uma estrita minoria. Seja como for, serão eles os que mais claramente reconhecerão o pouco que tem sido feito no entendimento do que o Concretismo propunha e na discussão a sério do que terão sido suas qualidades ou carências. Será para eles que direi especificamente: o desconhecimento, desabonador da vitalidade intelectual da sociedade em que se deu, do que o Movimento Concreto se propôs não será afetado

---

∞ Conferência proferida na ABL, em 4/11/2003, durante o ciclo *Vanguardas e Pós-Modernismo*.


por uma curta palestra. A partir desta minoria, direi a todos que queiram me escutar: proponho-me a expor e discutir algumas poucas teses em que o movimento se empenhava nas décadas de 1950-1960, quando se iniciava e alcançava o máximo de divulgação. Prefiro que sejam poucas as teses para que tenhamos algum tempo em abordá-las com seriedade. Para mais fácil seguimento, enumerarei as proposições a serem examinadas.

 I. PROJETO E REALIDADE

O prefácio à *Teoria* começa pela seguinte síntese:

“O movimento da poesia concreta alterou profundamente o contexto da poesia brasileira. Pôs idéias e autores em circulação. Procedeu a revisões do nosso “passado literário. Colocou problemas e propôs opções. – No plano nacional, retomou o diálogo com 22, interrompido por uma contra-reforma convencionalizante e floral. Surgiu com um projeto geral de nova informação estética, inscrito em cheio no horizonte de nossa civilização técnica [...]. Ofereceu, pela primeira vez, uma totalização crítica da experiência poética estante, armando-se de uma visada e de um propósito coletivos. Enfrentou a questão participante, mostrando que [...] conteúdo ideológico revolucionário só redundava em poesia válida quando é veiculado sob forma também revolucionária. Pensou o nacional não em termos exóticos, mas em dimensão crítica. [...] Na linguagem e na visualidade cotidianas, a poesia concreta comparece. Está no texto de

---

I  Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*, São Paulo: edições Invenção, 1965, p. 5.

propaganda, na paginação e na titulação do jornal, na diagramação do livro, no 'slogan' de televisão, na letra da 'bossa nova'."¹

Há, em toda a passagem, um dado surpreendente: surgindo o movimento em 1952, sob o nome de Grupo Noigandres, quando seus membros principais, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, eram muito jovens, por mais intensa que tenha sido, na década, a atividade intelectual do grupo, as ligações internacionais estabelecidas, os contatos com as vanguardas em música e pintura, a colaboração com o suplemento literário do *Jornal do Brasil*, a redescoberta de um estranho e raro poeta, Joaquim de Sousândrade, a publicação dos quatro primeiros números de *Noigandres. Revista de Arte de Vanguarda* (1962-64), a que se acrescentaria o quinto e último número (1966-67) e da *antologia noigandres 5* (1962), onde José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo apareciam como novos colaboradores, a verdade é que tudo era muito recente para justificar o tom de balanço geral da passagem. Que estranha compulsão explicaria a intensa vontade de passar a vida a limpo se os participantes eram tão jovens e o movimento tinha tamanha repercussão?

Não encontro melhor explicação além de apontar para a data de publicação: 1965. O país há pouco sofrera o golpe de estado cujo transtorno para a vida em geral não se podia sequer intuir. Sem que atinassem em que medida o golpe afetaria sua capacidade de articulação ou mesmo de sobrevivência, parecia prudente reunir o material disperso e apresentá-lo de modo uno para os interessados. Desconheço se a cautela respondia a alguma ameaça efetiva. Verdadeira ou apenas verossímil a hipótese, o fato é que as proposições de abertura têm tamanho alcance que devem ser consideradas. Passados quase quarenta anos, trata-se de nos perguntarmos como vemos o papel que os concretos confiavam a seu fazer. Subordinamos a indagação à pergunta prévia: seria o balanço demasiado otimista?



Quanto ao primeiro período, o olho se concentra no verbo e sua modificação modal: “o movimento [...] *alterou profundamente* [...]”. A afirmação é aceitável? Se concordamos em que “pôs idéias e autores em circulação”, que “procedeu a revisões do nosso passado literário”, que “colocou problemas e propôs opções”, por que a conclusão seria discutível? Porque circulação de idéias, revisões de autores, problemas e opções se fizeram em uma escala que pouco interferiu no perfil do sistema geral da literatura brasileira. De acordo com a posição de quem fala, acrescenta-se outra modal: infeliz ou felizmente, essa escala era, mais então do que agora, pouco visível. Pertencemos a uma sociedade a tal ponto apegada à inércia cumulativa, que o surpreendente teria sido que os concretos tivessem o impacto que se concediam.

Ao reconhecê-lo, damo-nos elementos para retornar à primeira explicação oferecida para a passagem e acrescentar: independente da conjuntura política de meados da década de 60, pode haver pesado, no tom demasiado afirmativo da “Introdução”, a própria lógica bélica de um movimento de vanguarda; se ele próprio reconhece que pouco conquistara, que o clima político recém-instaurado não o favorece, que poderiam seus adeptos fazer senão bater em retirada? Na verdade, pois, as duas explicações – a que se funda na conjuntura política nacional e a que se baseia na lógica da vanguarda – se combinam: é mesmo porque a “Introdução” é composta para circular depois do golpe de 1964 que precisava assumir o tom contundente que hoje nos surpreende. A interpretação torna então também plausível que o tom incisivo tenha provocado a exacerbação dos que, sobretudo por questões de política literária, lhe eram contrários. O conflito de humores se tornava bastante explícito. Acentuá-lo, contudo, tem aqui o defeito de deixar na sombra o que mais importa: a análise dos enunciados pontuais. Venhamos a eles.

É justo pensar-se que, embora sem alterar profundamente o campo em que grassa a poesia nacional, os concretos de fato retomaram “o

diálogo com 22". É isso tanto do ponto de vista formal, como político. Do ponto de vista formal, com a radicalização do experimentalismo, apenas razoavelmente parco entre os primeiros modernistas. Do ponto de vista político, ao acentuarem que "conteúdo ideológico revolucionário (impõe) forma também revolucionária". É aqui o espectro do golpe impedia que a questão se propagasse. Pergunto-me mesmo se não foi decisivo para o recuo do movimento. Cada vez mais, seus membros desenvolverão suas carreiras literárias em separado; cada vez menos, falar-se-á em movimento. Isso a tal ponto que o nome que de início os abarcava, *Noigandres*, tornar-se-á reconhecível apenas por um número ínfimo de leitores. Passemos ao próximo destaque.

"Pensou o nacional não em termos em termos exóticos, mas em dimensão crítica". A afirmação parece bastante razoável. É admissível dizer-se que uma forte parcela de exotismo tivesse presidido a recepção, pelos modernistas de 22, do romance nordestino, ao passo que nenhum procedimento concreto encaminhava nessa direção. Mas já deixa de ser sensato afirmar-se que o movimento houvesse pensado o nacional em termos críticos. Até mesmo porque seus membros são poetas e exclusivamente poetas, a criticidade de que cogitavam havia de ser pensada em termos de arte. Dentro destes limites, haveria sido importante levantar o questionamento das relações entre arte e nacionalidade. Ou seja, tomando como exemplo o famoso texto de Machado sobre "Instinto de nacionalidade", tematizar o papel da própria nacionalidade, vista ou como um valor *a priori* e insofismável ou como mera matéria-prima em que se internalizam os *frames* orientadores da produção dos escritores. Temos de concordar que, posta nestes termos, a questão da nacionalidade era demasiado prematura e que o contexto político dificultava sua compreensão e circulação. Ou seja, não parece correto dizer-se que os concretos tivessem posto o problema do nacional em termos críticos, embora seja aceitável que sua resistência ao nacionalismo literário, em

vigor desde nossos românticos, houvesse antecipado o tratamento bem posterior da questão. Mas isso ainda não é suficiente. A posição dos concretos parece-me haver sido prejudicada pela própria clave dentro da qual tratavam a questão da forma na arte. Sendo essa clave absolutamente subordinada ao tratamento técnico da forma, i.e., ao tratamento de procedimentos expressivos, os concretos ficavam sem voz quando o problema formal era visto simultaneamente à questão da configuração do social. Data de então a oposição entre “formalistas” – os descendentes dos concretos, e possivelmente para muitos eu sou um desses formalistas – e os sociológicos, i.e., os que subordinariam a visão da arte ao modo como encarariam as questões socioeconômicas.

Como ainda voltaremos a esse ponto, por ora apenas acrescentemos: a tematização exclusivamente técnica da questão da forma na arte não era uma deficiência apenas brasileira ou apenas de nossas vanguardas. Será preciso que o problema das relações entre arte e sociedade atinja o paroxismo de nossos dias para que a inflexão de seu tratamento comece a mudar. O encerramento dos concretos na tematização técnica transparece indiretamente na última frase do trecho que estamos discutindo. Sim, é inegável que a disposição concreta se propaga até à publicidade e à música popular – e isso porque em 1965 os autores da “Introdução” não podiam ainda invocar o exemplo do tropicalismo e das composições de Caetano Veloso. Mas é essa própria contigüidade que há de ser posta em questão. Mas que dizer a respeito? Assim como seria absurdo acusar, por exemplo, Mondrian porque sua distribuição geométrica das cores hoje se banaliza na padronagem dos tecidos ou que os projetos arquitetônicos do Bauhaus se reproduzam nas sedes dos bancos, seria absurdo criticar os concretos porque tenham inspirado projetos de *designers* e publicitários. Afinal que haveria de estranho em que áreas diversas da atividade social se influenciassem? Mas a questão não é tão simples ou arbitrária como pareceria. O caráter essencialmente técnico da indagação



sobre a forma na arte moderna facilitou sua apropriação pela sociedade de consumo. Em termos mais pontuais: na busca de explorar os recursos de sua linguagem, a arte moderna foi seqüestrada por um dispositivo puramente pragmático, pondo-se a serviço de uma sociedade administrada, contrária quer à arte que não seja ornamental, quer à experimentação que não acene com altos lucros. De aparência estetizante, a sociedade administrada – a nossa sociedade – assume ares benevolentes. Desta maneira, embora sem o endosso de seus proponentes, o questionamento formal promovido pelo primeiro programa dos concretos passou a se integrar à perversão sistêmica do capitalismo avançado: o experimentalismo a serviço da apresentação requintada de obras apenas dóceis, acessíveis, favorecedoras do endosso que as tornará mais rentáveis. Só o exame de suas produções posteriores, quando o movimento se fragmentou em nomes particularizados, nos permitiria ver como seus membros reagiram à forçada integração à tal sociedade administrada. Isso, obviamente, não será aqui possível. Além do mais, como nos demoramos no primeiro item, teremos de ser mais sucintos.

☞ 2. A SIGNIFICAÇÃO DO POEMA

Em um dos primeiros textos do movimento, dizia Décio Pignatari: “Um poema não quer dizer isto ou aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo e à dessemelhança do autor [...]”.<sup>2</sup>

Dentro da ausência de tradição teórico-reflexiva que continua a nos caracterizar, a afirmação era não só uma seta acerada contra o expressivismo banal – o poema como atualização do estado de alma do autor – como basicamente justa. No entanto definir-se o poema como uma

2 ☞ PIGNATARI, Décio. “Depoimento” (1950), in *Teoria da poesia concreta*, op. cit., p. 7.

linguagem que se diz a si própria não é ainda suficiente. Fundamentalmente, a proposição implicava reiterar uma afirmação feita em fins do século XVIII pelos “primeiros românticos” alemães – cf. “Fragmentos críticos” (1797) e “Fragmentos do Athenäum” (1798), de Friedrich Schlegel. Isso em nada diminui o mérito de Pignatari, pois, na própria Alemanha de 1950, Schlegel ainda precisava ser redescoberto. Muito ao contrário, sua afirmação equivaleria ao primeiro princípio de uma poética ciente daquilo de que fala: o poema não está a serviço de, o poema não é o enunciado ornamental de alguma verdade prévia, tampouco algo que se apreende conhecendo-se ou reconstituindo-se a intencionalidade autoral. O poema se diz a si próprio como a linguagem se diz a si mesma, independente do que o falante quis que ela dissesse. Quantos equívocos não seriam evitados pela compreensão cabal deste simples enunciado.

Entre 1950 e hoje, no entanto, sua justeza deu lugar a desenvolvimentos diversos. É claro que não é de Décio Pignatari a culpa que não o tenhamos sabido. Para uma certa posição, de grande prestígio, sobretudo em grandes universidades americanas, que encontrou no belga-americano Paul de Man seu maior centro de irradiação, o poema tanto mais se diz a si próprio quanto menos nele as palavras mantêm uma função referencial. Se se dissesse sua função referencial costumeira, não haveria o que discutir. A estrofe cabralina do “Antíode”, citada por Augusto de Campos no mesmo *Teoria*, seria um exemplo perfeito:

*Flor, é a palavra*  
*Flor, verso inscrito*  
*No verso, como*  
*Manhãs no tempo*

De Man, contudo, não restringia a referencialidade a seu uso habitual. Falava sim em suspensão da função referencial. Ao assim fazer, despojava a palavra poética de seu relacionamento com o mundo, encerrando-a em


si mesma. Ora, à medida que a estratégia analítica concreta enfatiza a técnica de construção e não a desdobra em sensibilidade para o social de que a forma poética (e artística) é parte, não fornecia ela elementos para a necessária visada formal-crítica. (Esse desdobramento seria alcançado depois por Haroldo de Campos, o concreto dotado de maior argúcia teórico-crítica.)

☞ 3. O PAPEL DA PESQUISA TEÓRICA

“Uma lógica conscientemente organizadora não é independente da obra, mas contribui para criá-la, está ligada a ela em um circuito reversível; pois é a necessidade de precisar o que se quer chegar a exprimir que traz a evolução da técnica; esta reforça a imaginação que se projeta, então, para o não percebido, e assim, em um perpétuo jogo de espelhos, se processa a criação.”<sup>3</sup>

Entre nós, singularizados pelo enfado com que acompanhamos a reflexão teórica, considerada complicada ou redundante, é espantosamente atual esta valorização do teórico. (Note-se apenas como naquele primeiro Haroldo ela permanecia associada ao elogio da “evolução técnica”.) Obviamente, não é essa a tradição nem de nossa ex-metrópole, nem dos trópicos, onde é esperável que o artista pose de anti-intelectual, se de fato não o for. Mas tampouco o antiintelectualismo é exclusivo de nossos artistas. Teoria e prática, reflexão e produção continuam a nos parecer atividades incompatíveis. O concretismo não modificou nossa inércia crítico-teórica. Foi sim o primeiro movimento que, entre nós, acentuou a conjugação entre teorização e prática poéticas.

3 ☞ CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e paraíso perdido” (1955), in *Teoria da poesia concreta*, op. cit., p. 27.


 4. A VALORIZAÇÃO DO ESPAÇO E A CONCEPÇÃO DO POEMA

Seria válida a pergunta: se, desde a difusão da escrita, o poema supõe a página escrita, por que não haveria o poema de valorizar o intercâmbio entre a mancha escrita e o espaço da página? Ou ainda por que isso não teria se difundido com a expansão da tipografia senão por dificuldades técnicas ou por motivos econômicos? Pois a valorização do espaço só teria de ser repudiada por uma concepção oral do poema.

Se o raciocínio acima não fosse tão-só parcial, haveria de se acrescentar que o realce de *Un Coup de dés* teria sido excessivo e o escândalo provocado pelos concretos mais efeito de nosso provincianismo que mérito deles. Dizê-lo, contudo, significaria desconsiderar que a valorização do espaço por Mallarmé implicara uma revolução do verso. Não se tratava apenas de fazer convergir o branco da página com a mancha tipográfica, mas, como evidencia o prefácio a *Un Coup de dés*, de integrar à palavra um potencial antes exclusivo à música – a modulação de timbres. E, porque música muda, música que também trazia consigo virtualidades próprias à pintura. Isso não significa dizer que Mallarmé cogitasse de algo semelhante à obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*], de Wagner, porque seu propósito não era subordinar a palavra a um teatro musicalizado, mas sim constituir “uma tipografia funcional, que espelh[ass]e com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento”.<sup>4</sup>

É de posse do exemplo mallarmeano, das tentativas menos refinadas de Apollinaire, da prática e teorização de Pound que os concretos irão propor o princípio do verbivocovisual, i.e., a combinação de signos analógico-visuais e de signos digitais, que explorariam a própria constitui-

---

4  CAMPOS, Augusto de. “Pontos – periferia – poesia concreta” (1956), in *Teoria da poesia concreta*, op. cit., p. 16.


ção do cérebro humano. Como repetiria Haroldo de Campos, em sua última entrevista: “O cérebro humano tem dois hemisférios: um digital (linear, associação por seqüência de dígitos), outro analógico (associação por justaposição de imagens)”.<sup>5</sup> O verbivocovisual representava a etapa radicalizada do uso de recursos que sempre estiveram à disposição dos poetas. Considerando que a pintura anterior às primeiras décadas do século XX já continha momentos abstratos, seria algo semelhante ao que foi o abstracionismo em Malevitch, Kandinsky e Mondrian. O confronto entre a experimentação abstracionista, na pintura, e a proposta dos concretos, na poesia, nos permite encaminhar o raciocínio por duas vias simultâneas: (a) a exploração de signos analógico-visuais, já anteriormente presentes na estrutura poemática, por certo supunha uma radicalização mas não, como se costuma dizer, a destruição da estrutura do verso; (b) explicitava, por outro lado, que o cuidado com a *construção formal* é o único critério decisivo para o artista de vanguarda.

