



Curso
Licenciatura
em **Letras**
Língua Portuguesa
modalidade a distância

Disciplina
Poesia Portuguesa
e Brasileira

MATERIAL DIDÁTICO
ELABORAÇÃO DO CONTEÚDO
Sílvio Augusto de Oliveira Holanda
Maria de Fátima do Nascimento

REVISÃO
Ana Lygia Almeida Cunha

CAPA, PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Oficina de Criação da Universidade Federal do Pará

Reimpressão 2012

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA, Belém – PA

HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira.
Poesia portuguesa e brasileira/ Sílvio Augusto de Oliveira Holanda, Maria de Fátima Nascimento. – Belém: EDUFPA, 2009. v.7.
Textos didáticos do Curso de Licenciatura em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa – Modalidade a distância.
ISBN: 978-85-247-0499-4
1. Poesia Portuguesa. 2. Poesia brasileira. I. NASCIMENTO, Maria Fátima do. II. Título.

CDD.20.ed.890.1.

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda
Maria de Fátima do Nascimento



Curso
Licenciatura
em **Letras**
Língua Portuguesa
modalidade a distância

Disciplina
Poesia Portuguesa
e Brasileira



Belém-Pa
2012

volume 7

MINISTRO DA EDUCAÇÃO
Aloizio Mercadante Oliva

SECRETÁRIO EXECUTIVO DO MEC
José Henrique Paim Fernandes

SECRETÁRIO DE REGULAÇÃO E SUPERVISÃO
DA EDUCAÇÃO SUPERIOR (SERES/MEC)
Luis Fernando Massonetto

DIRETOR DE REGULAÇÃO E SUPERVISÃO
EM EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA
Hélio Chaves Filho

DIRETOR DA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

COORDENADOR-GERAL DE PROGRAMAS
E CURSOS EM ENSINO A DISTÂNCIA
Marcello Ferreira

REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
Carlos Edilson de Almeida Maneschy

VICE-REITOR
Horácio Schneider

PRÓ-REITORA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO
Marlene Rodrigues Medeiros Freitas

ASSESSOR ESPECIAL DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA
José Miguel Martins Veloso

DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
Otacílio Amaral Filho

DIRETOR DA FACULDADE DE LETRAS
Thomas Massao Fairchild

COORDENADORA DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS
HABILITAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA – MODALIDADE A DISTÂNCIA
Maria de Fátima do Nascimento

Parcerias

PREFEITURA MUNICIPAL DE BARCARENA
PREFEITURA MUNICIPAL DE BENEVIDES
PREFEITURA MUNICIPAL DE D. ELISEU
PREFEITURA MUNICIPAL DE PARAUAPEBAS
PREFEITURA MUNICIPAL DE TUCUMÃ

