

# A poesia pré-modernista brasileira: uma crítica da crítica

**Alexei Bueno**

*Poeta, ensaísta, editor*

## RESUMO

A conferência busca dar uma visão de conjunto da poesia pré-modernista brasileira, a partir da diluição e fusão das influências parnasianas e simbolistas, ainda marcantes na obra inicial da quase totalidade de poetas brasileiros depois classificados como modernistas, analisando acertos e equívocos da crítica em relação a essa espécie de sincretismo presente nas três primeiras décadas do século XX. Ainda procura delinear a diferença entre moderno e modernista, bem como traça considerações sobre a denominação consagrada em relação ao lirismo brasileiro desse período.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Pré-modernismo. Lirismo.

## ABSTRACT

The conference seeks to give an overview of Brazilian premodernist poetry, from the dilution and fusion of Parnassian and Symbolist influences, still striking in the initial work of almost all Brazilian poets later classified as modernists, analyzing correctness and misunderstanding of criticism in relation to this kind of syncretism present in the first three decades of the twentieth century. It still seeks to delineate the difference between modern and modernist, as well as outlines considerations about the consecrated denomination in relation to the Brazilian lyricism of that period.

**KEYWORDS:** Poetry. Pre-modernism. Lyricism.

O período que engloba as duas primeiras décadas do século XX, mas que na verdade começou um pouco antes e se estendeu muito além dessa limitação cronológica, passou a ser vulgarmente conhecido entre nós como Pré-modernismo. Tal denominação, na historiografia literária brasileira, traduz um conceito muito mais histórico ou sociológico do que estético, e é um dos mais vagos, dos menos completamente definidos entre os muitos que acompanharam o desenrolar das escolas no Brasil, da época colonial até a sua virtual desagregação em nossa contemporaneidade. Trata-se, na verdade, de um conceito negativo, que só se pode definir pela negação, referindo-se àquilo que, sem ser ainda modernista, já não seria mais exatamente parnasiano ou simbolista. Tasso da Silveira preferia usar a palavra Sincretismo para definir o período, palavra talvez mais exata, mas que não alcançou a fortuna geral da outra. As duas primeiras

décadas do século, de fato, assistiram a uma coexistência entre os frutos finais do Simbolismo e do Parnasianismo, o surgimento de seus epígonos e o pressentimento de novas tendências que estavam no ar. Se lembrarmos que Bilac morreu em plena atividade em 1918, deixando para publicação póstuma *Tarde*, um dos seus grandes livros, se lembrarmos que o admirável Alphonsus de Guimaraens estava no auge de sua força criadora, em seu quase exílio em Mariana, até a sua morte, em 1921, percebe-se o evidente acavalamento de estilos e propostas nesse período, que, *grosso modo*, se encerraria com a data icônica da Semana de Arte Moderna, em 1922, embora um Alberto de Oliveira, só como exemplo, continuasse vivo até 1937, um Augusto de Lima até 1934, assim como um Vicente de Carvalho até dois anos após a mencionada Semana. Uma das tentativas de delimitação cronológica de qual seria o período de vigência do Pré-modernismo situa-o, habilmente, entre dois eventos marcantes, a publicação de *Os sertões* em 1902, talvez o mais importante marco de uma virada de mentalidade quanto à visão que o povo brasileiro fazia de si próprio, e a já mencionada Semana de Arte Moderna de 1922. De maneira muito aproximativa, portanto, duas décadas, as duas primeiras do século passado, nas quais estrearam grande parte dos que depois seriam os nomes maiores do Modernismo, embora nesse momento se encaixassem perfeitamente na noção de Sincretismo a que nos referimos, Sincretismo que dominava a literatura do período, assim como o Ecletismo dominava a arquitetura.

Ao contrário da quase totalidade do Ocidente, o Modernismo brasileiro – aquilo que em quase toda a Europa se denominou Futurismo, sem qualquer relação com o Modernismo hispânico – surgiu não como uma sequência do Simbolismo, mas como uma reação ao Parnasianismo, em parte por causa da estranha longevidade desse movimento no Brasil, quando já se apagara em toda parte. Por uma política literária bastante provinciana, ainda que justificada, os nossos modernistas estavam mais interessados em atacar os desvarios formalistas parnasianos – a supressão sistemática dos hiatos, as rimas ricas com consoantes de apoio, tão bem caricaturadas por Manuel Bandeira em “Os sapos” – do que compreender os sinais de uma nova sensibilidade claramente emitidos por uma geração um pouco anterior ou exatamente contemporânea à sua. É de uma clara genealogia simbolista que surgiram vários dos maiores poetas do século XX, como Rilke no espaço de fala alemã, Paul Valéry na França, Yeats na Irlanda, Rubén Darío na América hispânica, Alexander Blok na Rússia ou Fernando Pessoa em Portugal – o Pessoa ele mesmo, já que Álvaro de Campos deriva de Whitman, Ricardo Reis de Horácio e Alberto Caeiro é uma voluntária *tabula rasa*. Até no genial Apollinaire de *Alcools*, de 1913, tal ligação ainda é perceptível, o mesmo Apollinaire que tanta ascendência exerceu, como não poderia deixar de ser – imensamente superior à do protomidiático Marinetti – sobre os nossos modernistas, assim como Blaise Cendrars, este de forma não só literária como também pessoal, com a sua extrema simplicidade minimalista e mesmo voluntariamente prosaica que domina, até o pastiche, quase toda a poesia de Oswald de Andrade. Entre nós, foi ortodoxamente dentro do Parnasianismo que iniciaram sua carreira literária alguns dos nomes futuramente centrais da poesia do Modernismo, como o Jorge de Lima de XIV *alexandrinos*, que conseguira fama nacional com um soneto de adolescência, “O acendedor de lampiões”, o qual não passa, na verdade, da metrificação de um trecho em prosa de Bilac, na conferência “O dinheiro”, publicado em *Conferências literárias*, como veremos a seguir, o que é um índice do ponto a que entre nós descera a poesia, em direção a reduzir-se a uma pintura de quadros de gênero ou sapienciais com certo virtuosismo formal.

Primeiro o soneto célebre:

#### O ACENDEDOR DE LAMPIÕES

Lá vem o acendedor de lampiões da rua!  
Este mesmo que vem, infatigavelmente,  
Parodiar o sol e associar-se à lua  
Quando a sombra da noite enegrece o poente!

Um, dois, três lampiões, acende e continua  
 Outros mais a acender imperturbavelmente,  
 À medida que a noite aos poucos se acentua  
 E a palidez da lua apenas se pressente.

Triste ironia atroz que o senso humano irrita: –  
 Ele que doira a noite e ilumina a cidade,  
 Talvez não tenha luz na choupana em que habita

Tanta gente também nos outros insinua  
 Crenças, religiões, amor, felicidade,  
 Como este acendedor de lampiões da rua!

Agora o trecho em prosa de Olavo Bilac:

(...) indicando aos outros homens o meio de fazer fortuna, mas incapazes de enriquecer-se a si mesmos, são como esses pobres acendedores de lampiões públicos, esses abnegados *profetas* que, ao cair da noite, percorrem toda a cidade, iluminando todas as ruas, dando luz brilhante a toda a população, e, acabado o serviço, vão descansar numa toca escura, numa alcova humilde, onde às vezes não há sequer a luz vacilante e dúbia de um miserável coto de vela (...)