Desenvolvamos as duas vias. A comparação com o que sucede na pintura nos será preciosa. Se a presença e combinação de linhas e cores não subordinadas a um propósito figurativo independe de uma intenção apenas abstrata, assim também o reconhecimento de signos analógico-visuais não se confunde com a presença cabal do verbivocovisual. Prova indireta: o reconhecimento pelos concretos, ainda nos artigos reunidos na *Teoria*, da poesia de João Cabral ou, mais recentemente, suas traduções de tantos e tão diversos poetas como os provençais e Dante, Gerard Manley Hopkins e Rilke, os contemporâneos russos, o texto hebraico do *Kohélet* e a *Ilíada*. Que significaria essa atenção a autores aparentemente desligados do princípio radical que propunham? Uma inesperada resposta transparece na apresentação por Augusto de Campos dos

5 ∞ CAMPOS, Haroldo de. “A eficácia do ícone”, entrevista a Renato Becker, caderno *Mais!*, *Folha de S. Paulo*, 14 de setembro de 2003, p. 8.

princípios de *Un Coup de dés*. Escrevia ele que a “utilização dinâmica dos recursos tipográficos (serve ao) pensamento poético *liberto do agri-lhoamento formal sintático-silogístico*”.<sup>6</sup> Ou seja, a quebra da linearidade romperia (ou ajudaria a romper) com a tendência ao vício do silogismo. O que equivale a dizer, ajudaria a não confundir raciocínio linear com dedução impecável. O pensamento poético liberto assim mostraria a diferença entre pensar e seguir receitas, entre o pensar e os enunciados automatizados. Portanto, de acordo com a primeira via acima formulada, a radicalização de processos contidos na própria constituição do poético desvelaria porque o poético está mais próximo do filosófico que do técnico. Conclusão surpreendente que, sem a podermos desenvolver, será enlaçada com a segunda via: a teorização concreta partilhava do suposto de que a construção formal era a única que importava ao artista enquanto artista. Podemos então dizer: tendo meios de mostrar como romper com o sintático-silogístico, o artista, contudo, se concentra em buscar um modo de redenção: a epifania pela forma. Desta maneira os concretos, como todos os adeptos do epifânico formal, tendo Joyce por modelo, deixavam de considerar que o abismo entre arte e sociedade contemporânea sempre mais crescia. Não digo que a crise teria diminuído se houvessem convertido sua preocupação tecno-formal em sócio-formal! Digo apenas que, se tivessem se dado conta da riqueza da intuição de Augusto, teriam atentado para o fato de que, ao lado de Joyce, havia de ressaltar a linhagem de Beckett. Ao lado de uma proposta salvífica, mostrava-se uma outra, não menos revolucionária, que funde a forma ao processo de colapso do mundo. Assim, a forma deixaria de ser um fim em si mesmo e daria as mãos a um mundo que fora relegado aos agentes da linearidade silogística. A forma então assumiria um perfil

---

6  CAMPOS, Augusto de. “Pontos – periferia – poesia concreta” (1956), in *Teoria da poesia concreta*, op. cit., p. 16. grifo meu.

revolucionário, sem se prender à exaltação do técnico. E o silêncio em torno do que fizeram e continuaram fazendo os concretos seria ainda mais escandaloso.

☞ REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Augusto de, Pignatari, Décio, Campos, Haroldo de: *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*, São Paulo: edições Invenção, 1965.

CAMPOS, Augusto de: “Pontos – periferia – poesia concreta” (1956), in *Teoria da poesia concreta*, op. cit.

CAMPOS, Haroldo de: “Poesia e paraíso perdido” (1955), in *Teoria da poesia concreta*, op. cit.

CAMPOS, Haroldo de: “A eficácia do ícone”, entrevista a Renato Becker, caderno *Mais!*, *Folha de S. Paulo*, 14 de setembro de 2003.

PIGNATARI, Décio: “Depoimento” (1950), in *Teoria da poesia concreta*, op. cit.

Ismael Nery (1900-1934)  
*Figura*, c. 1927-1928  
Óleo sobre tela, 108 x 60,2 cm  
Museu de Arte Contemporânea  
da USP, São Paulo - SP.



# O Surrealismo no Brasil

≡ FLORIANO MARTINS

**E**m agosto de 2001, escreveu o jornalista Sérgio Augusto que “dois dos mais notórios apóstolos do Surrealismo no Brasil, Ismael Nery e Murilo Mendes, não só acreditavam em Deus como iam à missa aos domingos – onde vez por outra comungavam ao lado de um e outro comunista, pois não há limites para o absurdo neste país irremediavelmente surreal”. Lembrava ainda Sérgio Augusto que, “de qualquer modo, nosso maior pensador católico, Alceu Amoroso Lima, nem esperou a tinta do primeiro manifesto de Breton secar direito para excomungá-lo”.<sup>1</sup>

Temos aqui uma ambientação da complexidade que seria a presença do Surrealismo em terras brasileiras. Não são raros os momentos em que Surrealismo e catolicismo protagonizaram alguma polêmica em nossa cultura. Quando, em 1934, Flávio de Carvalho teve tanto uma exposição quanto a montagem de uma peça interditadas pela polícia, declarou, como recorda Rui Moreira Leite, que “católicos tradicionalistas teriam sido os responsáveis pela intervenção da Delegacia de Costumes, tanto no Teatro da Experiência quanto na exposição à Rua Barão de Itapeti-

---


∞ Conferência proferida na ABL, em 11/11/2003, durante o Ciclo *Vanguardas e Pós-Modernismo*.


1 ∞ “Surrealismo, uma loucura que não deu muito certo no Brasil”. Caderno 2, jornal *O Estado de S. Paulo*, 18/08/2001.

ninga”.<sup>2</sup> E o crítico Carlos Lima chega a afirmar que “em Ismael Nery, Jorge de Lima e Murilo Mendes vemos a influência surrealista se dissolver em um catolicismo radical, que pretendia restaurar a poesia em Cristo”, concluindo enfaticamente que “todos três são grandes artistas, mas não têm nada a ver com o surrealismo!”.<sup>3</sup>

Não resta dúvida quanto ao fato de que vivemos em um país católico, mesmo considerando as oscilações desse catolicismo nos dias de hoje. Contudo, isto não quer dizer que não tenha se verificado, entre nós, a presença do Surrealismo. Significa apenas que seus obstáculos foram de natureza distinta daqueles encontrados em outros países, o que resulta em uma aclimação igualmente distinta. Basta pensar no quanto o Surrealismo era repudiado por Alceu Amoroso Lima e na conseqüente maneira como esse repúdio interferiu na formação de nossa cultura. Acrescente-se a isto que o Modernismo no Brasil era pautado por duas ações estratégicas peculiares: o seqüestro da realidade cultural em Mário de Andrade e a antropofagia de Oswald de Andrade. Ambos ficaram a dever em honestidade intelectual no sentido de fazer referências às fontes onde foram tecer suas bandeiras essenciais. *A escrava que não era Isaura*, de Mário de Andrade, traça um percurso de identificações com as preocupações essenciais do Surrealismo e, no entanto, como bem recorda Carlos Lima, não há ali “nenhuma palavra sobre Breton que, no mesmo ano, em Paris, publicava o primeiro manifesto do Surrealismo e fazia de Rimbaud o ponto de partida de uma nova poética que juntava poesia e utopia”. E logo complementa Carlos Lima que “ele, Mário,

---

2  “Flávio de Carvalho, artista plástico e animador cultural”. Publicação virtual no sítio da University of Essex.

3  “Vanguarda e utopia – Surrealismo e modernidade no Brasil”. Revista *Poesia Sempre* nº 9. Rio de Janeiro, março de 1998.

tinha chegado às mesmas descobertas, aquilo que ele chamou de ‘polifonia poética’.


Breton e Mário de Andrade tinham pensamentos opostos acerca da analogia, por exemplo. O que em um era pleno exercício de liberdade, no outro não passava de mera substituição da “coisa vista pela imagem evocada”, constituindo-se assim a analogia, segundo Mário, em “um dos maiores perigos da poesia modernista”. Ele, Mário, manifestou-se acerca da beleza apenas compreendendo a distinção existente entre o “belo artístico” e a “beleza da natureza”, jamais percebendo a condição convulsiva que lhe indicara Breton. Havia, no geral, um certo acanhamento em nossa ruptura, em nossa transgressão.


Evidente que não se encontra aí o impedimento único para um diálogo mais franco entre o Surrealismo e a elite cultural no Brasil. Vencida uma primeira etapa, os anos iniciais do Modernismo, vemos aos poucos se desvanecerem aqueles princípios cosmopolitas e internacionalistas que de alguma maneira norteavam a aventura modernista. A rigor, o ponto central desse desvanecimento seria a implantação de uma ideologia nacionalista. Como recorda Wilson Martins, “a consciência nacionalista foi a atmosfera em que se envolviam todos os espíritos, a partir de 1916: é para o nacionalismo que enveredará o Modernismo logo depois da Semana de Arte Moderna, passado o seu instante cosmopolita”.<sup>4</sup> Do nacionalismo exacerbado, por exemplo, do grupo Anta, ao regionalismo, que era um retorno à literatura realista, não houve propriamente um salto, mas antes uma profunda identificação. O que poderia ser visto como uma trajetória estética, fica mais bem entendido quando atentamos para as palavras de Valentin Facioli, ao situar que “a intersecção da política nacionalista do Estado, com a força difusa, mas presente em quase todos os níveis da vida cultural letrada, do positi-

4 ∞ *A idéia modernista*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

vismo, mais o peso extraordinário da Igreja Católica conservadora e mais a simpatia do Partido Comunista, operou uma mudança significativa de rumos na arte moderna no Brasil a partir de 1930”.<sup>5</sup> Considerando todos estes aspectos, cabe ainda acrescentar que os vínculos estéticos estabelecidos pelo Modernismo no Brasil foram muito mais fortes em relação ao Futurismo e ao Cubismo, do que propriamente em relação ao Surrealismo. Este foi penetrando em nossa cultura de forma indireta, tendo como pontos de costura tanto as afirmações de Flávio de Carvalho, Jorge de Lima, Aníbal Machado, como as simpatias de Pagu e Murilo Mendes e posteriormente a participação mais entranhável de Maria Martins. Talvez se nos concentrássemos mais nesses nomes encontraríamos um melhor ponto de defesa não exatamente de uma influência do Surrealismo em nossa cultura, mas antes – e este é um aspecto mais substantivo, me parece – de um diálogo entre partes, pois, como salienta Valentin Facioli, “o surrealismo nos enriqueceu e nós o enriquecemos”. De outra maneira estaríamos aqui apenas tratando de um domínio, o que não interessa nem ao Surrealismo nem à cultura em seu aspecto geral.

De qualquer forma, é preciso ter em conta a observação de Belén Castro Morales, no sentido de que, se “o surrealismo contribuiu para o encontro do artista americano com os estratos profundos dele próprio, este viu muitas vezes que não necessitava filiar-se a um movimento forâneo quando podia desenvolver com amplitude e complexidade uma leitura pessoal de seu entorno”.<sup>6</sup> É bastante razoável o que nos diz a ensaísta espanhola, sobretudo se pensarmos em casos como os do

5  “Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil”. Conferência proferida no colóquio *Surrealismo Nuevo Mundo*. Buenos Aires, outubro de 1992.

6  “El surrealismo en América Latina: la revelación de la alteridad”. Revista *La Página*, nºs 11 y 12. Tenerife, 1993.


chileno Humberto Díaz-Casanueva (1907-1992), do venezuelano Vicente Gerbasi (1913-1992) ou do colombiano Jorge Gaitán Duran (1924-1962), que souberam reconhecer acentuada influência do Surrealismo em sua poética sem, no entanto, vincularem-se formalmente ao mesmo. Naturalmente esta é uma posição destoante de uma recusa preconceituosa ao Surrealismo ou, o que é ainda pior, o comportamento discricionário amparado em chamar para si uma ventura que não lhe é de todo própria.


Caso distinto de Mário de Andrade foi o de Oswald. Este propiciou inúmeras polêmicas, quase que por compulsão. A busca das “fontes puras do primitivismo”, ele entendia como possibilidade única de despir a arte de “convencionanismos e sofisticacões”. Tento entender a idéia de convencional, mas penso a que tipo de sofisticação nos teria levado o Futurismo tão cultuado por ele. Claro que agia provocativamente ao dizer dos poetas que o sucederam: “são todos superiores a mim”. É a própria escritura paródica que perseguia na poesia implicava ao menos uma busca de sofisticação estilística. Curioso é observar que, nos anos 50, despertavam a atenção de Oswald novos poetas como Thiago de Mello e Geir Campos – o mesmo Oswald que considerava Lêdo Ivo “um caso típico do soldado do Exército do Pará”.

Talvez caiba dizer que a grande obra do Futurismo são os manifestos. Marcel Duchamp foi quem mencionou que o Futurismo era “um impressionismo do mundo mecânico”, ou seja, aquela coisa da retina funcionar como “uma inesgotável fonte de prazer” que, no dizer de Max Ernst, caracterizava o Impressionismo, vale para o Futurismo, desde que pensemos que os futuristas tinham olhos apenas para um mundo mecânico (“Escutar os motores e reproduzir seus discursos”). Agora, também Mário de Andrade foi um notável autor de manifestos. Indagaríamos então: tanto em um caso como no outro, quanto se adotou pra valer, em matéria de fazer coincidir com a ação o discurso dos manifestos?

A propósito de provocações, menciono aqui uma afirmação de Claudio Willer de que “hoje, deve-se deslocar o foco da militância por vezes episódica para uma configuração de obras pautadas pela riqueza imagética e pelo exercício da liberdade de imaginação, cuja recepção é prejudicada pelo filtro de uma espécie de cartesianismo poético brasileiro”.<sup>7</sup> Dei propositalmente um salto no tempo, apenas para compreendermos que, se considerados os obstáculos referidos ao início, a militância não foi tão episódica. Havia um paralelismo de ações – sobretudo no que diz respeito às artes plásticas e à ambientação da psicanálise e sua relação com a criação artística envolvendo crianças e loucos –, que não estampava uma cumplicidade explícita com o Surrealismo, mas que era claramente uma decorrência do mesmo. Exemplo disto é possível encontrar na publicação de um livro como *A expressão artística dos alienados*, em 1929, de Osório César, ou ainda no vínculo, distinto entre si, que tiveram com essa nova atividade artistas como Tarsila do Amaral e Lasar Segall.

Há inúmeros aspectos a serem verificados quando se está a desenhar um mapa das atividades afins ao Surrealismo na cultura brasileira. Valentin Facioli salienta que “o surrealismo foi percebido logo em 1924 por um grupo que se reuniu no Rio de Janeiro em torno da revista *Estética*, que publicou apenas três números e desapareceu em 1925. Os dois jovens editores, Prudente de Moraes, neto, e Sérgio Buarque [de Holanda], defenderam o Surrealismo e polemizaram contra seus detratores, que já apareceram quase instantaneamente, entre eles o crítico católico Tristão de Athayde”.<sup>8</sup> Também Sérgio Lima faz menção “à aparição polêmica da revista *Estética* em 1924 e a publicação na mesma do manifesto pelos “direitos do sonho”, de Sérgio Buarque de Holan-

7  “História subterrânea”. Revista *Cult* nº 50. São Paulo, setembro de 2001.

8  “Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil”. Ob. cit.

da". Trata-se de uma afirmação quando menos curiosa, pois revendo os três números de *Estética* não é possível localizar o citado manifesto. Graça Aranha faz menção ao fato de que "não há cultura coletiva no Brasil", e evoca o empenho dos editores da revista em "modernizar, nacionalizar, universalizar o espírito brasileiro". Neste mesmo número inaugural, Sérgio Buarque aborda a falta de tradições nas jovens culturas americanas, logo concluindo que "resta ao homem americano, e ao brasileiro em particular, a imaginação estética criada no 'inconsciente mítico', onde ainda não foi de todo eliminado o 'terror cósmico'".<sup>9</sup> Não me parece que em nenhum dos casos se possa falar de uma defesa explícita do Surrealismo, sobretudo considerando que Prudente de Moraes, neto, no terceiro e último número que publicou a revista, refere-se à escritura automática como uma moda passageira.


Este tipo de acréscimo a uma situação que não coincide com a realidade dos fatos é tão danoso à construção de uma historiografia quanto seu revés, a não-menção a aspectos reais, de que pode ser exemplo a leitura quase sempre parcial que é feita da poética de Jorge de Lima, sem considerar corretamente sua identificação com o Surrealismo, manifesta não somente em sua poesia mas também na série de *collages* que resultou na publicação de *A pintura em pânico*, em 1943. No Brasil preferiu-se o termo foto-montagem ao invés de *collages*, e Mário de Andrade apressou-se em dizer, em 1939, que esta técnica "não deve ser apenas uma variedade de poesia sobre-realista, que, por princípio mesmo, não se sujeita a nenhum controle estético". O próprio Murilo Mendes, companheiro de Jorge de Lima nesta e em outras identificações, ao prolongar este livro afirma que "o movimento surrealista organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo",<sup>10</sup> mas em


9 ☞ "Um homem essencial". Revista *Estética* nº I. Rio de Janeiro, setembro de 1924.


momento algum afirma um vínculo direto entre Jorge de Lima e Surrealismo. Isto nos leva diretamente ao “surrealismo à moda brasileira”, maneira encontrada por Murilo Mendes para definir sua identificação com o movimento. No entendimento de Valentin Facioli, “nas condições brasileiras da época, a liberdade de escolha possível e plausível limitava-se, pois, à escolha de técnicas artísticas e seus efeitos, como opção particularizante e parcial de estilo artístico, o que era melhor que nada e interferia no modo de produção de sentido, mas bem pouco diante das possibilidades abertas pelo surrealismo como intervenção nas condições sociais de produção, circulação e recepção da obra artística erudita”.<sup>11</sup> Ora, este “melhor que nada” aos poucos vai se deixando acentuar como traço essencial do perfil sociocultural brasileiro, cujos danos verificamos ainda hoje na quase absoluta falta de compromisso diante de toda ou qualquer situação. Haveria então uma curiosa sintonia entre “surrealismo à moda brasileira” e o *jeitinho brasileiro*.

Criemos aqui um caso Jorge de Lima, apenas para esclarecer melhor a questão. Sempre se tratou de evocar, nele, a aproximação ao cristianismo como razão para negar-lhe identificação com o Surrealismo. Diz Sérgio Lima, ao tratar deste tema, que “a controversa *conversão* religiosa desses dois poetas – Murilo e Jorge de Lima –, a partir de 1934, não exclui tudo o que escreveram e produziram nos anos anteriores”,<sup>12</sup> observação que carece de aprofundamento, ainda mais se considerada a reflexão levada a termo por Claudio Willer, a seguir:

“Em Murilo Mendes, o rótulo de ‘poeta católico’ reduz o alcance de uma lírica plural, na qual se encontra o que houve de inovador em

10  “Nota liminar”, prólogo de *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro, 1943.

11  “Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil”. Ob. cit.

12  “Notas acerca do movimento surrealista no Brasil”. Ob. cit.



seu tempo, com uma linha evolutiva, da *poesia em Cristo de Tempo e eternidade*, escrita como se fosse para substituir a oração, até o ganho em síntese e vigor de *As metamorfoses*, de 1941. Jorge de Lima, inequivocamente um poeta de etapas na criação, apresenta reflexões sobre a poesia no *Livro de sonetos* afins a idéias surrealistas: 'Não procureis qualquer nexos naquilo / que os poetas pronunciam acordados, / pois eles vivem no âmbito intranquilo / em que se agitam seres ignorados'. No empreendimento máximo da poesia hermética e cósmica, *Invenção de Orfeu*, reitera a idéia do poeta sonâmbulo, que desce a um mundo originário, arquetípico e pré-verbal: 'Pra unidade deste poema, / ele vai durante a febre'. Seus tranSES, despertando no meio da noite para escrever, foram fatos biográficos (quem me falou dessas ocorrências foi Lúcio Cardoso, fonte autorizada pela amizade de ambos). DemonstRAM fidelidade à inspiração, realizando a frase de Octavio Paz: 'O poeta não se serve das palavras. É o seu servidor.' Tendo abraçado o catolicismo, foi mais fundo, até a religiosidade primordial, pagã, indissociável do seu apelo ao telúrico."<sup>13</sup>

Diante da leitura de Willer não é possível concordar com Sérgio Lima, bastando pensar que são posteriores a 1934, tanto *Invenção de Orfeu* quanto, sobretudo, *A pintura em pânico*, o volume das fotomontagens.<sup>14</sup> É de se lamentar que este livro tenha caído em completo esquecimento. Em 1987 surge uma edição das *collages* de Jorge de Lima encontradas no acervo de Mário de Andrade, em primorosa organização

13 ☞ "História subterrânea". Revista *Cult* nº 50. São Paulo, setembro de 2001.

14 ☞ As edições originais de *A pintura em pânico* e *Invenção de Orfeu* datam, respectivamente, de 1943 (Tipografia Luso-Brasileira) e 1952 (Livros de Portugal), ambos tendo prólogos assinados por Murilo Mendes.



de Ana Maria Paulino. Em estudo que lhe dedica, ao final do volume, Paulino destaca, em Jorge de Lima, a “procura de novos meios para transmitir sua sensibilidade e penetrar as regiões misteriosas do inconsciente, refletindo nas associações livres de sua linguagem aparentemente ilógica, um mundo sombroso representado por enigmas, símbolos e presságios”.<sup>15</sup> Também nesta edição se reproduz o prólogo de Murilo Mendes à publicação original de *A pintura em pânico*, onde, ao evocar o princípio defendido por Rimbaud de desarticulação dos elementos, destaca que essa desarticulação resulta, em último caso, em articulação, sugerindo que “seria instrutivo pesquisar o modo pelo qual este livro de Jorge de Lima se insere na sua obra”, ou seja, “estabelecer a relação do mesmo com seus poemas, romances, ensaios e tentativas de quadros”. Desta maneira evitaríamos tantas observações preconceituosas e infundadas em relação à poética de Jorge de Lima e, por conseqüência, a má interpretação, por vezes intencional, da presença do Surrealismo no Brasil. Aqui nos referimos apenas a dois casos que ilustram a complexidade do tema. Diversas outras instâncias deverão ser cotejadas, em oportunidade mais ampla, evocando demasias tanto de ordem afirmativa quanto negativa.

Evidente que a ausência de filiação formal não autoriza a crítica a negar identificação com o Surrealismo seja em Murilo Mendes ou em Jorge de Lima, o mesmo valendo para inúmeros outros poetas e artistas brasileiros que poderiam ser evocados no momento de uma reavaliação da presença do Surrealismo no Brasil. Há toda uma história subterrânea a ser desentranhada e ainda estamos por fazê-lo. Ao referir-se a “período imediatamente associado ao modernismo”, Claudio Willer recorda “o modo como uma legítima vanguarda, intelectual e política, articulou-se,

15 *O poeta insólito*. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1987.

através de [Benjamin] Péret, com o Surrealismo, incluindo Patrícia Galvão, a Pagu, Flávio de Carvalho e Mário Pedrosa. Pagu e Flávio chegaram a ser hóspedes de Péret e sua esposa brasileira, Elsie Houston, em Paris, em 1934-35.”<sup>16</sup> Menos econômico do que Willer na menção a nomes, Sérgio Lima considera pertinente referir-se a Fernando Mendes de Almeida, Ascânio Lopes, Rosário Fusco, Lívio Xavier, Osório César, Jamil Almansur Haddad, Raguna Cabral, Wagner Castro, Eros Volússia, e destaca ainda a presença de Raul Bopp e Tarsila do Amaral e a *Revista de Antropofagia*, afirmando que “a turma da *segunda dentição* antropofágica acolheu Péret e representou a única vertente que se opôs aos nacionalismos despregados pelas movimentações vanguardistas do momento no modernismo brasileiro”.<sup>17</sup>

Nos anos 60, dentro do que Sérgio Lima considera um *segundo período* de identificação do Surrealismo na cultura brasileira, temos a formação de um grupo (1965) e a realização de uma exposição internacional (1967). Ao remeter a este momento, escreve o poeta Contador Borges que “tanto a poesia de [Roberto] Piva quanto a de [Claudio] Willer são poéticas do apocalipse, testemunhas desse momento universal da poesia revolta vivido pela modernidade”, logo lembrando ser possível citar “outros poetas brasileiros que também criaram suas obras sob este impacto, como Sérgio Lima, que faz do poema uma topografia panteísta do corpo erotizado, e Rodrigo de Haro, de fatura mais lírica e contida, em que os versos parecem escandidos por uma navalha oculta, que repentinamente surge nas mãos do poeta”.<sup>18</sup> A exemplo do que houve no *primeiro período*, também aqui a crítica é exígua e por vezes intencionalmente leviana. Como observei em *O começo da busca* (2001),

16 ∞ “História subterrânea”. Ob. cit.


17 ∞ “Notas acerca do movimento surrealista no Brasil”. Ob. cit.


18 ∞ “Surrealismo & poéticas do apocalipse”. Revista *Cult* nº 50. São Paulo, setembro de 2001.


“críticos como José Paulo Paes e Gilberto Mendonça Teles foram falhos em uma brevíssima abordagem deste *não-capítulo* de nossa historiografia literária. Mendonça Teles, em entrevista que lhe fiz em 1994, declarou não se haver reportado à revista *A Phala*, por exemplo, no livro *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*, por desconhecimento. Ao publicar *A escrituração da escrita* (1996) observa o Surrealismo pela mesma ótica de José Paulo Paes, validando tão-somente o caráter programático, reduzindo-o à categoria dos *ismos*, sem perceber a fundamental importância dos desdobramentos em diversas culturas, assim como ‘seu inegável vetor revolucionário, inclusive de natureza extra-literária’, como salienta o próprio Sérgio Lima.”<sup>19</sup> Limitam-se a tratar o Surrealismo como a escola que nunca foi, situando a aparição tardia do mesmo entre nós.

É possível comentar ainda que em 1938 Flávio de Carvalho, na apresentação do II Salão de Maio, em São Paulo, como bem recorda Sérgio Lima, “irá precisar que se trata ‘de um movimento’ e não de mais uma exposição”,<sup>20</sup> ou mesmo a adesão pública ao Surrealismo da parte de Aníbal Machado. No entanto, o Surrealismo só entra na pauta oficial de nossa historiografia como uma ambientação tardia, considerando a criação de um primeiro grupo nos anos 60, justamente a partir de Sérgio Lima. Já em 1930 Breton nos levava a recordar que “o surrealismo busca simplesmente a recuperação total de nossa força psíquica por um sistema de descida vertiginosa em nós mesmos, na iluminação sistemática dos lugares ocultos, no escurecimento progressivo dos demais lugares e no passeio perpétuo pela plena zona proibida”.<sup>21</sup> Não se requer propria-

---

19  *O começo da busca (O Surrealismo na poesia da América Latina)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

20  “Os anos modernistas de Flávio de Carvalho”. Revista *Xilo* nº 1. Fortaleza, setembro de 1999.

21  “Fantasias de um poeta”. Suplemento em *Rotogravura* nº 146. *O Estado de S. Paulo*, novembro de 1939.

mente uma ação coletiva, decerto. Nem se pode vincular a idéia de movimento à de um colegiado onde todos seguem a rigor uma orientação central. Os erros decorrentes de uma ortodoxia surrealista são bastante claros neste sentido. Mas enfim, oficialmente o Surrealismo chega ao Brasil com o estabelecimento, em 1965, de um grupo surrealista em São Paulo, capitaneado por Sérgio Lima, que já aderira ao grupo parisiense em 1961, quando de sua residência na França. Adesões similares já havíamos tido com Flávio de Carvalho e Maria Martins, por exemplo, sem que em nenhum dos casos houvesse uma disposição por fundar uma sucursal surrealista no Brasil. Ao fazê-lo, Sérgio Lima evoca para si todos os paradoxos decorrentes de uma aproximação entre duas realidades quase antagônicas, ou seja, estava aqui a tentar reproduzir aquele cenário do encontro fortuito de uma máquina de costura com um guarda-chuva sobre uma mesa de cirurgia. Talvez o que lhe tenha faltado foi a indagação, no sentido de atualidade da insurgência, de qual sentido deveria apontar a poesia então. Em âmbito nacional, da pressão católica havíamos passado à pressão militar, embora já em 1924 Graça Aranha tenha dito que “no Brasil só há uma classe organizada, a classe militar”, logo afirmando, como já ressaltai, a inexistência de uma cultura coletiva, avaliando que “as populações jazem afundadas na ignorância selvagem, de que o animismo fetichista é a expressão viva, a feição pitoresca que o diletantismo literário explora e não quer ver substituída pela civilização”.<sup>22</sup> O rito de passagem não foi senão um passar o bastão, por assim dizer. Ao que parece, o que faltava nos exemplos dados até aqui havia em correspondente excesso em Sérgio Lima, ou seja, ao tentar recuperar distorções, ao dar corpo a uma indignação intrinsecamente válida, acabou por envolver-se demasiado com uma ortodoxia que já enfrentava discussões

22 ∞ *Estética*. V. dados.



internas no próprio núcleo parisiense. Sérgio repetia a cartilha de Breton em uma circunstância onde melhor caberia sua atualização. Há um depoimento de Claudio Willer, em entrevista que lhe fez Roberto Piva, que propicia algum esclarecimento. Diz Willer que, “na verdade, nós éramos um grupo surrealista desde quando nos conhecemos. O Piva já conhecia bem, o Piva colecionava o surrealismo, a revista *La Brèche*, por exemplo. Poesia surrealista foi uma coisa seminal e formadora para todos nós. Agora, em 63, o Sérgio Lima veio de Paris, havia feito estágio de um ou dois anos na Cinemateca Francesa e participou pessoalmente, diretamente, do movimento surrealista. Conheceu André Breton, subscreveu manifestos surrealistas, correspondeu-se com Breton e teve contato com ele até sua morte em 66. Então, houve um período em que nós nos reuníamos em grupo, regularmente, uma ou duas vezes por semana, em um bar, no estilo surrealista. Isso, essa fase sistemática de grupo, durou até 64. O grupo explodiu, e eu acho que nós não poderíamos e nunca conseguiríamos formar o tipo de movimento do surrealismo”.

A referência a grupo aqui é no sentido informal, cumpre esclarecer. Trata-se de um núcleo que serviria de base para a formação do primeiro grupo surrealista afirmado como tal, embora apenas o Sérgio Lima viesse a participar dele, como seu fundador e principal articulador. Retornemos ao depoimento de Willer, bastante significativo: “Acho o surrealismo fundamental em dois níveis: como criação, e isso é o que realmente importa, a criação poética; e como movimento de idéias, como prosseguimento da rebelião romântica e tentativa de unir a rebelião romântica à transformação da sociedade. A junção do *mudar a vida* com o *transformar a sociedade*, de Rimbaud e Marx. É um movimento de idéias que teve mudanças ao longo do século, e que é fundamental. De tudo o que aconteceu naquele período vanguardista do começo do século, evidentemente foi o movimento mais significativo, mais impor-

tante, e, disparadamente, o mais consistente.”<sup>23</sup> Ao contrário do que se possa pensar, Claudio Willer e Roberto Piva jamais integraram o grupo surrealista oficialmente dado como existente entre 1965-69, o qual, no dizer de Sérgio Lima, “se responsabiliza por toda uma série de atividades coletivas, indo de panfletagem, edição de plaquetas, livros, testemunhos públicos, exposições e um manifesto, publicado em editorial na *Phala* nº I (redigido em conjunto por mim e Aldo Pellegrini)”.<sup>24</sup> A raiz do impedimento da adesão formal de ambos, Piva e Willer, ambientava certa reserva da parte do próprio Breton em aceitar desdobramentos do Surrealismo, de que poderiam ser exemplos tanto o abstracionismo como a explosão da Beat Generation e da contracultura. No Brasil, coincidindo com uma reafirmação formalista, sua radicalização extrema, o surgimento do Concretismo, este teria sido um momento ideal para uma recusa àquele referido espírito do “melhor que nada” já aqui referido. Nada mais coerente com o sentido de recusa total que adotaram, por exemplo, os canadenses, na afirmação de um Surrealismo que em circunstância alguma pode ser entendido como segmento de uma ortodoxia. Em entrevista que fiz ao crítico de arte canadense André Lamarre, por exemplo, ele menciona que “o *Refus Global* e a corrente de pensamento que o prolonga tentam, por uma parte, ligar-se a uma concepção original do Surrealismo e, por outra parte, fazê-la progredir, isto é, levá-la até seus limites. Entre as noções fundamentais do Surrealismo, Borduas assinala ‘a importância moral do ato não preconcebido’. *Refus Global* formula uma crítica da razão e da intenção que bloqueiam o desenvolvimento humano.”<sup>25</sup> *Refus Global* é justamente o

23 ☞ “Meditações de emergência”. V. dados na *Agulha*.