É igualmente dentro de um Parnasianismo ortodoxo que iniciou sua carreira literária Cecília Meireles, com um livro dos dezenove anos, *Espectros*, renegado por ela após uma radical guinada para uma linha ainda próxima ao Simbolismo, que nunca abandonou totalmente; ou como o Cassiano Ricardo dos três primeiros livros. No caso de Manuel Bandeira, se o Simbolismo é sem dúvida a matriz primordial de *A cinza das horas*, poemas perfeitamente parnasianos continuarão permeando sua obra até o advento de *O ritmo dissoluto*. Tudo isso demonstra a imensa dificuldade em delimitar quais seriam os autores pré-modernistas, de vez que vários dos próceres do movimento que se seguiria participaram desse período, assim como muitos outros que não aderiram a ele poderiam ser tomados como neoparnasianos – um Olegário Mariano, por exemplo – ou neo-simbolistas – um Marcelo Gama, um Mário Pederneiras, entre muitos. Em outros casos, apesar da proximidade cronológica, fica difícil negar a filiação plena a um dos movimentos, como é a situação de um Martins Fontes ou de um Luís Carlos em relação ao Parnasianismo. Já numa inversão da ordem de aparecimento das escolas, vale a pena lembrar que um Pereira da Silva, um Félix Pacheco ou o grande Da Costa e Silva fizeram uma estranha passagem de um Simbolismo quase ortodoxo para uma espécie de Pós-parnasianismo. Por outro lado, um poeta ímpar como o baiano Pedro Kilkerry chegou, por vias mallarmaicas, àquela exata e imponderável fronteira entre o último Simbolismo e a poesia moderna.

A caracterização é tão sutil que a simples longevidade de um autor poderia definir a questão. Para ficar em dois nomes recém-lembrados, se Manuel Bandeira houvesse morrido antes do seu terceiro livro, ou Jorge de Lima antes do segundo, *O mundo do menino impossível*, ambos estariam hoje, quase sem dúvida, classificados como pré-modernistas, o que não aconteceu, por fidelidade a um estilo, a outros que faleceram em idade propecta, e que não poderia acontecer a alguns outros, quase contemporâneos, mas que já iniciaram a sua obra numa ambiência futurista ou modernista, como um Oswald de Andrade, um Murilo Mendes ou Drummond.

Num elenco de poetas que bem caberiam dentro da designação de que tratamos, e seguindo a ordem cronológica, começamos com o paulista Amadeu Amaral (1875-1929), bom poeta, completamente esquecido, e muito característico do Sincretismo ou Eclétismo parnasiano-simbolista sobre o qual fala-

mos. No seguinte soneto seu, publicado em *Espumas*, de 1917, podemos identificar bastante claramente essa indecisão entre as duas escolas característica de todo o período:

#### VERSOS NEVOENTOS

Luta penosa e vã, esta em que vivo, imerso  
Na ambição de alcançar a frase que me exprima,  
Onde o meu pensamento esplenda claro e terso,  
Como o bago reluz pronto para a vindima.

Como cristalizar tanta emoção no verso?  
Como o sonho encerrar nos limites da rima?  
Bruma ondulante e azul, fumo que erra disperso,  
Não se pode plasmar, não há mão que o comprima.

Não, eu não te darei a expressão que rebrilha  
Na rija nitidez de áurea moeda sem uso,  
Acabado labor de cunho e de serrilha:

Só te posso ofertar estes versos nevoentos,  
Conchas em que ouvirás, indistinto e confuso,  
Um remoto fragor de vagas e de ventos.

Nos dois quartetos, como no *“Inania verba”* de Bilac – um dos seus grandes poemas, diga-se de passagem – o poeta se queixa, bem parnasianamente, da dificuldade de encontrar a expressão exata, a forma fechada para a emoção e a ideia. E é com certo ar de derrota que ele simbolistamente confessa, nos dois tercetos, só conseguir alcançar o vago, o indefinível, parecendo nesse momento tender definitivamente para esta escola.

Após Amadeu Amaral chegamos a um dos casos mais estranhos da poesia brasileira, o do poeta cearense José Albano (1882-1923), cronologicamente inserido no período, embora de todo indefinível na estética de sua época. Cultor entusiasta do Quinhentismo, para quem a língua portuguesa e a poesia nela escrita viviam mais de três séculos de incontornável decadência, é num estilo voluntariamente anacrônico, camoniano, que ele escreve a sua pequena e preciosa obra poética, antes de morrer na França, em lamentável miséria. Como disse Jorge Luis Borges, todos estamos condenados a sermos de nossa época, ainda que na negação dela, caráter tão de uma época quanto qualquer outro, donde a presença de José Albano no quadro do Pré-modernismo, o único em que poderia estar.

Dois anos mais novo do que ele é o nome central e máximo da poesia pré-modernista brasileira, Augusto dos Anjos (1884-1914), no qual atingimos a categoria do gênio. A filiação simbolista de Augusto dos Anjos é evidente, apesar de sua métrica implacavelmente eliminadora de hiatos, que o aproximaria formalmente do Parnasianismo. Mas a verdade é que nenhum dos nossos parnasianos escreveria um decassílabo impossível – arriscaremos esta palavra – como este, provavelmente o verso mais duro da poesia brasileira: “Pego de um fósforo. Olho-o. Olho-a ainda. Risco-o.”

A primeira maneira de Augusto dos Anjos é, de fato, caudatária de Cruz e Sousa, o primeiro poeta moderno – não modernista – do Brasil. Vários de seus sonetos da primeira fase apresentam um andamento bastante análogo aos daqueles dos *Últimos sonetos* do poeta catarinense, existindo, ainda nesse momento, obras-primas ortodoxamente simbolistas, como “Vandalismo”. Mas em sua precoce maturidade

Augusto dos Anjos chega a um Expressionismo *sui generis*, absolutamente pessoal, um Expressionismo *avant la lettre*, cujos momentos mais altos se encontram nos gigantescos poemas, gigantescos em todos os sentidos, “As cismas do Destino” e “Os Doentes”. Na verdade, sempre consideramos Augusto dos Anjos como uma vertente expressionista do Simbolismo brasileiro, inclusive propondo uma “Trindade Simbolista”, Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos, em tudo superior à famosa “Trindade Parnasiana”, que a empanou social e esteticamente em todos os sentidos. A verdade, no entanto, é que qualquer classificação de sua obra resulta melindrosa, como no caso de um Cesário Verde, a influência decisiva na gênese das suas inconfundíveis quadras de decassílabos, onde as mais espantosas, as mais iluminadoras metáforas se sucedem pletoricamente. Com Augusto dos Anjos, por outro lado, é que surge na nossa poesia a visão sem máscara de um Brasil real, pleno de miseráveis, tuberculosos, leprosos, bêbados, prostitutas, mendigos, idiotas, papudos, índios humilhados, negros ofendidos, a verdadeira dança macabra do lado escuro da nacionalidade que o poeta orchestra genialmente em “Os Doentes”. Sob esse aspecto é impossível não o comparar a Euclides da Cunha – aproximação já agudamente sugerida por Manuel Bandeira, crítico brilhante que sempre foi. O *Eu*, de certa maneira, foi para a poesia brasileira, dez anos depois, o que *Os sertões* fora para a prosa e o pensamento nacionais. Curiosamente, os parnasianos sempre se consideraram realistas, dado o caráter escultórico, solar, plástico da ideologia da escola, enquanto os simbolistas seriam os vaporosos, os nefelibatas, vagos, imprecisos e inexatos como a música. Mas foi com eles, mais exatamente com o Cruz e Sousa de *Faróis*, que os aspectos considerados por aqueles como apotéticos da realidade entraram na poesia brasileira, levando-a finalmente à modernidade, na longa esteira inaugurada por “*Une charogne*” de Baudelaire. Quando Cruz e Sousa escreve um poema como “Ébrios e cegos”, o último de *Faróis*, inicia-se a poesia moderna no Brasil, e se abre o exato caminho que conduzirá a Augusto dos Anjos, poeta que estaria muito melhor colocado ao lado de seus contemporâneos germânicos ou portugueses, um Georg Trakl, um Gottfried Benn, um Georg Heym, um Fernando Pessoa, um Mário de Sá-Carneiro, do que ao lado de seus conterrâneos de um Parnaso postiço e decadente.