24 ☞ “Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (da década de 20 aos dias de hoje)”. V. dados.

25 ☞ “Diálogos sobre Surrealismo no Canadá”. Entrevista concedida a Floriano Martins. Revista *Agulha* nº 36, outubro de 2003.


nome que leva a principal formação grupal surrealista no Canadá, tendo à frente Paul-Émile Borduas.

É bom reforçar aqui que essa recusa à qual aludo sempre foi reafirmada pelo próprio Sérgio Lima, considerando sua defesa de que “o surrealismo é a exigência maior do espírito humano, erguida frente ao desencanto do mundo, da realidade dada, e contrapõe seu querer às acomodações e convenções, que contrapõe, portanto, ‘o homem do desejo desejante’ ao sistema racionalista e restritivo do progresso e da modernidade, instaurando um retorno, uma abertura sobre o moderno e que passa pelo passado: em um processo aberto de busca permanente, na própria imanência de mais realidade e sua revolução, não de sua reforma”.<sup>26</sup>

Em agosto de 1967 se publica então o número inaugural da revista *A Phala*, apresentada tanto como “revista do movimento surrealista” quanto “catálogo da I<sup>a</sup> exposição surrealista tendo por temas a mão mágica e o andrógino primordial”. O editorial, embora tenha sido escrito, segundo Sérgio Lima, por ele e o argentino Aldo Pellegrini, não traz assinatura alguma. Lemos ali que “o surrealismo é o movimento organizador do pensamento revolucionário que tende a uma reivindicação absolutamente moderna do sagrado”. Os três parágrafos seguintes são esclarecedores das relações entre Brasil e América Hispânica, mercedores portanto de reprodução na íntegra:

“No âmbito americano e, em particular, latino-americano, as manifestações isoladas e a própria estrutura natural das forças imanentes do meio, onde brilha o coração selvagem, o Surrealismo se apresenta como uma consciência primeira, daquele que seria o

---

26  “Prefácio a ‘porta-relâmpago’”. Revista *La Página* nºs II y 12. Tenerife, 1993.



ponto capital para todo um desenvolvimento de liberação do espírito, que tende a desencadear as forças mágicas.

Entre nós, os movimentos mais significativos se orientaram sempre em duas vertentes comuns, a plástica e a poética. As expressões relacionadas com a poesia, desde seu começo, estiveram vinculadas em geral a manifestações plásticas, não profissionais.

As vozes propícias que nos chegam de pontos do México, da Argentina, do Chile, do Brasil, do Peru, da Colômbia, do Equador, da Venezuela e do Haiti, o encantamento das vozes que ainda nos chegam da tradição *d'amour* da faixa equatorial do globo, nos propõem uma linguagem excepcionalmente única, e pura.”<sup>27</sup>

Será bastante recordar as palavras de René Char, para quem “a poesia se incorpora ao tempo e o absorve”, para compreendermos o que havia de impossível em o Surrealismo defender a existência de uma “linguagem pura”, conceito este que vinha já sendo discutido em outro âmbito. A propósito, diria que, ao contrário de Pierre Reverdy, me parece que estava mais correto Adolfo Casais Monteiro, ao defender que “a imagem não é uma criação pura do espírito, pela simples razão de não haver criações puras do espírito”.<sup>28</sup> No caso de *A Phala*, revista e exposição dão mais sinais de relacionamento com França e Portugal do que propriamente com América Latina. A presença de Aldo Pellegrini, o argentino que desde o final dos anos 20 tratou de ser um profundo defensor e difusor das idéias surrealistas, não deixa de ser de imensa importância. A princípio, estava assim oficializada a entrada do Surrealismo no Brasil, e com o apoio internacional de nomes como José Pierre,


27 ☞ “Editorial”. Revista *A Phala* nº I. São Paulo, agosto de 1967. Originalmente em espanhol.


28 ☞ *A palavra essencial*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

Mário Cesariny de Vasconcelos, Aldo Pellegrini e Elisa Breton, esta última dando continuidade ao apoio de seu marido, que morrera no ano anterior. Os contatos com o continente americano eram quando muito ocasionais, de modo que o movimento acabou se dispersando. Também internamente se deram alguns afastamentos, a exemplo de Raúl Fiker, Paulo Antonio de Paranaguá, Maninha Cavalcanti, Leila Ferraz e Carlos Felipe Saldanha. Sérgio Lima, observa que, mesmo considerando algumas novas adesões, elas “não foram suficientes para a formação de um novo grupo, visto que faltava a cristalização de um segundo momento [...] e as conseqüentes tomadas de posição que implicavam [...] a retomada da aventura surrealista”.<sup>29</sup>

Defende Valentin Facioli que “muito da inviabilidade do surrealismo nos nossos países” – e aqui se reporta à América Latina – “tem a ver com a qualidade da democracia burguesa que vivemos, ou sofremos, pois que ele não se pôs nunca como vanguarda artística, e sim como *práxis vital*, a qual foi reprimida, impedida ou deformada ao extremo por aqui”.<sup>30</sup> Em muitos casos, na América Latina, o Surrealismo esteve presente justamente em um ambiente que não se poderia jamais chamar de democrático. Talvez a distinção que se deva traçar em relação ao caso brasileiro seja a de que entre nós o Surrealismo jamais se firmou como uma reação ao poder instituído. Este sentido de rebelião contra o *establishment* é possível detectar no Chile e também no Canadá. Ocorreu na Venezuela e no Haiti. Mas não ocorreu no Brasil. O Surrealismo capitaneado por Sérgio Lima não definiu barreiras contra o poder estabelecido, não representou nenhuma espécie de resistência ao mesmo. Sequer o considerou, pois se ausentava no tempo e no espaço do que

---

29  “Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (da década de 20 aos dias de hoje)”. Ob. cit.

30  “Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil”. Ob. cit.

eventualmente pudesse se chamar realidade brasileira nos anos 60. Os afastamentos foram quase todos decorrentes de uma perda de interesse nessa forma curiosa de autismo. Houve um erro fundamental, da parte de Sérgio Lima, que, a despeito de importâncias capitais que tenha em relação à compreensão e difusão do Surrealismo no Brasil, não soube perceber o que havia de latente na cultura brasileira naquele instante, preferindo seguir a trilha de uma ortodoxia que já havia sido superada em manifestações situadas em países como Venezuela, Canadá, Chile, Peru, Estados Unidos.

Ao retomar as atividades grupais, logo no início da última década do século passado, mesmo considerando diálogos estabelecidos com grupos existentes em países como Argentina, Espanha e Estados Unidos, o fato é que internamente os novos integrantes desse segundo grupo surrealista, em grande parte, não possuíam uma identificação tão forte, seja na essência ou na forma, com o Surrealismo, sobretudo uma compreensão do papel que ainda lhe caberia representar contemporaneamente, de maneira que a dispersão mostrava-se como inevitável, muito embora tenha havido, a título de contribuição factual, a realização de algumas exposições e a publicação de uma revista, *Escrituras Surrealistas*. Dentre os mais interessados em não se perder nas teias do tempo, ciente de que só é possível ser agora, encontra-se o arquiteto Fernando Freitas Fuão, cujo empenho em provocar depoimentos dos demais participantes, como se estivesse ali a compor uma cartografia emocional daquele ambiente em que nos afirmávamos como surrealistas, foi o que mais me despertou atenção naquele momento.


Ao largo desta nossa conversa diversas vozes são citadas, o que de alguma maneira propõe a recolha de uma bibliografia dispersa, sobretudo no que diz respeito a material de imprensa, quase sempre em órgãos de raro acesso. Isto se passa sempre em relação àqueles temas que ou não são de grande interesse ou cujo interesse maior é abafá-los, evitando-lhes

assim compreensão e natural desdobramento. Em nosso caso, não me parece que a razão principal seja o Surrealismo – ou seja, há um componente na cultura brasileira que a leva a ausentar-se de si mesma, a sentir vergonha do que é em essência, e o mais curioso é que sua essência é de uma grandeza imensa. Já citei aqui a espanhola Castro Morales, mas quero uma vez mais a ela me referir, quando diz que “o interesse dos surrealistas europeus pelas culturas que hoje identificamos como da ‘alteridade’ ou da ‘outridade’, se explica por sua reivindicação do não normativo: os loucos, o ocultismo, o subconsciente, a sexualidade, os sonhos, o maravilhoso”, e então nos dá um xeque-mate, afirmando que “todos esses elementos que foram matéria da investigação surrealista conformam o conjunto de uma realidade excluída do canônico, e o primitivismo e o gosto pelo selvagem se incluem na exploração de uma cultura rejeitada, submergida”.<sup>31</sup>

A miscigenação cultural que tanto prefiguraria o destino dos povos americanos, referida por nomes como o mexicano José Vasconcelos, o peruano José Carlos Mariátegui ou mais recentemente o brasileiro Darcy Ribeiro, não teve entre nós a consideração que merecia, de maneira que temos uma compreensão bastante estratificada de nossa realidade cultural e sequer a conseguimos pensar em sua relação íntima, por exemplo, com a hispano-americana.

Finalizo recordando passagem de uma recente entrevista com Roberto Piva, onde ele afirma: “O dionisismo é uma das religiões mais profundas que já existiram. Basta ver que uma das suas manifestações produziu o teatro. Quer mais do que isso? Dioniso é o deus do teatro. As artes da aparência empalideceram diante de uma arte que proclamava a sabedoria na sua própria embriaguez. [...] Vivemos num país profun-

---

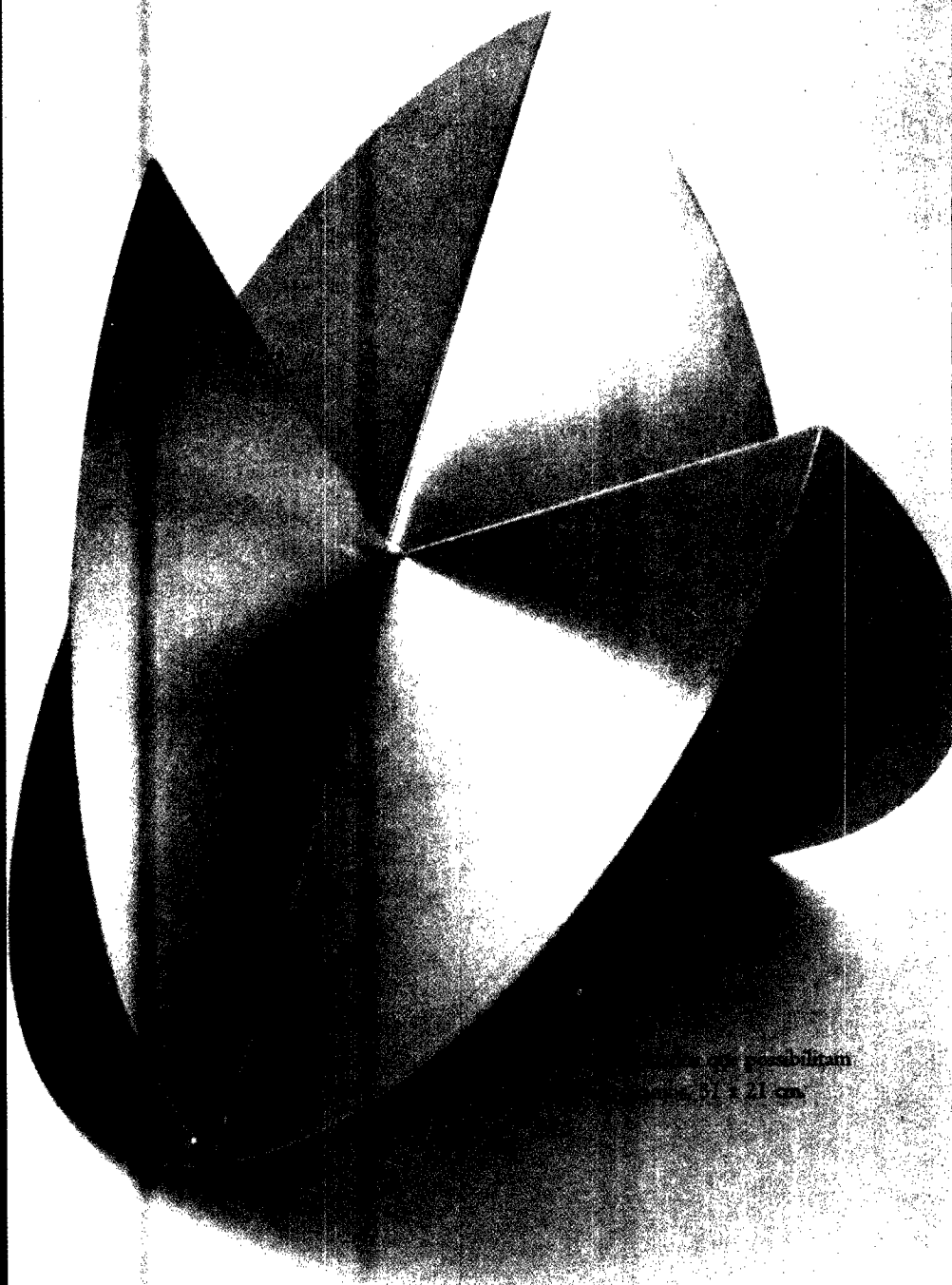
31  “El surrealismo en América Latina: la revelación de la alteridad”. Ob. cit.

damente dionisíaco, onde os intelectuais têm preconceito contra as manifestações espontâneas, criativas. Mesmo o fato de me enquadrarem na poesia marginal, dos anos 70, tem a ver com isso. Eu não sou dos anos 70 e não sou marginal; sou marginalizado. E por não ter pactuado com a universidade, com uma certa esquerda, por não participar das rodas literárias, nem dos “chás-da-cinco”, aos poucos fui sendo excluído.”<sup>32</sup>

Este é o ponto. Identificando-se com o futurismo, o existencialismo, o surrealismo ou mesmo o nazismo, via integralismo, os brasileiros compreendem a si razoavelmente pouco ou não de todo suficiente para afirmar ao menos uma simpatia. É uma tática camaleônica, ao que parece. A qualquer momento um regime de posição pode causar indisposição, e disto nós entendemos, do trocadilho semântico que infesta nossa poesia desde um parnasianismo canônico adotado em caráter de perpetuidade. Somos formalistas por natureza. Nada nos interessa em essência. Mesmo os nossos surrealistas incorreram em tais disparates.

---

32 ∞ “Entrevista com o escritor Roberto Piva”. Concedida a Fábio Weintraub. Revista *Cult*, nº 34. São Paulo. Maio de 2000.



*Parabolan*  
11 x 21 cm

# O Movimento Neoconcreto

≡ FERREIRA GULLAR

É uma tarefa complicada falar do Movimento Neoconcreto. Confesso a vocês que nunca fiz palestra sobre esse assunto, poesia neoconcreta. Vou atender a um convite de Ivan Junqueira, mas irão ver que terei uma enorme dificuldade de explicar o tema. A arte neoconcreta, através das obras de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, conseguiram repercussão internacional. Agora, a poesia neoconcreta é praticamente desconhecida. Não conseguiu difusão pela própria natureza dela. Não cabe em jornal, não cabe em livro. Então, vou tentar, aqui, tanto quanto possível, falar mais da poesia neoconcreta que do Movimento Neoconcreto como um todo.

A arte concreta surge no Rio de Janeiro no começo da década de 50, através dos artigos e das palestras do Mário Pedrosa, em torno de quem se formou um grupo de jovens pintores e escultores. Ao mesmo tempo, em São Paulo, com um grupo chamado Ruptura que se reuniu em torno de Geraldo de Barros e de Waldemar Cordeiro, também se desenvolveu uma tendência concreta, uma arte que representa uma ruptura total com a arte brasileira do Modernismo, aquela arte que nasceu em 1922, buscando as raízes nacionais e ligada ainda à escola de Paris e a outros

---

☞ Palestra de improviso, transcrita de gravação, proferida na Academia Brasileira de Letras em 26/11/2003, encerrando o Ciclo *Vanguardas e Pós-Modernismo*.

movimentos de arte figurativa, alguns já quase abstratos. No Brasil, a arte concreta ganhou uma forma muito nacional, particularmente através da pintura de Di Cavalcanti, de Portinari, de Vicente do Rego Monteiro. É uma arte que estabelece uma ruptura. Não nasceu em Paris, não vem dessa vertente; estabelece uma relação com a escola de Ulm, surgida em 1953, dirigida por Max Bill, que foi aluno da Bauhaus, e propunha uma nova posição em face da arte não-figurativa geométrica. Então, é toda uma outra vertente que vem desembocar nessa experiência brasileira.

Quando cheguei no Rio de Janeiro, em 1951, o movimento estava em seus começos. Tornei-me amigo de Mário Pedrosa e, na casa dele e em seu convívio, também dos jovens pintores, aí tomei conhecimento da arte concreta. A poesia que eu estava fazendo na época não tinha muito a ver com aquela arte. A poesia de *A Luta corporal*, que comecei a escrever em 1950, partia de uma proposta irrealizável, que era a seguinte: a linguagem tem que nascer com o poema. Eu tinha sido um jovem poeta parnasiano, no Maranhão, onde o Movimento Modernista de 22 chegou por volta de 1948-49. Até brinco que eu nasci em Macondo, onde tudo acontecia cem anos depois... Era tão ligado ao verso rimado e metrificado, que quando tomei conhecimento da poesia moderna, a poesia do verso livre, terminei adotando uma posição antagônica com relação à minha experiência anterior. Se a experiência anterior era uma experiência que se fazia a partir de formas pré-estabelecidas, de princípios, de normas, agora eu tomava a atitude de não aderir a nenhum princípio nem criar para mim nenhuma outra norma.

Essa posição que adotei é responsável pelo desenvolvimento de *A luta corporal*. Lendo o livro, os leitores podem notar que nele, cada vez que se cumpre ou que começa a se conformar um estilo, eu rompo e começo de novo. O objetivo seria chegar a uma linguagem que nascesse junto com o poema. Então eu pensava: a experiência poética é uma coisa fresca, nova, é um espanto, é uma revelação. Mas a linguagem é velha, é



cheia de vícios, levando-me a traduzir o novo numa linguagem velha. É preciso que eu traduza o novo na linguagem nova, então a linguagem tem que nascer com o poema. É claro que isso é irrealizável. Mas fui levando isso adiante até o ponto em que, fatalmente, desintegrei a linguagem, porque era impossível de se realizar esse projeto. Com o poema “Roçzeiral”, um dos últimos do livro, dei por encerrada aquela experiência, bem como a minha experiência de poeta.

Aquela época, um grupo de jovens, alguns pintores e poetas, ao fim da tarde se reunia no Vermelhinho, em frente à ABI (Associação Brasileira de Imprensa). Comuniquei a eles, meus amigos, que tinha acabado a minha experiência de poeta, que não ia mais fazer poesia, que tinha desintegrado a linguagem, tudo. Mostrei o poema a eles. Viram e disseram que, realmente, acabara. Publiquei o livro com esses poemas-experiência. Esse livro chegou nas mãos de Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, em São Paulo, três jovens poetas que estavam a fim de criar uma poesia nova. Leram o livro, e entraram em contato comigo dizendo que, por eu ser contra a “poesia sentada” – esta a expressão que eles usaram num livro a mim dedicado – queriam conversar comigo. Disseram: – Vamos ver se é possível criar uma nova poesia, um movimento novo na poesia brasileira.

Confesso que a minha idéia não era criar movimento algum, mas estava num impasse. E eles: – Então, tudo bem, vamos dialogar.

Explicaram-me a poesia que desejavam fazer, que seria uma coisa construtiva. A minha era uma experiência destrutiva, mas tinha sido muito útil porque tinha liquidado com a velha linguagem. Agora, tratava-se de limpar o terreno e começar de novo. Achei que essa proposta tinha algum sentido, então começamos a trocar cartas e conversar. Mas, é evidente que havia entre nós diferenças muito importantes. Como disse, eu partia de uma outra coisa e não tinha por proposta fazer nenhum movimento de vanguarda.



Quando os irmãos Pignatari começaram a formular a teoria da poesia concreta, já surgiram algumas divergências. Mas fui responsável pelo pensamento mais radical do movimento, que é a idéia não de se fazer um novo verso, como o Haroldo tinha proposto e, sim, se criar uma nova sintaxe. Por que eu propunha isso? Porque eu tinha desintegrado a sintaxe nos últimos poemas de *A luta corporal*. Não há discurso nesses poemas. Então, trata-se de criar uma nova sintaxe e não de fazer um novo verso, escrevi-lhes eu. Essa era a minha posição, e eles concordaram.

O contato deles com o Movimento Concreto dos pintores e escultores liderados por Waldemar Cordeiro, que era um mau pintor, mas um teórico inteligente e bastante radical, fez com que adotassem o nome de poesia concreta veio daí o caráter geométrico dos poemas. Isso deriva, de certo modo, da pintura concreta que usava formas geométricas.

Na época, havia aqui no Rio de Janeiro o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, dirigido por Reynaldo Jardim, e eu era uma espécie de secretário desse suplemento, que fazíamos junto, éramos muito amigos, dialogávamos e decidíamos de comum acordo. Reynaldo, que é poeta, também participou do Movimento Concreto.

Nesse período comecei a fazer uma poesia que eu achava que era poesia concreta, enfim, a poesia nova que se estava tentando. O livro *O formigueiro* foi escrito em 1955, mas só foi editado 36 anos depois devido, primeiro, à dificuldade de editá-lo, dada a complicação gráfica que implicava. Cheguei até a tentar editá-lo numa pequena gráfica, ali na Muda, perto da casa do Ivan Serpa. Entreguei os originais ao dono e ele disse que aquilo era um caos total, não conseguia acertar nada. Então, desisti de vez, não só desse livro como... eu vivia tão empenhado em inventar coisas junto com o grupo, que publicar era secundário. Estava muito mais interessado em buscar, em fazer... Apenas cinco páginas desse livro foram expostas na I Exposição Nacional de Arte Concreta, que se

realizou em dezembro de 1956, em São Paulo, e em fevereiro de 1957 no Rio de Janeiro. Quando a exposição veio para o Rio de Janeiro, no prédio do antigo MEC, atual Palácio Gustavo Capanema, os jornalistas estavam lá e diziam: “Então, esse poema é *O formigueiro...*” – O poema chamava a atenção porque as letras soltas lembravam formigas... “Interessante, o que o sr. tem a falar sobre o poema?”

Décio Pignatari, que estava lá, do meu lado, disse: “Isso não é poesia concreta.” Na hora, fiquei um pouco ofendido, mas ele tinha razão. Era já o que mais tarde viria a ser a poesia neoconcreta. Não tinha o rigor e as características básicas da poesia proposta pelo Grupo de São Paulo. Houve uma ruptura, por todas essas diferenças. Em junho de 1957, mandaram-me um documento dizendo que a poesia deveria ser feita, a partir dali, segundo “equações matemáticas”. O título do artigo era “Da psicologia da composição à matemática da composição”. Li-o e achei que ninguém poderia fazer poesia assim, que era uma coisa inviável, porque a relação de matemática com palavras seria como no soneto, ou seja versos metrificados. Disse a eles que, naquela altura, não iria fazer sonetos. O que eles propunham era uma coisa inviável: uma equação matemática determinaria quais palavras iriam compor o poema. Mas teimavam nisso, fui obrigado a romper com eles. Então, publicamos o texto deles, de um lado, e um texto escrito por mim do outro, cujo título era “Poesia concreta – experiência fenomenológica”. Como todos sabem, a fenomenologia é exatamente o oposto dessa abstração matemática.

O Movimento Neoconcreto não nasceu aí, com essa ruptura. O fato é que já éramos diferentes. Os pintores, os escultores, os poetas do Grupo do Rio foram desenvolvendo suas experiências e só quase dois anos depois surgiu esse movimento. Reunimos os nossos trabalhos para uma exposição que iríamos fazer, “Arte Concreta: Grupo do Rio de Janeiro”. Eu era encarregado de fazer a apresentação, fui rever as obras,

pensar a respeito. Pedi uma reunião e disse que não deveríamos fazer assim. Em vez de uma apresentação, a minha proposta era fazer um manifesto mostrando que se tratava de uma nova tendência que estava surgindo, e propus o nome Neoconcreto. O movimento surgiu da experiência concreta, mas era outra coisa.

Esses são os antecedentes da arte neoconcreta. Em 1960, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, eu, Reynaldo Jardim e vários outros nos reunimos na I Exposição Neoconcreta, realizada no Museu de Arte Moderna, no Rio. Publicou-se o Manifesto no suplemento do *Jornal do Brasil*. Em 1960, realizou-se a II Exposição Neoconcreta, no MEC. Assim, surgiu o movimento.

A poesia neoconcreta não tem muitos desdobramentos. Quem a iniciou fui eu, ela talvez não valha vale nada, então assumo que fui eu quem a inventou... os outros fizeram algumas coisas, mas essas não tinham as características neoconcretas nem tiveram qualquer desdobramento. A idéia de um poema que ocupa um livro, que se desdobra com o passar das páginas do livro, começou com *O formigueiro* de 1955. Depois, vai-se ver adiante como surgiu o livro-poema, que é o desenvolvimento mais radical daquela idéia inicial.

Como nasceu *O formigueiro*? No Maranhão, existe a lenda de que onde tem formiga, tem dinheiro enterrado. Então, eu achava que as letras pareciam formigas e que elas no papel traçavam o “mapa do ouro”. Daí, não sei por que processo, surgiu a idéia desse poema. Ele começa da seguinte maneira: a palavra “a formiga” no centro da página; na página seguinte, a palavra explode – como no *big bang* – e as letras se espalham por toda a página. Na outra página, as letras se reúnem no canto superior e viram uma mancha, como um bolo de formigas, viram um signo, que, claro, não é forma de palavra. Na página seguinte, a palavra “formiga” começa a ganhar outra conformação: “a for...”. O que vai acontecer aqui

é que, pouco a pouco, vou mostrar que “onde tem formiga, tem ouro”. Escrevi: “A formiga trabalha a terra / cega / na treva / traça / o mapa / do ouro.” Arbitrariamente fui juntando as letras, aproveitando a letra de uma palavra para formar outra, para até formar este verso: “A formiga traça o mapa do ouro / maldita urbe.”

A partir desse mapa, começa a segunda etapa do poema, quando as palavras irão surgindo conforme a posição das letras que compõe esse núcleo, ou seja o mapa. No verso “A formiga come”, “come” está escrito c-o-m-e, com um desenho inteiramente inusitado. Mas não é arbitrário porque as letras aparecem segundo a posição em que estão no mapa. No fundo, estou lutando contra o acaso, como no verso “Un coup de dés jamais n’abolira le hazard”. Crio, na verdade, arbitrariamente, um sistema dentro do qual as coisas passam a seguir uma norma criada pelo tal mapa. A explicação é complicada, mas o poema não. Cada página tem um verso: “A formiga come”, “Bicho [escrito da maneira mais estranha] morto”, “Gente morta”, “Farinha”, “Açúcar” – fui colocando as palavras que achava bonitas no espaço em branco, porque naquela época tínhamos o fascínio do espaço em branco. Então esta palavra esgarçada ficava como se o açúcar fosse uma outra essência que surgisse do açúcar quando ele está nessa página em branco, junto com essas outras palavras. Era uma outra existência do açúcar. “Falha planta” – se eu fosse desenhar isso arbitrariamente, não teria graça nenhuma, mas no poema está tudo determinado pelo núcleo. Aqui não tem brincadeira. E o poema continua: “A formiga / carrega / palha / capim / A formiga / briga / mata / morre”. A palavra morre está escrita ao contrário, para trás. Eu disse noutro poema: “os mortos voam para trás”. Sempre tive essa idéia, a morte não pode ser para frente... E continuo: “A formiga fabrica a urbe” – a urbe é o formigueiro. “Fungo / alfabeto”. Aí aproveito os dois oo de “ouro” para formar uma série de palavras que utilizam sempre os dois oo: “Álcool / povo / vôo / ovo” – aí um o cai

dentro do outro, e daí o ovo. Então, essa é uma outra forma de trabalhar a palavra, uma outra “alquimia do verbo”. O poema “O formigueiro” termina da seguinte maneira: “O pânico / a formicida / a metrópole / tribo / rito / rui”. A última palavra do poema é “Ur” – que está naquele mapa, a Ur dos caldeus. Este é o poema.

Depois de *O formigueiro* publiquei um livro de poemas concretos, da fase do suplemento do *Jornal do Brasil*. Publicamos, numa coleção intitulada de “Coleção Espaço”, alguns poemas de Reynaldo Jardim, meus, e de outros poetas do grupo. Aqui tem um poema que ficou conhecido na época, que é o “Mar azul”:

mar azul  
 mar azul    marco azul  
 mar azul    marco azul    barco azul  
 mar azul    marco azul    barco azul    arco azul  
 mar azul    marco azul    barco azul    arco azul    ar azul

Eu passava um dia aí pela Praia de Botafogo, o mar estava muito azul, o céu estava azul, e percebi um barco que era também azul, no mar. Pensei que era uma miragem, mas era mesmo um barco azul. Fiquei emocionado com esse fato. Aquele barco azul que ora era barco azul, ora não era. Aí, como eu era um poeta concretista, fiz um poema assim, que não tem sintaxe nem metáfora, e que é uma intensificação do azul, pela repetição da palavra.

Nessa coleção tem vários poemas, mas por um deles tenho especial predileção, que é o poema chamado “Girassol”. O que se vê no poema, girando-o, é: “gira sol / faro / farol / girafa / girassol”. É um poema intraduzível, porque em nenhuma outra língua conseguiríamos este mesmo efeito semântico e aliterativo: “gira / sol / faro” – o faro do girassol, porque ele fica girando como se estivesse farejando o sol. É o

“faro” da girafa, que ao mesmo tempo parece um girassol, com aquele pescoço comprido e uma corola na cabeça. Então, é um achado, uma coisa que não pode ser feita em francês, em inglês ou em que língua for. Nisso, pelo menos, ganhamos deles.

Aí surgiu um problema, porque os poemas têm sempre a ver com as coisas que acontecem. Sempre gostei muito de girafa, acho a girafa um bicho especial, surrealista. Uma vez fui a Alcântara, não a cidade da era espacial de hoje, mas uma cidade deserta, vazia. Lá havia uma praça enorme, vazia. Cheguei naquela praça daquela cidade-fantasma. Aquele quadrado verde enorme, o verde germinando e crescendo. E aí fiquei da mesma cor.

Mais tarde, fiz um poema, uma poesia concreta, porque não fala dessas coisas de Alcântara, dessas emoções banais. É assim:

verde verde verde  
verde verde verde  
verde verde verde  
verde verde verde erva

É como se, pela repetição, a palavra “erva” explodisse do verde. Publiquei o poema no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Um amigo meu ligou e disse: “Li o teu poema no suplemento...” Eu falei assim: “Viu como a repetição do verde faz gerar a palavra erva?” Ele disse: “Não, não vi nada disso. Eu olhei, percebi que se tratava da repetição da palavra verde, não ia ficar lendo uma por uma.” Então pensei: “o poema fracassou”. Como fazer com que o leitor leia palavra por palavra um poema como aquele que deve produzir, no final, uma forma geométrica na página? Como introduzir o tempo de leitura nesse poema espacial? Esta foi a questão que se colocou para mim, e daí nasceu o que ficou conhecido depois como “Livro-poema”.