Todos esses aspectos parcialmente sociológicos apenas tangenciam, obviamente, a espantosa grandeza de concepção do poeta paraibano, seu violento misticismo sem fé religiosa específica, sua visão terrível da impossibilidade da cognição, seu assustador desconforto – palavra muito sua – em estar vivo, em ter corpo, em ter consciência, em se saber destinado à morte. Sob todos os aspectos Augusto dos Anjos sobrepõe-se, solitariamente, aos seus mais ou menos contemporâneos aqui recenseados, numa altura inalcançada, em que pese o grande talento de um Raul de Leoni e de alguns outros nomes.

Em breve aprofundaremos várias das ideias que acabamos de expor.

Em seguida a Augusto dos Anjos chegamos a Hermes Fontes (1888-1930), cuja estreia aos vinte anos de idade, em 1908, com *Apoteoses*, foi um dos maiores eventos literários da época no Brasil. Sergipano de origem muito humilde, nascido em Boquim, inteligência precocíssima, poeta dotado de grande força verbal e de um virtuosismo métrico e rítmico consumado, é impossível classificá-lo em qualquer das duas escolas que pontificavam na época. Sua teoria formal anunciada no prefácio de *Apoteoses*, apontá-lo-ia sem dúvida como um parnasiano tardio, mas a sua poesia em si mesma nega isso. Com o tempo, Hermes Fontes aproximar-se-ia crescentemente do verso polimétrico, não do verso livre, e a homenagem a Cruz e Sousa no belo soneto “O carvão e o diamante”, do qual voltaremos a falar em breve, não pode deixar dúvidas sobre a sua dívida para com o Simbolismo. Após a estreia retumbante, Hermes Fontes experimentará uma longa e dolorosa decadência, traído pela mulher, desempregado pela Revolução de 30, atropelado pelo Modernismo – não esqueçamos da *boutade* de Mário de Andrade sobre “Hermes Fontes e Martins Fontes, tão pouco fontes” – até suicidar-se na noite de Natal – data sempre cara aos suicidas – como Raul Pompeia trinta e cinco anos antes, de 1930.

Após Hermes fontes é preciso lembrar o gaúcho Felipe d’Oliveira (1890-1933), outro poeta que se converteria ao Modernismo, com seu livro *Lanterna verde*, de 1926, após anos de atividade na revista

*Fon-Fon* e da publicação de *Vida extinta*, em 1911, com uma poesia muito devedora ao Simbolismo. Seu poema com justiça mais famoso, “O epitáfio que não foi gravado”, pertence à sua fase definitiva e ao seu segundo e último livro. É difícil, no caso de Felipe d’Oliveira, separar a obra da memória do indivíduo cultuada por seus contemporâneos, a do dândi, do esportista, do homem de grande beleza física, do simpaticante gratuito da Revolução Constitucionalista de 1932, adesão que o levou ao exílio e à morte precoce, em acidente de carro na França, no ano seguinte.

Conterrâneo e quase contemporâneo de Augusto dos Anjos, de quem foi amigo na juventude e sobre quem deixou um importante depoimento, Raul Machado (1891-1954), que teve próspera carreira na magistratura, chegou a ter um razoável nome nacional como poeta, estando hoje quase totalmente esquecido

Nascida em 1893, Gilka Machado teria, como Hermes Fontes, uma estreia retumbante com *Cristais partidos*, em 1915, confirmada por *Estados de alma*, de 1917, mesmo ano da estreia de Manuel Bandeira. Em relação à forma, suas origens eram muito mais próximas do Parnasianismo do que da escola divergente. O lado confessional da poetisa em sua situação de mulher, seu feminismo evidente, o erotismo claro ou difuso de muitos de seus poemas, uma espécie de quase pan-erotismo, causaram grande impacto e até certo escândalo na época, o que manteve sempre acesa a lembrança do seu nome, apesar da sua muito clara decadência a partir da década de 1930, seguida por um crescente recolhimento até a sua morte, em 1980.

Ronald de Carvalho (1893-1935), que, como Felipe d’Oliveira, e no mesmo ano, 1926, se converteria ao Modernismo com *Toda América*, deu início à sua obra com uma poesia na exata equidistância das duas postulações estéticas dominantes da época, como já mencionamos, especialmente em *Poemas e sonetos*, de 1919, e nos *Epigramas irônicos e sentimentais*, de 1922. Tendo sido um dos diretores da revista *Orpheu* em Portugal, em 1915, ao lado de alguns autores geniais, manteve-se fiel, até antes do seu último livro, a uma poesia mais em surdina. Diplomata, homem de requintada cultura europeia, faleceu em 1935, como chefe de gabinete da Presidência da República, em consequência de um estúpido acidente de automóvel no centro do Rio de Janeiro, coisa rara na época.

Mineiro do Serro, Murilo Araújo (1894-1980) estrearia em 1917, com *A galera*. Poeta de obra vasta e constante, faria parte do grupo ligado à revista *Festa*, uma espécie de vertente carioca do Modernismo, de tendência espiritualizante, sem jamais renegar sua genealogia simbolista, junto a nomes como Tasso da Silveira e Cecília Meireles. Faleceu no Rio de Janeiro no mesmo ano que Gilka Machado.

Posição semelhante é a do recém-mencionado Tasso da Silveira (1895-1968), embora em seu caso o viés religioso, católico, seja mais marcante, e a variedade de registros menos rica que a de Murilo Araújo.

De seu mesmo ano de nascimento é o segundo grande nome da poesia pré-modernista entre nós, depois de Augusto dos Anjos, Raul de Leoni (1895-1926). De família rica, de grande beleza física, assim como Felipe d’Oliveira, o autor de *Luz mediterrânea* nasceu em Petrópolis e estreou em 1918 com uma *plaque* intitulada *Ode a um poeta morto*, homenagem ao recém-falecido Olavo Bilac, o que poderia indicar uma filiação parnasiana que não se confirmaria, sendo inclusive esse poema escrito em versos polimétricos, forma a que o autor voltaria em muitos outros do seu livro principal, sempre numa indecisão que nem se afasta do verso medido nem alcança o verso livre. *Luz mediterrânea*, publicado em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, é um dos grandes livros da poesia brasileira, embora, na nossa opinião, muito mais nos sonetos do que nos poemas em versos polimétricos já mencionados, onde a aparente maior liberdade formal parece conduzir o poeta a um certo prosaísmo sentencioso, de que os sonetos se encontram perfeitamente livres mercê da excelência musical de todos eles. Guardando uns poucos traços do Parnasianismo, com algumas características simbolistas marcantes e muito de inclassificável, Raul de Leoni é um dos poetas mais elegantes – coisa difícil de definir, mas fácil de perceber – da poesia brasileira, a grande distância do barroco, pletórico, desesperado e às vezes alucinado Augusto dos Anjos, pelo qual ele nutria, aliás, a maior admiração. Um dos maiores sonetistas brasileiros, talvez suas melhores qualida-

des possam ser bem percebidas num soneto magistral como “Eugenia” (também nomeado “Argila”, título menos estigmatizado pelo politicamente correto do que o anterior), sem dúvida um dos mais eficazes poemas já escritos em português para cortejar uma mulher. Como poderemos constatar, as referências à Antiguidade clássica neste soneto não possuem absolutamente nada de *Kitsch* ou de *pompier*, como tantas vezes o sentimos nos parnasianos ortodoxos, quando lançam mão dessas mesmas referências:

#### ARGILA

Nascemos um para o outro, dessa argila  
De que são feitas as criaturas raras;  
Tens legendas pagãs nas carnes claras  
E eu tenho a alma dos faunos na pupila...

Às belezas heroicas te comparas  
E em mim a luz olímpica cintila,  
Gritam em nós todas as nobres taras  
Daquela Grécia esplêndida e tranquila...

É tanta a glória que nos encaminha  
Em nosso amor de seleção, profundo,  
Que (ouço ao longe o oráculo de Elêusis)

Se um dia eu fosse teu e fosses minha,  
O nosso amor conceberia um mundo  
E do teu ventre nasceriam deuses...

Grande amigo de Rodrigo de Melo Franco e de Manuel Bandeira, tuberculoso, e, no dizer deste último, mau doente, por não se conformar à férrea disciplina que exigia então a cura da doença, Raul de Leoni morreu aos 31 anos, em 1926, deixando posição assegurada no corpo da poesia brasileira.

Ribeiro Couto (1898-1963), que estreou em 1921 com *O jardim das confidências*, foi outro autor que aderiu ao Modernismo, talvez de forma mais visível em sua prosa de ficção do que em sua poesia, que nunca se afastou totalmente de uma musicalidade muito próxima do Pós-simbolismo e de uma ambiência que poderíamos dizer penumbriata. Embaixador, deixou uma vasta obra poética, com alguns interessantes títulos em francês, falecendo, aliás, em Paris.

De 1902, o mesmo ano em que nasce Carlos Drummond de Andrade, um ano após o nascimento de Cecília Meireles e de Murilo Mendes – dados puramente curiosos sobre o destino das gerações – é o poeta carioca Moacir de Almeida (1902-1925), jornalista oriundo de família simples do subúrbio, que morreria tuberculoso com apenas 23 anos, deixando um único e poderoso livro de versos, *Gritos bárbaros*, do ano de sua morte, reunindo muitos poemas que publicara desde bastante jovem na imprensa. A classificação estética de Moacir de Almeida é das mais difíceis. Ainda que formalmente bastante próximo do Parnasianismo, sua poesia, de admirável força verbal, parece toda dominada por uma espécie de Romantismo subjacente – ousaríamos mesmo dizer Condoreirismo – que faz dela um caso *sui generis*. A excelência formal e o poder de seus versos só nos podem fazer lamentar a sua tão precoce desaparecimento, não havendo outra classificação para a sua obra do que justamente a que por cronologia aqui lhe outorgamos.

Do mesmo ano e também do Rio de Janeiro é Onestaldo de Pennafort (1902-1987), com quem fechamos o presente elenco mínimo e necessário, aliás o último a desaparecer de todo o grupo. Estre-

ando em 1921 com *Escombros floridos*, sua poesia se aproximará mais tarde de certas vertentes do Modernismo, sem nunca se afastar totalmente, no entanto, da estética algo híbrida do momento de sua estreia. Ensaísta, tradutor bastante famoso de teatro e poesia, Onestaldo de Pennafort faleceu na sua cidade natal aos 85 anos de idade.

É nesse momento, nessa passagem do Simbolismo para o que foi designado como Pré-modernismo, que desponta entre nós a poesia moderna, que começa a surgir na obra de Cruz e Sousa e se firma definitivamente na de Augusto dos Anjos, poeta que durante décadas permaneceu incompreendido ou simplesmente alijado pela crítica bem-pensante, com as raras exceções, na primeira hora, de um Órris Soares, de um Murilo Araújo, do mais uma vez lembrado Hermes Fontes, do grande cronista e polemista Antônio Torres, e, décadas mais tarde, de um Otto Maria Carpeaux, que o dizia categoricamente o mais original poeta de toda a literatura brasileira, de um Carlos Drummond de Andrade, que deixou uma página brilhante a respeito do *Eu*, de um Carlos Burlamaqui Kopke, ou de um grande crítico de poesia – essa coisa tão rara – como Fausto Cunha. A consagração de Augusto dos Anjos nasceu do fascínio popular, graças a uma pujança e a um poder encantatório que consegui passar por cima do seu vocabulário muito vasto e tantas vezes muito erudito, como o foi, em prosa, o de um Euclides de Cunha.

A definição do que seja poesia moderna é complexa e de características díspares, embora a sua percepção se imponha, como na muito justamente célebre definição de liberdade dada por Cecília Meireles no *Romanceiro da Inconfidência*.

Liberdade – essa palavra,  
que o sonho humano alimenta:  
que não há ninguém que explique,  
e ninguém que não entenda!

Há, nessa caracterização, um elemento formal, eficiente mas não suficiente, assim como um incontornável elemento temático, este último obviamente ligado à civilização urbana e à aceleração tecnológica da vida, elemento muito claro no Futurismo italiano, embora a obra máxima que ele tenha produzido seja a “Ode triunfal”, de Fernando Pessoa, num país, diga-se de passagem, periférico e ainda altamente agrário e extrativista do sul da Europa.

Certos títulos, no entanto, são como marcos miliares aos quais não se pode fugir, como o *Leaves of grass*, de Walt Whitman, cuja primeira edição, depois várias vezes ampliada, data de 1855. Sua forma, entre os versos livres e os versículos bíblicos, têm importância nessa caracterização, assim como a sua apologia voluntária da civilização de massa e da democracia ocidental sua contemporânea.

Na França, berço principal da própria, Baudelaire recebeu o justíssimo epíteto de “pai da poesia moderna”, o criador daquele *frisson nouveau* percebido por Victor Hugo em *Les Fleurs du Mal*. Se Baudelaire é o pai, o próprio Hugo seria o “avô”, o que também já foi dito inúmeras vezes, e que é a pura verdade, bastando para confirmá-lo a leitura da parte final do “*Tristesse d’Olympio*”, essa poema insuperável da poesia amorosa do Ocidente, ou a impressionante abertura da *Legende des Siècles*, “*La vision d’où est sorti ce livre*”.

A colaboração com o inconsciente, bem como a não recusa ao horrível, começa a se firmar nesses autores, e terá como uma de suas formas de eleição o poema em prosa, inaugurado pelo tão pouco lembrado Aloysius Bertrand – que talvez nunca tenha imaginado a importância do caminho que abria para seus pósteros na poesia ocidental – com *Gaspard de la Nuit*, de 1842, seguido por essa grande obra sobre a cidade moderna que são os *Petites poèmes en prose*, de Baudelaire, publicados postumamente em livro, em 1869, depois do que aparecerão os títulos fundamentais que são *Une saison en Enfer*, de Rimbaud, onde trechos líricos se mesclam à prosa, em 1873, e *Les illuminations*, idem, aparecidas em



livro em 1886. Imediatamente antes do primeiro Rimbaud, também em prosa, temos essa obra fulcral do franco-uruguaio Isidore Ducasse, sob o pseudônimo de Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, onde a colaboração do inconsciente na gênese do poema aparece com força inédita, em 1869. Na língua portuguesa a cidade moderna surge de forma definidora em Cesário Verde, o Cesário do passeio noturno de “O sentimento de um ocidental”, através de umas dessas *villes tentaculaires* mais tarde cantadas por Verhaeren, tendo exercido o poeta lisboeta seminal influência em Augusto dos Anjos, ambos, aliás, escrevendo na mais heterodoxa forma fixa, de exatidão parnasiana, excetuando os excessos que poderíamos chamar de expressionistas de certos versos do poeta paraibano. Daí a inanidade de algumas frases sobre a poesia que adquiriram popularidade imensa, o “Não há poesia revolucionária sem forma revolucionária” de Maiakóvski, seja lá o que signifique “poesia revolucionária”, fora do seu sentido historicamente estrito, ou a ainda mais célebre e mais nefasta frase de Mallarmé – ainda que seja perceptível o que de fato ele quis dizer com ela – outro dos pais da poesia moderna, ao afirmar que a “A poesia se faz com palavras, não com ideias”, embora a única coisa que se faça apenas com palavras seja um dicionário ortográfico.

A poesia moderna, às vésperas do *soi disant* Pré-modernismo, nasce entre nós, insistimos, com Cruz e Sousa, e com o segundo dos seus livros de versos, *Faróis*. A sua obra, fruto de um esforço de elevação técnica e expressiva como não conhecemos outro igual na poesia brasileira, pode ser dividida quase como um concerto, o *allegro*, às vezes próximo do delírio verbal, de *Broquéis*, o *adagio* de *Faróis*, e o *andante maestoso* dos *Últimos sonetos*, um dos títulos mais altos da poesia da nossa língua. Embora o Expressionismo de Augusto dos Anjos tenha o seu antecessor imediato no segundo título, a forma de alguns de seus sonetos da primeira fase vêm do último, bastando para comprová-lo, por exemplo, “Eterna mágoa”, muito popular, embora não seja uma de suas obras-primas, cujo estrutura, o andamento, e de certa maneira até mesmo o título, derivam diretamente daquele livro póstumo – como *Faróis* já o fora – de Cruz e Sousa.