Qual a solução que encontrei para fazer com que o poema fosse surgindo, palavra por palavra? A solução foi escrever no verso da página. Se escrevo uma palavra no verso da página, faço a outra página mais curta; aí escrevo outra palavra... Assim, então, descobri uma maneira de fazer, e por acaso o poeta Eugen Gomering editou, na Suíça, este *Livro-poema*, como passei a chamá-lo, pelo fato de não ser um livro comum; não é um livro que contém poemas: o livro é o poema. A solução que encontrei foi escrever no verso da página. Por exemplo, (MOSTRA AO PÚBLICO) nesta primeira página escrevi a palavra “osso”; na segunda, mais curta, escrevi “nosso”. Aí fica “osso nosso”. A terceira página encobre tudo e traz, no verso, a palavra “ovo”; a página seguinte dá um espaço e traz a palavra “novo”, e assim por diante. É um livro cujo passar da página é a construção do próprio poema. Se não se passar a página, se se ficar imobilizado, o poema não existe. E esse poema não pode ser posto em nenhum outro livro, senão o livro próprio do poema, cujas páginas tem essas características. Daí surgiu, além da noção de livro-poema, uma coisa que veio a caracterizar o movimento neoconcreto: a participação do espectador na obra de arte.

Essa “participação”, nascida no livro-poema, transferiu-se para as obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro e no trabalho de outros petas do grupo. Lygia Clark realizou uma série de trabalhos, conhecidos como “Bichos”, que são manuseáveis. Essa característica da arte neoconcreta – que se tornou reconhecidamente internacional – parecia ter sido invenção dos artistas plásticos neoconcretos; o que as pessoas ignoravam era esta coisa muito simples: o livro é manuseável e foi deste fato que nasceu o manuseio dos “Bichos”, de Lygia, dos “Bólides”, de Oiticica. De minha parte, não inventei nada: apenas dei desdobramento ao ato de manusear o livro, ao criar os Poemas Espaciais, em que o espectador move os elementos do poema. E a Lygia, que também realizava a sua pesquisa com outros elementos, incorporou esse



elemento da participação do espectador na obra de arte. Mas a idéia nasceu em livro, é óbvio, porque o livro é manuseável. Essa junção de poeta e pintor foi fecunda sob muitos aspectos, não a experiência poética influenciando as artes plásticas como vice-versa, os poetas sendo influenciados pelos pintores. O nosso era um grupo muito coeso e que intercambiava suas experiências.

Dando curso ao meu trabalho, e uma vez tendo realizado o livro-poema, que deixou de ser um livro comum para ser uma forma no espaço (MOSTRA) — aqui ele está com capa, mas originalmente é só um miolo de páginas brancas com corte —, fiz um outro livro que é mais complexo, mais rico, tem mais páginas, mais elementos. Depois disso surgiu-me a idéia de que poderia fazer poemas no espaço, utilizando não mais páginas de livro e, sim, outros elementos. O primeiro poema espacial que fiz é uma placa quadrada branca. O fato de fazer uma forma quadrada branca é consequência do trabalho da Lygia Clark, que utilizava esses elementos na sua experiência plástica.

O poema é assim: uma placa quadrada branca tendo em cima uma placa, também branca, mas em forma triangular e, ligando-as, uma dobradiça. Levanta-se a placa triangular e lê-se embaixo a palavra “ara”, que significa pedra de altar. Depois de ler, abaixa-se de novo essa placa, tapando a palavra. Então, já não era mais somente uma placa de madeira, era um objeto novo que tinha uma palavra pulsando, dentro dele, com um significado.

Depois desse poema espacial, fiz um outro que é assim: uma superfície toda branca com um cubo azul pousado no centro. Levanta-se o cubo e embaixo está escrita a palavra “lembra”. Bota-se o cubo de novo em seu lugar, e cobre-se a palavra que fica lá pulsando. Essa experiência de colocar uma palavra debaixo de alguma coisa nasceu de um livro anterior, que não tinha sido publicado ainda, chamado *Crime na flora ou ordem e progresso*. É um livro muito louco. Entre as coisas que têm

lá, em certo momento, dizia assim: “Há um nome sob uma pedra na flora.” Mário Pedrosa dizia que eu devia chamar esse livro de “Desordem e regresso”, tal a estrutura inesperada que toma a linguagem e construção do próprio livro... Voltando ao poema: um nome debaixo de um bloco de pedra sugere algo como se o nome das coisas estivesse debaixo delas.

Depois, fui me entusiasmando e fiz uma caixa – um cubo mais ou menos de 30 cm<sup>3</sup> – toda branca, com duas placas em diagonal inseridas nele. O espectador tira as duas placas, e numa delas está escrita a palavra “pássaro”, como se fosse ele escapasse daquela gaiola que era o cubo. Essas duas peças, o “Lembra” e o “Pássaro”, já foram expostas inúmeras vezes em exposições de artes plásticas, *et pour cause*, em exposições internacionais, e se tornaram muito conhecidas, mais como obras de artes plásticas do que como poemas. Mas raramente alguém mete a mão para tirar essas placas de dentro. Em algumas exposições havia mesmo uma placa dizendo “Não toque”. Onde fica, então, a participação do espectador na obra?

Não contente com a participação manual apenas, resolvi ir adiante. Por que não a participação do corpo inteiro do espectador? Estávamos em 1959. Então resolvi fazer o “Poema enterrado”, que causou muito impacto na época. Uma sala de 3 metros por 3, no subsolo. Havia uma escada, pela qual se descia até o poema. Aí tem uma porta, abre-se a porta e entra-se no poema, iluminado com luz fluorescente. Dentro da sala, no meio dela, há um cubo vermelho de 50 x 50 cm. É um ambiente meio tumular, meio ritualístico. Então, o cara levanta aquela caixa; embaixo dela tem uma verde de 30 x 30 cm; retira-se essa caixa verde, embaixo tem uma branca, um cubo branco. Pega-se esse cubo e na face que está pousada no chão lê-se a palavra “rejuvenesça” – uma palavra de ordem estimulante mas difícil de cumprir... (RI) Neste caso, como estávamos no terreno da arquitetura, não tinha como construir o poema,

apenas publiquei o projeto dele no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. O Hélio Oiticica viu aquilo e ligou para mim: “– Vamos construir na minha casa este poema”, garantiu ele, entusiasmado.

O pai dele estava construindo uma casa nova na Gávea Pequena, uma casa normal. No quintal da casa, nos fundos do terreno, ia fazer uma caixa d’água. Disse-lhe o Hélio Oiticica: “– Nada de caixa d’água. Aqui vamos construir o ‘Poema enterrado’.”

O pai dele, evidentemente, não concordou com isso, mas aí o Hélio caiu com febre de 40 graus, e ele se rendeu. Assim o poema foi construído e inaugurado alguns meses depois pelo estado-maior neoconcreto: Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e até o Theon Spanúdis, paulista, veio de São Paulo para participar da solenidade de inauguração. Também estava presente, Mário Pedrosa, mestre de todos nós. Sucedeu que, na noite anterior, tinha chovido muito, e a casa ficava ao pé de uma montanha. Quando abrimos a porta do “Poema enterrado”, ele estava inundado, havia uns dois palmos d’água e os cubos flutuavam. Aí eu disse: “– A vocação era virar caixa d’água mesmo...” E este foi o fim de meu “Poema enterrado”, o único poema com endereço da literatura brasileira: rua tal, número tal, Gávea Pequena...

Depois do “Poema enterrado”, fiz uma reflexão e perguntei a mim mesmo: “– O que estou fazendo, eu que sou poeta? Não sou engenheiro, não sou arquiteto, não sou escultor. Que diabo estou fazendo?” Comecei a achar que tinha de sair fora daquilo. Mas se é fácil entrar na vanguarda, sair da vanguarda é muito complicado. É como o movimento terrorista, de guerrilha. Depois de entrar na guerrilha, não dá pra sair.

Eu foi ficando cada dia mais aflito. Numa reunião na casa do Reynaldo Jardim, onde estavam também o Hélio Oiticica, propus que se fizesse uma exposição suicida de nossos trabalhos. Eu morava num apartamento pequeno; imaginei que não poderia guardar comigo uma quantidade grande de poemas espaciais. Não tinha espaço. Aí comecei a

imaginar que devia fazer uma espécie de ação terrorista e lançar os poemas na cidade. De repente, alguém. Ao acordar, encontraria na Praça Paris um objeto daqueles. Que diabo é isso? Ninguém ia saber do que se tratava. Mas esse ato terrorista ficou apenas no projeto, porque o Hélio levantou a hipótese de que alguém poderia roubar os poemas da praça. Então, respondi: “– Vamos fazer um pedestal de concreto, uma coisa direita...” E ele: “– Mas, cara, não vamos poder fazer isso de noite, de madrugada, vamos acabar presos...”

Vimos que a idéia era impraticável. Aí propus esta outra idéia na casa do Reynaldo Jardim: “– Vamos fazer uma exposição... A gente anuncia: Exposição de Arte Neoconcreta. Começa às cinco da tarde e termina às seis em ponto.” Como vai ser? Debaixo de cada objeto terá um dispositivo explosivo e lá no canto da sala um detonador. Cinco para as seis, a gente avisa: “Sai todo mundo, sai!” e detona a exposição.

O Hélio Oiticica suava frio. A vanguarda é isso. Se você é terrorista, pertence a uma célula que decide assim: vamos tocar fogo no Theatro Municipal, ou vamos dar um tiro no presidente da República, o cara pode não querer, mas tem que topar. Tem que mostrar que é terrorista mesmo... Ninguém pode recuar. A questão do radicalismo é que ninguém pode recuar. A proposta mais louca é aceita porque ninguém quer ser menos corajoso que o outro. Na vanguarda também é assim: ninguém quer ser menos vanguardista do que o outro.

Por que a proposta de destruir as obras? Eu não era pintor, não era escultor, então aquelas obras serem destruídas, para mim, não tinha grande importância. Para o Hélio e a Lygia, sim, eles eram pintores, eram escultores. O Hélio ficou me olhando assim depois que expus a idéia e, com esforço, disse: “– Eu não vou destruir minhas obras, não.”

Aí desisti da idéia, porque se nem ele, que era o mais radical, o meu companheiro mais fiel, não concordava... A partir daí, fui gradativamente me afastando do movimento. A razão real é que, falando sério, essas

experiências são a consequência de determinadas pesquisas, de indagações que foram feitas por esse grupo de artistas. Cada um deu a sua resposta de acordo com o seu temperamento, com a sua experiência anterior. Os artistas plásticos, como Lygia Clark e Oiticica, levaram essa experiência às últimas consequências, ultrapassando os limites das artes plásticas e realizando coisas que a própria Lygia dizia que não eram mais arte, e ela até propôs que fossem usadas como terapia. Mas eu, não. Bem ou mal, a minha vocação era com a palavra, era a do poeta. Senti que caminhava por um terreno que não sabia aonde ia dar. Vai dar em quê? Também sou preguiçoso, como todo poeta. Então, ficar fazendo obras de concreto ou de madeira, guardá-las... O artista plástico tem uma capacidade de trabalho físico incrível, carrega quadros, até mesmo moças vejo carregando quadros. Estão sempre numa grande atividade física. O poeta, não. O poeta é mais preguiçoso, quer mais saber de escrever, de ler, ficar sozinho, pensar. Em qualquer pedaço de papel ele escreve o seu poema. Não precisa ter nenhum outro recurso material, como me obrigavam os poemas espaciais. De modo que a minha experiência da poesia neoconcreta se resume a isso. Quando eu estava fazendo os tais livros-poema, pensei em fazer o Livro-Universo. Não vou tentar explicar agora o que era isso, porque eu próprio não cheguei a configurar inteiramente a idéia. Mas aí o Reynaldo Jardim encontrou uma solução para fazer o tal livro-universo. A nossa experiência era assim mesmo, conversávamos uns com os outros e as experiências passavam de um para o outro. Ele fez um livro, que chamou de *Livro-universo*, que não correspondia ao que eu pensava, mas que era uma experiência interessante, dele. Era um livro contínuo. Ele juntou dois livros pelo dorso. Começava-se a folheá-lo, página por página, chegava-se ao fim do primeiro livro. Aí se virava e abria o segundo livro, que estava emendado pelo dorso. Então, isso dava um pouco a idéia de um espaço que não terminava, de uma coisa, contínua, como algo infinito.

Na verdade, a experiência neoconcreta, no terreno da poesia, foi isso aí. Os livros ficaram praticamente inéditos. Do “Poema enterrado” publiquei um projeto. Os “Poemas espaciais” não podiam ser mostrados, a não ser numa exposição, quando depois eram recolhidos. Não podiam ser editados, não podiam ser divulgados em jornais e revistas. Por isso mesmo, e também por outras razões, eram uma espécie de anomalia. A poesia neoconcreta é, de fato, uma coisa anômala, uma coisa que não tem igual na literatura mundial. Ninguém mais se aventurou a fazer um poema como se fosse uma sala no fundo do chão. Por essas razões, ela se tornou uma coisa inviável. Mas, por incrível que pareça, depois que o Hélio Oiticica morreu, a família decidiu reconstituir, na casa dele, onde a caixa d’água foi de novo expurgada, o “Poema enterrado”. Como sou dissidente, não me chamaram nem me deram conhecimento de que o meu “Poema” tinha sido reconstruído lá. Sem saber disso, o Museu de Arte de São Paulo quis comprar o poema para construí-lo no Parque Ibirapuera. Acertamos um preço – bastante razoável para um poema desses – e aí passei dias refazendo o projeto, como um arquiteto. Detalhei tudo, medidas, etc. Acrescentei inclusive uma nova coisa: que tivesse cheiro de jasmim. Existem, agora, cheiros sintéticos, então, quando a pessoa entrasse no poema, a sala exalaria um cheiro de jasmim. Mas o Conselho de Cultura da Cidade de São Paulo foi contra, dizendo que essa construção iria alterar o Parque Ibirapuera. Eu, então, disse: o Poema é enterrado, ninguém o vê acima do solo. Mas o Conselho foi irredutível. Trata-se de uma atitude demasiado conservadora e intolerante. O próprio Oscar Niemeyer, que é o autor do projeto urbanístico do Parque Ibirapuera, ao saber disso, falou comigo e depois escreveu uma carta dizendo que o meu projeto não alteraria em nada o parque. Mas não adiantou. A burocracia é implacável.

Então, o Movimento Neoconcreto é isso. Não há muito mais, de concreto, a dizer sobre ele. Muito obrigado.

# *Práxis: a vanguarda nova e a nova poesia brasileira*

☞ MARIO CHAMIE

## ☞ I. ANTECEDENTES

**P**odemos dizer que, na primeira metade da década de 50 (século XX), o Modernismo de 22 atinge o seu estágio pleno de modernidade. Entenda-se, aqui, modernidade por culminância de resultados de uma proposta de criação artístico-literária, cujo início se deu na Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo.

Como se sabe, o Modernismo representou, nas décadas de 20, 30 e 40, um feixe de tendências aberto a um amplo horizonte de vertentes. As tendências diversificadas nascem já nos primeiros momentos de atuação do movimento. De 22 a 30, a poesia pau-brasil e a antropofagia oswaldianas divergem do verde-amarelismo e da escola da Anta; o Brasil lendário e mítico (*Macunaíma*) corre paralelo ao Brasil social-nordestino (*A bagaceira* – José Américo de Almeida); a poesia urbana da cidade tentacular de São Paulo (*Paulicéia desvairada* – Mário de Andrade) conjuga-se com a subjetividade lírica (*Canto do brasileiro* – Augusto Frederico Schmidt) ou com a poesia étnica de rica extração folclórica (“Essa Nega Fulô” – Jorge de Lima). Em 1930, a fala coloquial irônico-

---

☞ Conferência proferida na ABL, em 18/11/2003, durante o Ciclo *Vanguardas e Pós-Modernismo*.

afetiva dos estreatantes Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes irá conviver com o tom elegíaco de Vinicius de Moraes; a espiritualidade existencial, de traço religioso, cultivada por Cecília Meireles e Tasso da Silveira, frutificará, em meio à eclosão da prosa regionalista de Rachel de Queiroz, Jorge Amado ou Graciliano Ramos. Isto sem considerar que, na trilha dessas vertentes, o Brasil passa a se conhecer melhor e a melhor se descobrir com Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

Já, no decorrer dos anos 40 a poesia e a prosa modernistas reconciliavam-se com valores reciclados da tradição literária e produzem um discurso novo-antigo, em que formas retóricas neo-clássicas se mesclam com modos de dizer contemporâneos. A dicção desses modos era ditada pelos acontecimentos que, contra expectativas universais, geraram um contundente e estilhaçado “sentimento do mundo”. A fonte dessa dicção localizava-se na Segunda Guerra Mundial, de 1939 a 1945. Diante da hecatombe, a poesia brasileira bipartiu-se e promoveu um duplo diálogo com o presente e com o passado. O diálogo modernista com o presente, em sua dilacerante barbárie, teve o testemunho e sua elevada denúncia na obra *A rosa do povo*, de Drummond. Em seu poema “Nosso tempo”, o poeta elucida:

*Este é o tempo de partido,  
tempo de homens partidos.*

[...]