A presença deste último, a vida mais trágica da literatura brasileira, e isso apesar do naufrágio social – podemos dizer assim – do Simbolismo entre nós, manteve-se muito vasta, o que pode ser comprovado até pelos poemas que lhe foram escritos em homenagem. Há um soneto de Bilac em *Tarde*, seu último livro, todo composto por essa então mais do que prestigiosa e dominante forma fixa, onde elementos simbolistas são claramente identificáveis, e publicado poucos meses após a sua morte, que uma velha e aparentemente bem fundamentada tradição afirma ser inspirado em Cruz e Sousa, o que seria uma espécie de *mea culpa* do mais popular dos nossos parnasianos, embora, como no caso de todas as tradições, não o possamos comprovar:

#### DIAMANTE NEGRO

Vi-te uma vez, e estremei de medo...  
 Havia susto no ar, quando passavas:  
 Vida morta enterrada num segredo,  
 Letárgico vulcão de ignotas lavas.

Ias como quem vai para um degredo,  
 De invisíveis grilhões as mãos escravas,  
 A marcha dúbia, o olhar turvado e quedo  
 No roxo abismo das olheiras cavas...

Aonde ias? aonde vais? Foge o teu vulto;  
 Mas fica o assombro do teu passo errante,  
 E fica o sopro desse inferno oculto,

O horrível fogo que contigo levas,  
Incompreendido mal, negro diamante,  
Sol sinistro e abafado ardendo em trevas

A dívida do último Bilac ao Simbolismo foi percebida até pelo insuspeito Mário de Andrade, no artigo da série “Mestres do Passado”, publicados no *Jornal do Comércio* de São Paulo em agosto de 1921, dedicado ao autor de *Via-Láctea*, em meio a outros dedicados a Raimundo Correia, Francisca Júlia, Alberto de Oliveira e Vicente de Carvalho, ao último dos quais ele confessadamente jamais perdoara o fato de ele não lhe haver respondido, nem com um bilhete, à oferta do seu livro de estreia, *Há uma gota de sangue em cada poema*. Comentando, no artigo citado, o soneto “O cometa”, de Bilac, exclama o autor da *Pauliceia desvairada*: “Reli. Tornei a reler. Creio mesmo que treli. Qual! não compreendia! Que diabo! Olavo fizera simbolismo! ou coisa que o valha? Não podia ser!”

Se a homenagem de Bilac a Cruz e Sousa é e continuará sendo uma conjectura, já que baseada em tradição oral, no caso de Hermes Fontes, em outro soneto admirável, e que também traz a palavra “diamante” no título, ela é explícita, o que não é de se estranhar pelos muitos elementos simbolistas presentes na sua poesia, e apesar, como já lembramos, da teorização formal ultraparnasiana do prefácio do seu célebre livro de estreia, *Apoteoses*:

#### O CARVÃO E O DIAMANTE

Pensando em Cruz e Sousa

Teceis, Senhor, de insólitos contrastes,  
A matéria que jaz e a essência que erra.  
Foi das classes humílimas da Terra  
Que o vosso filho e intérprete tirastes.

Fizestes, lado a lado, o abismo e a serra...  
E aos astros, nos seus rútilos engastes,  
Destes a luz eterna, e os distanciastes  
Lá longe, como a alguém que se desterra!

No carvão escondestes o diamante.  
E ocultastes as pérolas, sob a água,  
E os oásis, sob a areia transitória,

E foi à alma de um negro agonizante  
Que houvestes a mais pura flor da Mágoa  
E a dor mais alta pelo Amor e a Glória!

O mais curioso nessa passagem do Cruz e Sousa de *Faróis* para o Augusto dos Anjos de *Eu*, primeiro vagido da nossa poesia moderna, é ela haver-se concretizado sob a égide de uma estética expressionista, coisa inesperada num povo solar e pretensamente alegre como tudo faz para aparentar ser o povo brasileiro.

Obviamente pode-se contestar tal atribuição, tudo dependendo do grupo literário a que pertença cada crítico. Nome que foi levantado como um dos possíveis predecessores da poesia moderna entre nós, como é sobejamente sabido, foi o de Sousândrade, mas tanto nas *Harpas selvagens* como na quase totali-

dade d’*O Guesa*, assim como nos dispersos, para nos atermos às partes “tradicionais” de sua poesia, o que se constata – bem longe de tal feito, ainda que não impossível, pelo seu insuficiente rendimento mesmo no registro mais vulgarmente típico de sua geração – é uma marcante deficiência técnica, uma invariável dança do verso entre a dureza e a frouxidão. O verso de Sousândrade é quase sempre um instrumento desconfortável, uma roupa geralmente muito apertada ou muito larga para o corpo do que quer conter. Daí, em parte, o verbalismo absolutamente oco de alguns versos, recheados de adjetivos sem função alguma. Aproveitando o ensejo, lembramos que jamais houve, como tentaram teorizar de meio século para cá, qualquer problema no uso do adjetivo em si, Camões, que sob este aspecto nos parece insuperável, compôs alguns dos mais inolvidáveis versos da língua enfileirando-os. É curioso que a crítica que criou no Brasil o que sempre chamamos de fetichismo da objetividade, a poesia “substantiva”, etc., tenha preparado a apoteose do autor de versos como esses: “O azul sertão, formoso ou deslumbrante”; “Tal bonina quereis, pura, cheirosa?”; “Circundado de gelos mudos, alvos,” entre centenas e centenas de outros, ou de comparações absolutamente desastradas como esta, bem no início d’*O Guesa*: “Lá, onde o ponto do condor negreja, / Cintilando no espaço como brilhos / D’olhos...”. Resta-lhe o plurilinguismo, motivo central da canonização do seu curioso “Inferno de Wall Street” e do “Tatuturema”, além da própria temática, embora o uso do plurilinguismo seja velho como a Humanidade, passando do alexandrinismo às bizarrices barrocas, do soneto tetralíngue de Góngora – e há muitos do gênero entre os nossos poetas dos séculos XVII e XVIII – até os jogos de Rabelais, o latim macarrônico de Gil Vicente e de tantos outros e os bestialógicos mais diversos, tudo sempre numa ambiência satírica, como é exatamente o caso. Outra coisa que cria a ilusão da possível modernidade de Sousândrade é ter ele sido um homem ligado aos Estados Unidos, numa época em que seus contemporâneos eram invariavelmente muitos mais ligados ao Velho Mundo. Como a Grande República do Norte acabou por se tornar potência hegemônica, a sua poesia adquiriu essa espécie de pátina ao contrário.

A verdade é que o Expressionismo, em tudo o que ele pode encontrar de cenários hediondos num país do Terceiro Mundo, aparece explicitamente em *Faróis*, como comprovamos nesta terrível visão da última miséria a que poderia chegar o proletariado, ou, melhor dizendo, o lumpesinato urbano, num país saído havia uma década do regime da Escravatura:

#### ÉBRIOS E CEGOS

Fim de tarde sombria.  
Torvo e pressago todo o céu nevoento.  
Densamente chovia.  
Na estrada o lodo e pelo espaço o vento.

Monótonos gemidos  
Do vento, mornos, lânguidos, sensíveis:  
Plangentes ais perdidos  
De solitários seres invisíveis...

Dois secretos mendigos  
Vinham, bambos, os dois, de braço dado,  
Como estranhos amigos  
Que se houvessem nos tempos encontrado.

Parecia que a bruma  
Crepuscular os envolvia, absortos  
Numa visão, nalguma  
Visão fatal de vivos ou de mortos.

E de ambos o andar lasso  
Tinha talvez algum sonambulismo,  
Como através do espaço  
Duas sombras volteando num abismo.

Era tateante, vago  
De ambos o andar, aquele andar tateante  
De ondulação de lago,  
Tardo, arrastado, trêmulo, oscilante.

E tardo, lento, tardo,  
Mais tardo cada vez, mais vagaroso,  
No torvo aspecto pardo  
Da tarde, mais o andar era brumoso.

Bamboleando no lodo,  
Como que juntos resvalando aéreos,  
Todo o mistério, todo  
Se desvendava desses dois mistérios:

Ambos ébrios e cegos,  
No caos da embriaguez e da cegueira,  
Vinhão cruzando pegos  
De braço dado, a sua vida inteira.

Ninguém diria, entanto,  
O sentimento trágico, tremendo,  
A convulsão de pranto  
Que aquelas almas iam turvescendo.

Ninguém sabia, certos,  
Quantos os desesperos mais agudos  
Dos mendigos desertos,  
Ébrios e cegos, caminhando mudos.

Ninguém lembrava as ânsias  
Daqueles dois estados meio gêmeos,  
Presos nas inconstâncias  
De sofrimentos quase que boêmios.

Ninguém diria nunca,  
Ébrios e cegos, todos dois tateando,  
A que atroz espelunca  
Tinham, sem vista, ido beber, bambeando.

Que negro álcool profundo  
Turvou-lhes a cabeça e que sudário  
Mais pesado que o mundo  
Pôs-lhes nos olhos tal horror mortuário.

E em tudo, em tudo aquilo,  
Naqueles sentimentos tão estranhos.  
De tamanho sigilo,  
Como esses entes vis eram tamanhos!

Que tão fundas cavernas,  
Aqueles duas dores enjaularam,  
Miseráveis e eternas  
Nos horríveis destinos que as geraram.

Que medonho mar largo,  
Sem lei, sem rumo, sem visão, sem norte,  
Que absurdo tédio amargo  
De almas que apostam duelar com a morte!

Nas suas naturezas,  
Entre si tão opostas, tão diversas,  
Monstruosas grandezas  
Medravam, já unidas, já dispersas.

Onde a noite acabava  
Da cegueira feral de atros espasmos,  
A embriaguez começava  
Rasgada de ridículos sarcasmos.

E bêbadas, sem vista,  
Na mais que trovejante tempestade,  
Caminhando a conquista  
Do desdém das esmolas sem piedade,

Lá iam, juntas, bambas,  
– Acorrentadas convulsões atrozes –,  
Ambas as vidas, ambas  
Já meio alucinadas e ferozes.

E entre a chuva e entre a lama  
E soluços e lágrimas secretas,  
Presas na mesma trama,  
Turvas, flutuavam, trêmulas, inquietas.

Mas ah! torpe matéria!  
Se as atritassem, como pedras brutas,  
Que chispas de miséria  
Romperiam de tais almas corruptas!

Tão grande, tanta treva,  
Tão terrível, tão trágica, tão triste,  
Os sentidos subleva,  
Cava outro horror, fora do horror que existe.

Pois do sinistro sonho  
Da embriaguez e da cegueira enorme,  
Erguia-se, medonho,  
Da loucura o fantasma desconforme.

A partir desse molde, unido à forte e definitiva influência de Cesário Verde, é que Augusto dos Anjos – que tem igualmente fortes e, à luz da cronologia, rigorosamente inexplicáveis similitudes com o poeta argentino Almafuerde – introduz aquele famoso *frisson nouveau* no Brasil, com a publicação do *Eu*, em 1912. Já na primeira e célebre quadra de “As cismas do Destino” deparamo-nos com aquela impressão de absurdo e desamparo que envolve o homem moderno:

Recife. Ponte Buarque de Macedo.  
Eu, indo em direção à casa do Agra,  
Assombrado com a minha sombra magra,  
Pensava no Destino, e tinha medo!

Do indivíduo, no entanto, essa dança macabra passa para toda a coletividade em “Os Doentes”, no qual encontramos, por exemplo, esse impressionante exemplo de enumeração caótica, ou visão simultaneísta do mundo fenomenal:

Como o machucamento das insônias  
Te estraga, quando toda a estuada Ideia  
Dás ao sôfrego estudo da ninfeia  
E de outras plantas dicotiledôneas!

A diáfana água alvíssima e a hórrida áscua  
Que da ígnea flama bruta, estriada, espirra;  
A formação molecular da mirra,  
O cordeiro simbólico da Páscoa;

As rebeladas cóleras que rugem  
No homem civilizado, e a ele se prendem  
Como às pulseiras que os mascates vendem  
A aderência teimosa da ferrugem,

O orbe feraz que bastos tojos acres  
Produz; a rebelião que, na batalha,  
Deixa os homens deitados, sem mortalha.  
Na sangueira concreta dos massacres;

Os sanguinolentíssimos chicotes  
Da hemorragia; as nódoas mais espessas,  
O achatamento ignóbil das cabeças,  
Que ainda degrada os povos hotentotes;

O Amor e a Fome, a fera ultriz que o fojo  
Entra, à espera que a mansa vítima o entre,  
— Tudo que gera no materno ventre  
A causa fisiológica do nojo;

As pálpebras inchadas na vigília,  
As aves moças que perderam a asa,  
O fogão apagado de uma casa,  
Onde morreu o chefe da família;

O trem particular que um corpo arrasta  
Sinistramente pela via-férrea,  
A cristalização da massa térrea,  
O tecido da roupa que se gasta;

A água arbitrária que hiulcos caules grossos  
Carrega e come; as negras formas feias  
Dos aracnídeos e das centopeias,  
O fogo-fátuo que ilumina os ossos;

As projeções flamívoras que ofuscam,  
Como uma pincelada rembrandtesca,  
A sensação que uma coalhada fresca  
Transmite às mãos nervosas dos que a buscam;

O antagonismo de Tifon e Osíris,  
O homem grande oprimindo o homem pequeno,  
A lua falsa de um parasseleno,  
A mentira meteórica do arco-íris;

Os terremotos que, abalando os solos,  
Lembram paióis de pólvora explodindo,  
A rotação dos fluidos produzindo  
A depressão geológica dos polos;

O instinto de procriar, a ânsia legítima  
Da alma, afrontando ovante aziagos riscos,  
O juramento dos guerreiros priscos  
Metendo as mãos nas glândulas da vítima;

As diferenciações que o psicoplasma  
Humano sofre na mania mística,  
A pesada opressão característica  
Dos 10 minutos de um acesso de asma;

E, (conquanto contra isto ódios regougues)  
A utilidade fúnebre da corda  
Que arrasta a rês, depois que a rês engorda,  
A morte desgraçada dos açougues...

Tudo isto que o terráqueo abismo encerra  
Forma a complicação desse barulho  
Travado entre o dragão do humano orgulho  
E as forças inorgânicas da terra!

Por descobrir tudo isso, embalde cansas!  
Ignoto é o gérmen dessa força ativa  
Que engendra, em cada célula passiva,  
A heterogeneidade das mudanças!

Nenhuma das numerosas classes de deserdados da sociedade brasileira daquela passagem do século XIX para o XX será esquecida nesse afresco de desgraças, como é o caso do índio, apenas para usar a ordem cronológica da aparição de cada uma delas sobre o nosso território:

E o índio, por fim, adstrito à étnica escória,  
Recebeu, tendo o horror no rosto impresso,  
Esse achincalhamento do progresso  
Que o anulava na crítica da História!

Como quem analisa uma apostema,  
De repente, acordando na desgraça,  
Viu toda a podridão de sua raça...  
Na tumba de Iracema!...

Ah! Tudo, como um lúgubre ciclone,  
Exercia sobre ele ação funesta  
Desde o desbravamento da floresta  
À ultrajante invenção do telefone.

E sentia-se pior que um vagabundo  
Microcéfalo vil que a espécie encerra,  
Desterrado na sua própria terra,  
Diminuído na crônica do mundo!

A hereditariedade dessa pecha  
Seguiria seus filhos. Dora em diante  
Seu povo tombaria agonizante  
Na luta da espingarda contra a flecha!