*Este é tempo de divisas,  
Tempo de gente cortada.*

[...]

*Visito os fatos, não te encontro.  
Onde te ocultas, precária síntese?*





Drummond vê o mundo de face manchada e oculta, em que os fatos visitados pelo poeta não sintetizam a sua verdadeira fisionomia. Mundo que, em “Mãos dadas”, o poeta antevia “caduco” e desmerecedor do seu canto, tanto quanto o enigma de seu futuro sombrio. Na inteireza de seu pronunciamento, Drummond enunciara:

*Não serei o poeta de um mundo caduco.*

*Também não cantarei o mundo futuro.*

[...]

*O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,  
a vida presente.*

Na linha desse pronunciamento, a Geração de 45 afasta-se da idéia desvalida de futuro, desvia-se da vida e da matéria presentes e privilegia o seu diálogo com o passado, não para encontrar alguma síntese maior, mas para, ao menos, dominar as regras retóricas que garantissem a unidade literária do poema. Uma unidade de vocação atemporal, semi-órfica e quase mítica.

Esse duplo diálogo, em verdade, não se extremou numa espécie de dialética negativa, a ponto de a Geração de 45, de um lado, descambar para um absoluto conformismo restaurador, alheio à força contagiante dos fatos; e, de outro lado, a poesia de 22 cair nas malhas ideológicas da chamada literatura “engajada” ou de compromisso. Os extremos dessa dialética não ocorreram. Isto porque, desde o início dos anos 40, os poetas modernistas, crítica e criativamente, já reincorporavam, em suas obras, técnicas e procedimentos tradicionais de linguagem compositiva, sem que, com isso, incorressem em algum retrocesso. Era, antes, um modo de os modernistas revitalizarem o *velho* na mescla do *novo*. Era um seu “make it new”, pelo qual baixar as armas do embate não significava depô-las. A mescla valia, sobretudo, por uma superação dos

antagonismos e das radicalizações cegas a que, às vezes, os combates de primeira hora levam, em nome de mudanças desejadas. De 1940 a 1945, as sinalizações nesse sentido não davam margem a dúvidas. Mário de Andrade, na célebre conferência “O Modernismo Brasileiro” (1942), alertava sobre a ameaça de anacronismo interno do movimento. Manuel Bandeira compreendia que ser anacrônico é manter-se alguém num mesmo padrão de combate como se fosse um soldado inútil de uma mesma luta. Para Bandeira, o discurso mesclado era mais uma etapa de conquista do que a renúncia ao que já se havia conquistado. Se, na conquista, o poeta se declarava “farto do lirismo comedido / do lirismo comportado” (poema “Poética”, em *Libertinagem* – 1930), no momento superior da mescla, ele abdica da guerra ao “comportado” e ao “comedido” e anuncia (poema “Belo Belo”, *Lira dos cinquent’anos*, 1940) a força apaziguada de sua vontade:

*Não quero o êxtase nem os tormentos  
Não quero o que a terra só dá com trabalho  
[...]  
Não quero combater,  
Não quero ser soldado.*

Como Manuel Bandeira, também Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Cassiano Ricardo, entre outros, redirecionaram a porfia do combate de 22. O livro *Lira paulistana* põe o verso livre entre parênteses e reajusta a sua noção de ritmo para, segundo o seu autor, evitar “o enfileiramento de palavras” (artigo “A Poesia em 1930”, M. de Andrade, *Revista Nova*). Oswald de Andrade imprime ao seu *Cântico dos cânticos para flauta e violão* (1945) um embalo de “berceuse” com jeito de elegia seca. Jorge de Lima readapta-se aos quatorze versos em seu

*Livro de sonetos* (1949). Cecília afia a sua limpidez imagética e reflexiva, servindo-se de baladas e canções em seu *Mar absoluto* (1945) ou em seu *Retrato natural*, de 1949. Murilo pleiteia um estágio preparatório com os seus *Sonetos brancos* (1949), prevendo o verso branco de *Contemplação de Ouro Preto*. Vinicius entrega-se ao seu *Canções, sonetos e baladas*. E Cassiano Ricardo, em 1947, purifica-se na clareza pessoana (o ortônimo) de meditação lírica no seu renovado *Um dia depois do outro* (1947).

Diante dessa postura moderna, a jovem Geração de 45 cometera, parece, um equívoco de entendimento. Confundira a “suspensão” de combate de 22 com algo que acataram e tomaram por conformismo conservador. Ao invés, então, de aprofundarem o discurso “mesclado” moderno-clássico dos modernistas dos anos 40, investiram no cultivo da literariedade da literatura, numa espécie de polimento artesanal da palavra e do poema. Com isso, a Geração de 45, apesar de ponderáveis aspectos “cult” de sua contribuição crítica, converteu-se, no julgamento de Tristão de Athayde, em um neo-modernismo ancilar, cujo propósito maior seria recuperar a ordem metrificada do dizer poético perante a suposta desordem permissiva do verso livre. Tal desígnio favoreceu a elaboração de uma poesia formalista, de acento abstrato e de atemporalidade hermética. Incide sobre essa atitude a pertinente observação de Manuel Bandeira de que os poetas da Geração 45 “são de expressão pouco acessível, sobretudo pelo insólito das imagens”. De fato, se, nos primeiros poetas da Geração, esse “insólito” chegava a ser ostensivo, nos seus epígonos tardios ultrapassava o limite do beletismo artificioso. Veja-se, entre tantos, os livros *O carrossel* (1951) e *Auto do possesso* (1952), dos então epígonos tardios Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Nesses livros, a empostação “insólita” vem sempre acrescida de especioso e nublado bizantinismo. Alguns exemplos:

*Ai funeral,*

*Tema de minha alma principal.*

...

*As bênçãos de alianças de encomenda*

*Para os dedos seródios.*

...

*Uns pálidos discursos de esperança*

*Às neomênias.*

(Décio Pignatari)

*Bela como o almíscar que róí as pituitárias*

*E as zibelinas mortas em torno de suas nádegas de prata.*

...

*Um deus de vetíver e nardo e substâncias aromáticas*

*Estás, Cidade de vivos,*

*Reclinada no colo do crepúsculo.*

(Haroldo de Campos)

O aprofundamento do discurso mesclado, portanto, acontecerá, apenas no início e meados dos anos 50. Nesse período, universalismo imagético, normatividade retórica, consciência histórica do tempo e ousadia estética se conjugam, sob pressão centrípeta, numa maturidade singular, em nossa literatura. Essa maturação resultou de um processo tríptico de assimilação, síntese e plenitude. *Assimilação* de tendências internacionais de vanguarda (futurismo, cubismo, expressionismo, surrealismo), deglutida e filtrada pelos dispositivos críticos introduzidos por 22, sem subserviências miméticas e nem reducionismos fáceis. *Síntese* daquelas tendências, passadas pelo crivo da “pesquisa permanente e de atualização de nossa consciência estética” (Mário de Andrade). *Pleni-*

tude aferível em nossa produtividade cultural, já livre de quaisquer resquícios de provincianismo xenófobo.

Essa interação produtiva resultou, após quatro décadas de presença modernista, em obras e produtos artísticos que configuraram um estágio de modernidade inédito, entre nós. Tais obras-síntese surgem no início da década de 50 e instituem um *corpus* literário exemplar. São elas: *Claro enigma* (1951); *Invenção de Orfeu* (1952); *O Romanceiro da Inconfidência* (1953); *O rio* (1954); *Morte e vida severina* (1955); *Grande sertão: veredas e Corpo de baile* (1956).

Há nessas obras-síntese uma plenitude conceptiva que as torna valioso ponto de intersecção de diversos caminhos artístico-culturais a serem discutidos e explorados. Vale dizer: nelas está infletida a realidade e o mito, a literatura e a história, o imaginário e o documento, a obsolescência e a renovação, o universo simbólico da liberdade e a necessidade material do discurso objetivo. Nelas congrega-se a súpula de trajetórias que engendram plataformas de inovação e releituras, dentro de um universo em que a arte da palavra impera e o desafio da significação se amplia.

## ∞ 2. VANGUARDA VELHA

Exatamente no momento de plenitude daquelas obras-síntese é que irrompe, em 1956, a vanguarda velha do Movimento Concretista. Velha porque restaura o vezo mimético pré-22, sob a presunção de estabelecer uma ruptura com a pluralidade do momento presente. Uma presunção que restabeleceu o fetiche do paralelismo e da contemporaneidade “up to date” de nossa literatura com as tendências internacionais vigentes e, via de regra, datadas. Uma presunção, enfim, de traços anacrônicos, já que vinha escorada, neo-provincianamente, num eruditismo livresco com pretensões a argumento inquestionável de autoridade. Irrompe e traz no

seu arsenal um fechado e severo repertório de crenças fixas, de contradições insolúveis e de compacta vocação reducionista. Ao amparo de tal arsenal, o Concretismo se atribuiu poderes para, depois de fazer *tabula rasa* de uma nossa modernidade orgânica, instituir *ab novo* o fetiche de uma modernidade excludente, logocêntrica e mecanicista. No fervor de suas crenças, o Concretismo baixa, então, em 1958, o ato institucional de seu projeto estético, denominado “Plano-piloto”, e decreta: a) o ciclo do verso na poesia contemporânea está encerrado; b) a sintaxe linear e discursiva passa a ser substituída pela sintaxe analógico-visual (os signos verbais pelo ideograma chinês); c) a palavra passa a ser coisa e não é mais intérprete de significações exteriores; d) o poema, numa espécie de esterilização semântica, torna-se objeto neutro e não texto de transmissão de mensagens ou conteúdos subjetivos; e) a presença elocutória (ou a voz enunciadora) do poeta fica eliminada do poema; f) o conteúdo de um poema passa a ser a sua estrutura; g) o branco da página torna-se um agente estrutural do poema tanto quanto a palavra, etc.

Estabelecidas as regras do dogma, os subscritores do plano-piloto (Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos) invocaram para o seu fundamento e legitimidade a idéia seletiva e autoritária de “paideuma” (avatar fascista de Frobenius). Compuseram o seu paideuma esse elenco ilustre, porém excludente, de preceptores: Mallarmé, Pound, Cummings, Apollinaire, Joyce, João Cabral e Oswald de Andrade. Ou seja: nossa modernidade poética reduziu-se, no plano-piloto, ao poema-minuto de Oswald e ao rigor geométrico cabralino. Com tal elenco de autores, a vanguarda velha tentou impor uma linha evolutiva de mão única para nossa poesia, cujo ápice histórico, *pro domo sua*, haveria de ser o próprio Concretismo.

O rigor restritivo do dogma pressupunha, claramente, que o esquema compositivo de um poema antecederesse e controlasse o seu ato de criação. Vale dizer: o poema seria um teste de comprovação de sua teoria prévia.

Haroldo de Campos explicava esse procedimento nos seguintes termos: “será a estrutura escolhida que determinará, rigorosa e matematicamente, os elementos do jogo e de sua posição relativa”. E complementava: “a solução do problema da estrutura é que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático”.

Sirva de teste de comprovação este poema concreto de Ronaldo Azeredo:

*Solitário solidário soli ário*  
*Solitário solitário soli ário*  
*Solidário solitário soli ário*  
*Solidário solidário soli ário*

O poema acima utiliza-se de duas palavras de significados diferentes e de semelhança fônica. Sua estrutura se resolve num esquema óbvio e fechado. Esgota-se numa alternância repetida e elimina, drástica e quantitativamente, a possibilidade de uma leitura aberta ou de conotações produtivas de significados. O esquema é formado de três conjuntos justapostos. Num sentido horizontal, e nos dois primeiros conjuntos, “solitário” na primeira linha alterna com “solidário”. Na segunda, “solitário” se repete. Na terceira, é a palavra “solidário” que se alterna com a palavra “solitário”, numa inversão da primeira linha. E, na quarta, dá-se a repetição de “solidário”, a exemplo da repetição de “solitário”, na segunda. Se seguirmos, agora, os dois primeiros conjuntos num sentido vertical, verificaremos: num, as duas palavras se repetem em seguida e, noutro, se alternam de novo. O esquema mecânico permanece rígido e inflexível, apesar do vazio a ser preenchido que o autor da peça deixa no terceiro conjunto. Isto porque a colocação de **t** ou **d** entre *soli* e *ário* é precondicionada a um número fixo e invariável, sem nenhuma hipótese de transgressão, transfiguração ou leitura desconstrutora.

A prevalência desse esquematismo formal sobre a imaginação lírica de tradição moderna resultou muito pobre e de perspectivas limitadas. Além dessa prevalência, a vanguarda velha, através de expedientes proselitistas e corporativos, implantou uma hegemonia grupal discriminatória. Poetas que não se alinhavam com os seus preceitos hegemônicos eram, naquele momento, empurrados para um engendrado limbo desqualificador, pelo simples motivo de se manterem independentes na sua linguagem e expressão. Esses poetas foram estigmatizados com a pecha de “interlocutores não-válidos”, já que interlocutores “válidos” seriam apenas aqueles que se integrassem na normatividade rígida do plano-piloto.

Nessa linha, mesmo eventuais contribuições concretistas, a exemplo de suas discutíveis “revisões”, vinham contagiadas por esse vezo sectário. Assim, Sousândrade, revisto antes por Fausto Cunha, converteu-se, na “revisão” concreta, em prógrono temporão do movimento.

Esse foi o quadro da poesia brasileira que a vanguarda nova diagnosticou e situou nos seus devidos termos.

### 3. VANGUARDA NOVA

Práxis nasceu em fins dos anos 50 e início dos anos 60. Exatamente, entre a ortodoxia concretista e o sistema totalitário da ditadura militar. Como explicamos em outro lugar, “a instauração agiu em duas frentes: a de recuperar a articulação do discurso poético, e a de manter o olhar crítico sobre a realidade social e cultural do País”.

Na primeira frente, Práxis definiu sua diferença perante aquela ortodoxia. O núcleo de sua postura inovadora e divergente trabalhou e dinamizou, entre outros, esses itens vitais de criatividade: a) a palavra não é coisa e sim corpo vivo; b) o poema não é objeto de palavras reificadas; c) o poema não se esgota no solipsismo de sua sintaxe visual engessada





em uma estrutura matemática de composição; d) as palavras são mediadoras de realidades externas a elas; e) o poema é um organismo verbal e dialógico para a intercomunicação entre autor, texto e leitor; f) o poema é um produto que produz porque sua estrutura nunca é estática e imobilizadora, mas sim ativa e genética; g) cada poema é um dado-feito anterior que enseja a sua posterior teoria específica.

Na segunda frente, Práxis recompunha a correlação do discurso poético individual com a fala coletiva inseminada nos problemas sociais e nas contradições históricas de nossa sociedade. A publicação do conjunto completo dos poemas de *Lavra Lavra* (com seu posfácio-manifesto) em janeiro de 1962, assim como a publicação de *Indústria* (poemas de 1963-64 até as vésperas do Ato Institucional n. 5), seguida dos poemas de *Planoplanário*, deram conta da postura conjugada das duas urgências, as quais, também, permeiam as obras práxis de inúmeros autores, consagrados ou jovens, que atuaram ou atuam no âmbito da vanguarda nova.



Fixando-nos, aqui, apenas no livro-fonte *Lavra Lavra*, é fácil perceber ser ele arcabouço dessa postura dialógica, pois estampa, na singularidade de sua linguagem, as relações de mando e poder exercidas em nosso mundo agrário. Os protagonistas centrais dessas relações, no livro, são: o dono e o colono. Cada um deles, ao desempenhar o seu papel, cumpre a trajetória cíclica de suas tarefas. Esta trajetória é marcada por etapas recorrentes, a saber: o lavrador amanha a terra, ara a terra, prepara a semente, cava a cova para o plantio, aduba a cova, planta a semente, espera a semente frutificar, colhe a safra do fruto, transformando o fruto em produto de consumo destinado à compra e à venda. Cada etapa da trajetória constitui um *epos* (episódio) que, somado aos demais, constrói a epopéia da lavra e do lavrador. Tal epopéia edita-se de ano a ano, de mês a mês, de dia a dia, de sol a sol. O seu ciclo corporifica a fecundi-

dade orgânica do campo, já que na semente está a seiva, na seiva o fruto, e no fruto o produto de tudo. *Lavra Lavra* transpõe para si e incorpora ao seu organismo verbal a epopéia dessa fecundidade orgânica. Assim, em sua estrutura maleável, (a exemplo de cada etapa da trajetória cíclica), cada palavra, signo, verso, fragmento, estrofe ou poema contém a significação nuclear e desdobrável do todo da obra. Esta significação nuclear manifesta-se nos conflitos políticos e existenciais que *Lavra Lavra* capta e rearticula, em seu discurso. Vale dizer: *Lavra Lavra* dramatiza um cenário de poder e jugo, no qual o dono dispõe do mando e o colono sucumbe ao estado crônico de sua obediente submissão. A trama desse drama onipresente entretece os poemas do livro, podendo emergir de qualquer trecho seu ou passagem, conforme a leitura recriadora que dele se faça.