Veio-lhe então, como à fêmea vêm antojos,  
Uma desesperada ânsia improfícua  
De estrangular aquela gente iníqua  
Que progredia sobre os seus despojos!

Mas, diante à xantocroide raça loura,  
Jazem, caladas, todas as inúbias,  
E agora, sem difíceis nuanças dúbias,  
Com uma clarividência aterradora,

Em vez da prisca tribo e indiana tropa  
A gente deste século, espantada,  
Vê somente a caveira abandonada  
De uma raça esmagada pela Europa!



Poeta-vate, etimologicamente, pois, aquele tomado pelo dom do vaticínio, Augusto dos Anjos nunca deixa de nos surpreender com as suas antevistas de um mundo que não alcançaria, morto muito precocemente aos trinta anos de idade, por uma malfadada pneumonia em era anterior ao advento dos antibióticos. Não há como não entrever o Surrealismo à leitura de um soneto como “O caixão fantástico”. Não há como não pensar na utilização da energia nuclear perante um verso do “Monólogo de uma Sombra” como: “A energia intra-atômica liberta”.

Não há como não nos recordarmos da corrida espacial defronte a esses dois espantosos tercetos que encerram o soneto “Solilóquio de um visionário”, inclusive com o requinte da nomeação exata do que seria o combustível dos foguetes:

Vestido de hidrogênio incandescente,  
Vaguei um século, improficuamente,  
Pelas monotonias siderais...

Subi talvez às máximas alturas,  
Mas, se hoje volto assim, com a alma às escuras,  
É necessário que inda eu suba mais!

Da mesma maneira que é difícil ler a quadra final de “Os Doentes”:

E eu, com os pés atolados no Nirvana,  
Acompanhava, com um prazer secreto,  
A gestação daquele grande feto,  
Que vinha substituir a Espécie Humana!

sem que nos venha à memória o plano final do *2001*, de Stanley Kubrik.

Em toda a obra de Augusto dos Anjos é de se destacar a incorporação à poesia de um vocabulário violentamente apoético pelos cânones clássicos, de um léxico da realidade cotidiana, reles, diária, mesquinha – para não falar do técnico e do científico, da mesma forma de utilização lírica tradicionalmente inimaginável – que abre as portas para uma invasão da arte no campo da realidade em seu sentido mais concreto, mais uma das características da poesia moderna. Se há algo de realmente específico, original, na poesia mundial do último século e meio, é essa conquista do território do banal, essa capacidade nova e extraordinária de extrair o sublime das áreas mais reles da realidade. Como disse Baudelaire: “*J’ai pétri de la boue et j’en ai fait de l’or*”. O mesmíssimo em relação ao horrível, ao feio, ao desagradável, ainda que a sua utilização, mesmo que sempre marginal ao Classicismo, seja velha como a arte, pelo menos tão ancestral quanto o pé de Filoctetes na tragédia de Sófocles, explodindo periodicamente no *memento mori* da arte cristã ou no mórbido do Maneirismo e do Barroco, em jacentes cobertos de vermes ou nas moralidades claro-escuras de um Valdés Leal. E isso fizeram na nossa língua o português Cesário Verde, o também português Antônio Nobre em “Lusitânia no Bairro Latino”, e o nordestino Augusto dos Anjos. Muito mais importante, no seu caso, do que o vocabulário científico, muito mais característico e decisivo para a história de nossa poesia, é o uso feito por ele dessas palavras, reflexos da realidade em si, que dificilmente encontraríamos num poema de Alberto de Oliveira, de Martins Fontes ou de Olavo Bilac: fogão, bacia, ferrolho, escarradeira, cuspo, querosene, colher, lixo, mulambo, entre muitíssimas outras. Sem ser de maneira nenhuma um realista, consciente de que a simples reprodução do real não alcança o âmago essencial da realidade sem se valer para isso dos artifícios da arte, o poeta

do *Eu* lança mão deles, tal como seu colega lisboeta, para atingir esse manancial virgem e inesgotável de criação estética e compreensão humana, podendo fazer sua declaração quase goethiana de Serguei Eisenstein: “Não sou um realista; afasto-me do realismo para atingir a realidade”. Ou o exemplo pictórico extremo e decisivo de um Van Gogh.

O que é um fato crítico quase escabroso é a inexistência de uma menção, uma única que seja, a seu nome e à sua obra por parte dos próceres do movimento modernista, muito preocupados, por outro lado, em atacar um quase matusalêmico Alberto de Oliveira, e tudo isso ainda que recebendo dentro do seu grupo mais fechado um poeta que não passava de uma espécie de Júlio Dantas com cor local, Menotti Del Picchia, o que é, aliás, explicitamente reconhecido pelo irrefreavelmente maldizente Oswald de Andrade. Augusto dos Anjos não poderia servir, como não serviu, de chefe de escola ou de inspirador para qualquer outro poeta, pois tão pessoal é a sua obra que todas as tentativas nesse sentido resultaram nos mais lamentáveis ou mesmo ridículos pastiches, mas o puro e simples escamoteamento de um artista dessa altitude só pode ser obra da mais pobre politicagem literária ou da pura má-fé.

Esse Modernismo surgido por negação do Parnasianismo, em vez de por evolução do Simbolismo e do Pós-simbolismo, como ocorreu em quase todo o Ocidente, excetuando-se a específica experiência futurista, que talvez encontre a sua mais remota origem em Walt Whitman, é que explica, entre outras coisas, a dificuldade de empatia, próxima da estupidez, que envolveu a recepção da obra de Fernando Pessoa no Brasil, com as honrosas exceções de sempre, como a de Cecília Meireles, que reunia à requintadíssima sensibilidade que a caracterizava uma grande proximidade com Portugal.

No artigo “Uma suave rudeza”, datado de 4 de junho de 1939, depois publicado em *O empalhador de passarinho*, Mário de Andrade esboça uma tentativa sociológica de explicação do fenômeno, na única alusão sua, ao menos de nosso conhecimento, ao autor de *Mensagem*, e ressaltamos, a seu favor, que a publicação mais ou menos organizada da obra poética de Pessoa só teria início três anos depois:

O Caso de Fernando Pessoa, para esta crônica portuguesa, me parece característico do que afirmo. Os poucos brasileiros meus amigos, mais ou menos versados nessa notável inteligência portuguesa, se asombraram um bocado com a genialidade que lhe atribuem certos grupos intelectuais de Portugal. Ora, nem portugueses nem brasileiros estaremos provavelmente errados nisto. É que Fernando Pessoa representa em certos grupos portugueses uma concretização de ideais múltiplos que nos escapa. E desconfio que à infinita maioria dos portugueses o nosso Machado de Assis estará na mesma posição.

Seguindo Modernismo adentro, bem pior é a afirmação de Marques Rebelo em *O espelho partido*, espécie de *roman fleuve* que na verdade não passava de um livro de memórias em forma de diário, e que estava previsto para sete volumes mas ficou no terceiro, importante painel de mentalidades do Brasil na época que cobre. No segundo volume, *A mudança*, na data de 14 de setembro de 1941, podemos encontrar a seguinte opinião sobre Fernando Pessoa, de cambulhada, aliás, com García Lorca, isso pela boca de um dos personagens, na verdade figuras reais e sobejamente conhecidas da nossa intelectualidade, com os nomes trocados mas de muito fácil identificação, embora não tenhamos a menor dúvida, nesse caso, de que em pleno acordo com a opinião pessoal do autor:

Gitano e hermafrodita, García Lorca é pouco – e nem é heresia, é debiloide mesmo, descarrega Adonias o raio reprobatório – e até quando as circunstâncias do assassinio do mancebo contribuirão para a sua valorização?; Fernando Pessoa, com todos os nomes em que se dividiu, é pouquíssimo, não obstante a idolatria e exegese de Gerson Macário, e até quando a língua portuguesa (de Portugal), cada dia mais pedrosa e imaleável, vem se tornando inimiga da poesia?

“Pouquíssimo” Fernando Pessoa, nem vale a pena tecer comentários, mas não há como tratar do Pré-modernismo brasileiro e suas relações com a crítica, e não só na poesia, nosso tema precípuo aqui, como também em relação à prosa de ficção, sem que se nos imponham determinadas reflexões.

Há simplificações nefastas na percepção vulgar da literatura e das outras artes no Brasil. A pior delas, sem dúvida, é fruto da ideologia do progresso, essa noção da história e da Humanidade como uma superação perene que invadiu o Ocidente a partir do século XVIII, do Iluminismo. Levada ao domínio da arte, tal postulação é das mais desastrosas, criando a ilusão de que o mais recente é sempre superior ao anterior, visão muito fortalecida pela vivência cotidiana do capitalismo tecnológico que é a nossa, no qual, inclusive com certa obsolescência programada, os bens de consumo se superam e se eliminam em rapidez cada vez mais vertiginosa. A questão é que um poema, uma sinfonia, uma pintura, uma catedral, não são computadores, celulares ou geladeiras, cada vez mais rapidamente atropelados por seus congêneres da “última geração”. Só um parvo julgaria que o Modernismo é intrinsecamente superior ao Romantismo, do mesmo modo que esse seria superior ao Barroco, e assim por diante. Picasso não é superior a Van Gogh, nem esse a Rembrandt, nem o próprio a Velázquez ou a Caravaggio, por terem aparecido um depois do outro. A descoberta da perspectiva linear na pintura da Renascença foi um elemento importante na sua aproximação a um certo naturalismo, mas isso não a faz esteticamente superior à obra dos grandes mosaístas bizantinos, já que essa aproximação aristotélica da percepção realista da Natureza não é critério estético, pois, se o fosse, quase toda a magnífica arte da África subsaariana seria carente de valor, a fotografia substituiria completamente a pintura, e o *nec plus ultra* desta seria o Hiper-realismo, o que, naturalmente, não acontece. Esse fenômeno, que sempre nomeamos como ilusão do privilégio da contemporaneidade, se é filosoficamente absurdo, é criticamente desastroso. Nunca existiu homem que não viveu na contemporaneidade, todo ser está condenado a viver nesse átimo que é a atualidade, o único tempo que existe, e julgar que tal atualidade é muito superior a outra é mais um resultado da ideologia do progresso sobre a qual falamos. Muito mais lógica, em termos de estética, é a tradicional ideia de um tempo cíclico, um eterno retorno entre o apogeu e a decadência, entre a idade de ouro e a de ferro, que de fato rege a movimentação circular da expressão artística. Ninguém, em sã consciência, poderia afirmar que a poesia europeia do século XVIII, grande século para a música, foi superior à dos dois séculos que o precederam e à dos dois que vieram depois dele. Possuirá a música ocidental – referimo-nos especificamente à música erudita – deste início de século XXI uma fração sequer da importância que ela teve nos séculos XVIII, XIX e primeira metade do XX? E se falarmos da pintura e da escultura? A rigor, todo o ritmo da história da arte segue um movimento pendular entre uma tendência mais racional, mais contida, mais fria, e outra de maior desbordamento, de excesso, de utilização do irracional, ou seja, todas as formas de Classicismo de um lado, do outro o Barroco, o Romantismo, o Surrealismo, e assim por diante. Há duas estátuas, no Museu do Vaticano, que, a pouca distância uma da outra, sintetizam à perfeição essas duas tendências, o “Apolo de Belvedere” e o “Laocoonte e seus filhos”. Por outro lado, ambas essas postulações podem ser contemporâneas, bastando lembrar, por exemplo, Machado de Assis e Euclides da Cunha, ou Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Toda obra de arte, quando plenamente realizada, vive num presente ubíquo, que é o tempo da grande arte, das cavernas de Altamira, Lascaux e Chauvet até o momento em que estas palavras são lidas. Nenhuma obra de arte envelhece, outro conceito pífio e muitíssimo divulgado, a não ser em sua base física, no *craquelé* da pintura ou na degeneração química da película cinematográfica. O que envelhece na obra de arte é o que nela não se converteu em obra de arte, a escória cronológica e sociológica que não se transformou em arte, numa obra parcialmente frustra. Tudo o que foi feito no passado e que pretensamente “envelheceu”, já era ineficaz, obra de arte frustrada, no momento mesmo de sua criação, e os seus contemporâneos de visão mais aguda ou limpa dos preconceitos de época o puderam perfeitamente perceber. Tudo o que se faz hoje, e que daqui a décadas dirão que “envelheceu”, já está, neste exato momento, “envelhecido”, ou seja, traz elementos de época não transmudados na obra de arte que aparecerão como “envelhecidos”, escandalosamente, dentro de umas tantas décadas, mas que os contemporâneos mais atentos já percebem claramente como tais. Todos esses conceitos que não querem dizer nada, bastante numerosos, solapam muito do pensamento crítico no Brasil. Diversos deles apareceram a partir das vanguardas da década de 1950, início de uma arte que sempre precisou cercar-se de expressões ditas científicas, ou seja, jargão de laboratório, para se sentir segura. Uma das mais curiosas é a chamada “poesia de invenção” da qual foram feitas

mesmo algumas antologias, e onde a palavra é sempre utilizada num sentido sectário e restritivo, nunca com a jubilosa glória da criação com que um Vivaldi, por exemplo, a utilizou em *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Todos sabem o que Graham Bell, Thomas Edison ou Santos Dumont inventaram, mas gostaríamos de saber o que inventaram os poetas antologados sob esse rótulo por aí afora, ou o que deixaram de inventar os que assim não foram classificados. A mesma coisa, só como um exemplo referente à outra arte, para uma expressão como “cinema de arte”, como se alguém falasse de “música de arte” ou “pintura de arte”. A esse conceito sem sentido algum sempre antepusemos o de cinema erudito e cinema popular. Em resumo, o grande problema de parte da crítica no Brasil não está na crítica em si, mas numa prévia deficiência intelectual, para falar por eufemismos.

A popularização desses conceitos de superação cronológica em estética, no Brasil, alcançou mesmo as simplificações mais lamentáveis com a sacralização midiática, a níveis absurdos, da Semana de Arte Moderna, o que só poderia ocorrer sobre uma base de carência cultural trágica. Em 2012 – e provavelmente em todos os anos futuros que terminem com esse numeral acontecerá o mesmo – pudemos ouvir, em plena televisão, que se completavam os 90 anos da descoberta do Brasil pela arte e a literatura brasileiras, ou seja, comemoravam-se 90 anos da Semana de Arte Moderna. Donde poderíamos concluir que Gonçalves Dias, Machado de Assis, Castro Alves, Euclides da Cunha, Raul Pompeia, Monteiro Lobato, Augusto dos Anjos, Hugo de Carvalho Ramos – e a lista poderia ser imensa – nunca trataram do Brasil em suas obras. São todos esses aspectos de raciocínio oco, ou melhor, de não raciocínio, e sobretudo esse vasto arsenal de conceitos falsos, que é preciso tentar evitar no exercício da crítica. Houve entre nós um radical afastamento de qualquer apreciação estética, não sociológica ou outras, e de fato não há obra independente de sua moldura sócio-temporal. Justamente por isso não há por que se furtar, apenas como exemplo, a comentar fatos históricos ou biográficos de importância na gênese de poemas ou de poetas, ou quaisquer representantes de outras artes. Se há obras nas quais a biografia do autor parece, ao menos externamente, de somenos importância, em outras ela é absolutamente definidora. Como, de fato, falar da poesia de um Junqueira Freire, de um Cruz e Sousa ou de um Manuel Bandeira sem a análise de suas respectivas vidas? O que, para certos pedantes, pode parecer excessivo interesse pela *petite histoire* é, nesse e em muitos outros casos, passo inevitável de exegese, do qual não nos afastamos, quando o julgamos necessário, neste texto que aqui se encerra, dedicado a um dos períodos mais mal compreendidos da poesia lírica brasileira.

*Recebido em 25 de agosto de 2017.  
Aprovado em 25 de novembro de 2017.*