Murilo Mendes, ao chamar *Lavra Lavra* de “as *Geórgicas* da era industrial”, entendeu e valorizou essa onipresença, ao afirmar: “Finalmente, chegamos à prática da nova concepção da poesia. Cada poema tem ao mesmo tempo uma linha de rigidez e de elasticidade. O leitor entra ali e gira como o manipulador da obra.”

Dado que, na dinâmica práxis da escrita, todo texto é pré-texto de outros textos derivados e autônomos, isolemos, murilianamente, sob o título de “Compra e Venda”, este fragmento do livro:

*De mão a mão*

*passa o produto passa.*

*A boca fecha.*

*De não em não o punho fecha.*

*Moeda passa para o negócio passa.*

*O tributo de sol a sol e a mão ao pão espera.*

*A boca abre:*

*passa o produto e a tarde.*

*Mira mira*  
*corre o dinheiro corre.*  
*O bolso rega.*  
*De trem a trem o trilho reza.*  
*A fêria corre para o balanço corre.*  
*O meeiro de sol a sol e a mão ao pão estorque.*

*O bolso seca:*  
*corre o dinheiro à meca.*

*De dia a dia*  
*pesa a proposta pesa.*  
*O faro sente.*  
*De mês a mês o lucro mente.*  
*A venda pesa para o colono pesa.*  
*A carroça de sol a sol e a mão ao pão esgueira.*

*O faro falha:*  
*pesa a proposta e a palha.*

*De grão em grão*  
*pleno é o celeiro pleno.*  
*O jogo pende.*  
*De pio a pio o bico plange.*  
*A perda ganha para o consumo ganha.*  
*O roceiro de sol a sol e a mão ao pão esconde.*

*O jogo finda:*  
*pleno é o celeiro e a finta.*

Este fragmento, na trajetória cíclica do campo, indica um momento que poderia ter sido de triunfo e conquista: o momento em que o colono deveria obter alguma compensação pela venda do produto do seu trabalho, prestes a “passar de mão em mão”. No entanto, as tramas do mando tecidas, no corpo do texto, fazem do processo de compra e venda um expediente enganoso e de perda perversa para ele. De tal modo é inapelável essa perda, que quaisquer “manipulações” de palavras ou versos que se façam, dentro do fragmento citado, avultarão sempre a desvalia e a derrota do colono.

Seguindo as indicações de Murilo Mendes, o leitor, em razão da “elasticidade” do poema, pode entrar no seu espaço e, ali, girar “como manipulador da obra”. Nessa intervenção co-autora, o leitor estabelecerá as interconexões de signos que desejar, na demanda de múltiplas desconstruções e reconstruções estruturais que o fragmento carrega e propicia.

Tomemos, de início e ao acaso, estas doze linhas (ou signos de conexão):

*De não em não o punho fecha.*

*A boca abre.*

*O bolso seca.*

*Passa o produto e a tarde.*

*De trem a trem o trilho reza.*

*Corre o dinheiro corre.*

*O bolso rega.*

*Corre o dinheiro à meca.*

*De mês a mês o lucro mente.*

*O faro falha.*

*Moeda passa para o negócio passa.*

*Pesa a proposta e a palha.*

Agora, extraíamos de cada bloco de “Compra e Venda” dois signos de conexão e os articulamos nesta outra seqüência livre:

*O tributo de sol a sol e a mão ao pão espera.*

*A boca abre.*

*Passa o produto passa.*

*Passa o produto e a tarde.*

*O meeiro de sol a sol e a mão ao pão estorque.*

*O bolso seca.*

*A fêria corre para o balanço corre.*

*Corre o dinheiro à meca.*

*A carroça de sol a sol e a mão ao pão esgueira.*

*O faro falha.*

*A venda pesa para o colono pesa.*

*Pesa a proposta e a palha.*

*O roceiro de sol a sol e a mão ao pão esconde.*

*O jogo finda.*

*De pio a pio o bico plange.*

*Pleno é o celeiro e a finta.*

Finalmente, tomemos algumas locuções ou trechos de alguns versos de “Compra e Venda” e os inter-relacionemos como segue:

*De mão a mão*

*moeda passa.*

*Mira mira*

*a fêria corre.*

*De dia a dia  
a venda pesa.*

*De grão em grão  
a perda ganha.*

*De sol a sol  
o jogo finda.*

*Pleno é o celeiro e a finta.*

Como se vê, quaisquer que sejam as conexões feitas entre palavras isoladas, locuções, trechos de linhas (versos, se quisermos) ou partes de cada um dos oito blocos do texto-matriz, o resultado será sempre um poema derivado, aberto à revelação de formas e conteúdos semânticos imprevisíveis e originais.

Essa postura da vanguarda nova, ao ser instaurada, provocou reações imediatas e converteu-se em mediação para novas alternativas da poesia brasileira, a partir da década de 70 aos nossos dias. O primeiro efeito instantâneo se fez sentir nas próprias hostes concretistas que procuraram, logo, adotar o expediente contraditório do retorno ao verso, ao empuxo de um assim chamado “salto conteudístico-semântico-participante”. No trampolim do salto, Haroldo de Campos parafraseia poemas de *Lavra Lavra* em seu *Servidão de passagem* e, à sombra de *Now Tomorrow Mau*, faz do seu *Galáxias* cacoete artificioso de uma fácil vulgata subjoyceana, intermediada antes pelo *Old Angel Midnight* (1959-64), o “spontaneous Finnegans Wake”, de Jack Kerouac. Augusto de Campos comete com o seu *VIVA VAIA* (1972) cópia explícita do *VIVA VAIA* (1968) do artista plástico Dino.

A vanguarda nova ressoa, em larga escala, em nosso cinema novo, teatro, música popular, dança e artes plásticas. O acervo de sua decisiva contribuição é copioso, incluindo-se nele as releituras e revisões interpretativas de obras e autores emblemáticos de nossa cultura literária, a exemplo de *Madame Pomunery*, de Hilário Tácito, de *O Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade, ou da carnavalização dialógica de *Macunaíma*.

O registro de tão ampla ressonância vem das origens de Práxis até o reconhecimento do seu poder atual de intervenção. José Guilherme Merquior, na primeira hora, previu sua “carreira das mais explosivas em virtude da sua agudíssima (e, portanto, incômoda) denúncia do que entre nós se continua impor como vanguarda literária”. Antonio Candido, a meio caminho, reconhecia que a “Poesia Práxis recuperou o verso de maneira renovada e intensificou a referência às circunstâncias do mundo”. O ensaísta Ivan Teixeira, três décadas mais tarde, ressalta o caráter de resistência “heróica” de Práxis, sugerindo que *Lavra Lavra* antecede aqueles poetas novos que procuraram “soluções não-retrógradas”. Diz Ivan: “Não seria mal reler Mário Chamie, sem preconceito nem partidarismo. A história e a crítica não devem se orientar por circunstâncias de momento. A releitura de Chamie poderia começar por *Lavra Lavra* (1962), livro convincente, sobretudo se se levar em conta o momento em que foi concebido, agitado pelo desejo de supremacia de várias vozes. Não se pode esquecer que, quando a Poesia Concreta fez crer que o verso estava morto, Mário Chamie empenhou-se na manutenção dele, praticando-o de modo denso e rigoroso, o que, paradoxalmente, tem sido o ideal de quase todos os poetas nas duas últimas décadas. [...] Os poetas que, com soluções não-retrógradas, apostaram na permanência do verso, durante a crise concretista, tendem hoje a se consagrar como heróis, pela obscura pertinácia na manutenção de um projeto paralelo ao da Poesia Concreta” (*Revista USP* 36/112).



Essa resistência “heróica”, complementada pela crítica práxis à idéia de plano-piloto, paideuma, matemática da composição, controle temático, movimento e sistema correspondeu às expectativas da jovem poesia dos anos 70, que, longe de programas ou fórmulas prévias, retomou a fala coloquial e pôs entre parênteses o formalismo de todo e qualquer projeto de feição canônica. O estudioso Carlos Alberto Messeder Pereira, em seu livro *Retrato de época – Poesia Marginal Anos 70*, admite que as objeções práxis ao tecnicismo poético dos concretistas “desempenham um papel de peso” na revisão de todos esses conceitos. De fato, depois daquelas objeções, a palavra “movimento” deixou-se substituir pela palavra “década”. Passou-se a falar da poesia da “década” de 70, 80 ou 90.

Essa rejeição ao conceito de movimento literário aconteceu num momento histórico em que as noções de *movimento* e *sistema* já eram utilizadas pelo regime militar de 1964 como identificadoras de seu projeto centralizador. Evidenciou-se, com a substituição havida, que tanto em literatura quanto em política as expressões “movimento” e “sistema” são sinônimas de autoritarismo excludente. Exclusão no sistema literário, autoritarismo no sistema de poder. Foi, exatamente, contra a língua e o discurso desse autoritarismo que se insurgiram a fala coloquial e o idioleto anárquico dos chamados poetas “marginais”, que, ao assumirem a sua “marginalidade”, não se constituíram num movimento, não se organizaram em grupo homogêneo, nem lançaram qualquer cartilha programática. Procuraram contrapor a *vida* cotidiana e anônima das sensações e emoções individuais aos receiptários repressores da *letra*, como o bom humor do poeta Antônio Carlos de Brito (Cacaso) sinaliza neste seu seu poemeto:

*Poesia*  
*eu não te escrevo*  
*eu te*  
*vivo*  
*e viva nós!*





Está claro que, mesmo *vivida*, a poesia não prescinde de sua escrita ou do revigoramento da textualização de sua palavra. Na convergência de *vida e letra*, a nossa poesia pós-vanguarda dispõe, por isso, de um horizonte aberto às suas múltiplas incursões, numa nova pauta de *assimilação, síntese e plenitude*, com sua ságoma revitalizada. Uma pauta preenchida de soluções originais, cuja pluralização de singularidades não se desfaça na dispersão das diásporas sem rumo.

#### ∞ 4. DIÁSPORA E SÁGOMA

Murilo Mendes, atento à “práxis do som e ao som da práxis”, no seu “Murilograma a Webern”, de *Convergência* (1970), pergunta aos poetas novos se, em última instância, depois de Drummond ou depois da Poesia-Práxis, se permitirão ser, ainda, conduzidos sob controle. A pergunta de seu “Murilograma a C.D.A.” é, saudavelmente, direta:

*E agora Josés?  
Além de Cummings & Pound  
Além de Sousândrade  
Além de “Noigandres”  
Além de Poesia-Práxis  
Além de “Terceira Feira”  
Além do texto “Isso é aquilo”  
Sereis teleguiados?*

A indagação de Murilo é lúcida na ambigüidade do seu alerta. Ela nos adverte de que o melhor destino para uma Poesia que se liberta de controles sistêmicos é livrar-se, ao mesmo tempo, do “*disjecta membra*” das diásporas inorgânicas, irracionais e difusas. Na trilha da vanguarda que ajudou a pavimentar as vias de percurso das novas gerações, Murilo

entende que, na convergência da tradição moderna com o discurso da inovação futura, está o amálgama que “impede a diáspora” da palavra poética emergente. Por isso, ao responder à sua própria indagação, Murilo celebra o mito de Orfeu que, mesmo despedaçado, reinaugura sempre a pluralização das singularidades de seu canto. Sua resposta celebratória está no seu poema “Exergo”, em que todas as vozes se declinam e se conjugam porque cada “eu” é um “outro” ou um “nós”, com seu nervo e ságoma, múltiplos em sua unidade:

*Lacerado pelas palavras-bacantes*

*Visíveis táteis audíveis*

*Orfeu*

*Impede assim a sua diáspora*

*Mantendo-lhes o nervo e a ságoma.*

*Orfeu Orftu Orfêfe*

*Orfnós Orfvós Orfêles*





COMPOSTO EM MONOTYPE CENTAUR 11/15 PT; NOTAS, 9/12 PT

markgraph

Rua Aguiar Moreira, 386 - Bonsucesso  
Tel.: (21) 3868-5802 Fax: (21) 270-9656  
e-mail: markgraph@domain.com.br  
Rio de Janeiro - RJ

“Bilac foi sobretudo hostilizado porque sua poesia não interessava em absoluto ao projeto modernista, e não porque o julgassem mau poeta.”

IVAN JUNQUEIRA

“No Romantismo, a palavra era considerada aquém da realidade, impotente para exprimi-la; [...] no Parnasianismo, ao contrário, a palavra ajustava-se, sem falta ou excesso, à realidade, era espelho fiel do mundo; o poeta, portanto, não exprimia uma verdade (sua, íntima), mas reconhecia uma verdade que já existiria fora dele.” ANTONIO CARLOS SECCHIN

“Os parnasianos, que começaram românticos e participantes da agonia romântica, terminaram roçando o simbolismo, insinuado nas últimas produções de Bilac e Alberto de Oliveira, e levando Raimundo Correia a produzir o poema ‘Plenilúnio’, uma das obras-primas simbolistas.” LÊDO IVO

“Oficialmente, o Simbolismo teve início com a publicação, a 18 de setembro de 1886, no suplemento literário de *Le Figaro*, do manifesto de Jean Moréas, poeta francês nascido na Grécia [...] O manifesto afirma a transcendência do real e declara que o Simbolismo, em sua radical oposição ao Positivismo, ao Realismo e ao Naturalismo, é um movimento idealista e transcendente, contrário às descrições objetivas, à ciência positiva, ao intelectualismo e à rigidez formal parnasiana.” IVAN JUNQUEIRA

“...a poesia simbolista é, antes de tudo, uma experiência com a imagem e com o ritmo do verso. Como se sabe, a origem de tal pesquisa acha-se na Teoria das Correspondências, de Baudelaire, tão bem assimilada por Cruz e Sousa.” IVAN TEIXEIRA

“A ruptura modernista reage assim não tanto contra uma tradição envelhecida, mas antes contra uma situação de marasmo e acomodação, característica, aliás, de povos que mal saíram de sua infância colonial e do parasitismo a que foram submetidos pelo colonizador, como era o caso do Brasil.” IVAN JUNQUEIRA

“Por que o Modernismo, que eclodiu em São Paulo nos anos 20 e que foi tão fortemente caracterizado pela modernidade urbana e pelo internacionalismo que isso significava, não deu – esta é uma pergunta que Mário de Andrade fazia sempre – depois o grande romance e a grande poesia brasileira dos anos 30 e 40 e subsequentes?” ALFREDO BOSI

“O século XX não foi, na literatura brasileira, o século do Modernismo. Foi o século de numerosos modernismos ou modernidades – do realismo, do naturalismo, do parnasianismo, do barroquismo isolado e deslumbrante de Euclides da Cunha, do simbolismo, do impressionismo, do modernismo de 22, do romance nordestino de 30, da geração de 45, dos ismos sem nome e das aventuras silenciosas que não se adequam aos rótulos e enquadramentos compulsórios.” LÊDO IVO

“...o século XX viveu às custas do século XIX. Parece estranho, mas assim o é. Três conteúdos fundamentais do século XX vieram do século XIX. É preciso ter essa noção. Que conteúdos são esses? O Marxismo, a Psicanálise e a Arte Moderna.”

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

“...os concretos de fato retomaram ‘o diálogo com 22’. E isso tanto do ponto de vista formal, como político.” LUIZ COSTA LIMA

“...os vínculos estéticos estabelecidos pelo Modernismo no Brasil foram muito mais fortes em relação ao Futurismo e ao Cubismo, do que propriamente em relação ao Surrealismo. Este foi penetrando em nossa cultura de forma indireta...”

FLORIANO MARTINS

“A poesia de *A luta corporal*, que comecei a escrever em 1950, partia de uma proposta irrealizável, que era a seguinte: a linguagem tem que nascer com o poema.”

FERREIRA GULLAR

“Práxis nasceu em fins dos anos 50 e início dos anos 60. Exatamente, entre a ortodoxia concretista e o sistema totalitário da ditadura militar. [...] a instauração agiu em duas frentes: a de recuperar a articulação do discurso poético e a de manter o olhar crítico sobre a realidade social e cultural do País.” MARIO CHAMIE

ISBN 85-7440-047-5