SUMÁRIO

Unidade 1 – Origens da Poesia Portuguesa e Brasileira.....9

Atividade 1 – Poesia trovadoresca: cantigas de amigo e de amor.....11

Atividade 2 – Poesia trovadoresca: cantigas satíricas.....23

Atividade 3 – Poesia clássica: Luís Vaz de Camões.....31

Atividade 4 – A literatura jesuítica no Brasil: Padre José de Anchieta.....47

Unidade 2 – A Poesia Barroca Portuguesa e Brasileira.....57

Atividade 5 – O Barroco em Portugal.....59

Atividade 6 – O Barroco no Brasil: Gregório de Matos.....71

Unidade 3 – O Neoclassicismo Português e Brasileiro.....83

Atividade 7 – Neoclassicismo e Arcadismo na poesia portuguesa: Bocage85

Atividade 8 – O Arcadismo no Brasil: Cláudio Manuel da Costa.....97

Atividade 9 – Tomás Antônio Gonzaga.....109

Unidade 4 – A Poesia Romântica em Portugal e no Brasil.....117

Atividade 10 – Almeida Garrett.....119

Atividade 11 – A poesia ultra-romântica.....127

Atividade 12 – João de Deus.....133

Atividade 13 – Gonçalves de Magalhães.....139

Atividade 14 – Gonçalves Dias.....149

Atividade 15 – Álvares de Azevedo.....161

Atividade 16 – Castro Alves.....167

Unidade 5 – A Poesia Realista e Parnasiana em Portugal e no Brasil.....177

Atividade 17 – Cesário Verde.....179

Atividade 18 – Antero de Quental.....187

Atividade 19 – Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac.....195

Unidade 6 – A Poesia Simbolista em Portugal e no Brasil.....213

Atividade 20 – Eugênio de Castro e Antônio Nobre.....215

Atividade 21 – Camilo Pessanha.....227

Atividade 22 – Cruz e Sousa.....241

Atividade 23 – Alphonsus de Guimaraens.....255

Unidade 7 – A Poesia Modernista Portuguesa e Brasileira

(1ª Geração / Orfismo).....263

Atividade 24 – Fernando Pessoa.....265

Atividade 25 – Sá-Carneiro.....279

Atividade 26 – Oswald de Andrade.....291

Atividade 27 – Mário de Andrade.....306

Atividade 28 – Manuel Bandeira.....319

Unidade 8 – A Poesia Modernista Portuguesa e Brasileira

(2ª e 3ª Geração / Presencismo / Neo-Realismo).....331

Atividade 29 – José Régio.....333

Atividade 30 – José Gomes Ferreira.....339

Atividade 31 – Sophia de Mello Breyner Andresen.....345

Atividade 32 – Carlos Drummond de Andrade.....357

Atividade 33 – Cecília Meireles.....377

Atividade 34 – João Cabral de Melo Neto (1920-1999).....391

APRESENTAÇÃO

Poesia Portuguesa e Brasileira é uma disciplina que faz parte do terceiro módulo do Curso de Licenciatura em Letras (Habilitação em Língua Portuguesa) na modalidade a distância e lhe permitirá estudar mais de sete séculos de poesia, desde as origens portuguesas até João Cabral de Melo Neto.

A ementa desta disciplina, que tem uma carga horária total de 136 horas, centra-se no estudo de um conjunto de autores e textos mais relevantes, que cobre um lapso de tempo que vai do século XIII ao XX. Nesse período de tempo, sucederam-se estéticas, muitas vezes conflitantes, como o Classicismo e o Barroco, o Neoclassicismo e o Romantismo. Para se cumprir o estabelecido na ementa, o conteúdo da disciplina está dividido em oito unidades, que se subdividem em atividades, conforme o sumário deste material

Durante o período de funcionamento deste módulo, você deverá proceder ao estudo das atividades previstas no planejamento. Aos sábados, você poderá participar dos encontros presenciais com o seu tutor. Neste momento, será possível discutir o conteúdo estudado nos dias anteriores, tirar suas dúvidas, entregar o resultado de seus exercícios e realizar as avaliações.

Você deve reservar em torno de 20 horas por semana para proceder à leitura do material didático, ao estudo dos conteúdos, ao desenvolvimento dos exercícios e deverá ler, o máximo possível, poemas. O seu bom desempenho, neste ou em qualquer módulo deste curso, depende, em parte, da sua capacidade de se disciplinar. Não deixe de participar dos encontros com seu tutor e com os colegas, pois eles são importantes para que se alcance sucesso no processo de ensino-aprendizagem.

Bom trabalho!

DA POESIA PORTUGUESA E BRASILEIRA

ORIGENS

u n i d a d e 1

**POESIA TROVADORESCA:
CANTIGAS DE AMIGO
E DE AMOR**

a t i v i d a d e 1

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- diferenciar cantares de amigo e cantares de amor;
- analisar e interpretar cantigas dos principais trovadores;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

Caro(a) aluno(a), têm início, aqui, os estudos acerca da poesia em Língua Portuguesa. De forma sintética, você estudará um conjunto de autores e textos mais relevantes, cobrindo um lapso de tempo que vai do século XIII ao XX. Nesse período de tempo, sucederam-se estéticas, muitas vezes conflitantes, como o Classicismo e o Barroco, o Neoclassicismo e o Romantismo. São diversos autores a serem estudados, entre os quais se encontram os maiores nomes da poesia vernácula, tais como Camões, Bocage, Garrett, Goçalves Dias, Cruz e Sousa, Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade.

Nesta disciplina, você terá a oportunidade de estudar mais de sete séculos de poesia, desde as origens portuguesas até João Cabral de Melo Neto. É importante que você se esforce para aplicar os conceitos teóricos, aprendidos nos módulos anteriores, às obras e aos autores aqui estudados.

Finalmente, desejamos-lhe uma ótima leitura e sucesso nas avaliações.

Para melhor compreender as diferenças entre as cantigas de amigo e de amor, leia, com atenção, o texto dos professores Wilton Cardoso e Celso Cunha (1978, p. 283-289), transcrito abaixo. Após a leitura, desenvolva o exercício que segue o texto e, no primeiro encontro, converse com seu tutor e com os colegas sobre as idéias dos autores.

Distribuíam-se as poesias trovadorescas por quatro gêneros principais, segundo o testemunho do autor da Arte de Trovar que inicia o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*: CANTIGAS DE AMOR e CANTIGAS DE AMIGO, composições de natureza lírica; CANTIGAS DE ESCÁRNIO e CANTIGAS DE MAL-DIZER, de fundo satírico.

Cantigas de amor

Chamavam os trovadores CANTIGAS ou CANTARES DE AMOR às poesias [poemas] que se aproximavam, no fundo e na forma, da *cansó* occitânica e nas quais o poeta exprimia os sentimentos amorosos pela dama cortejada falando em seu próprio nome, em contraposição às CANTIGAS ou CANTARES DE AMIGO, em que era ela quem falava, ou melhor, quem o trovador fazia falar.

Embora a euforia lírica, a intensidade de sentimentos que despertam esses poemas provenha essencialmente, como na canção provençal, da análise minuciosa e reiterativa dos tormentos do amor insatisfeito, uma vez por outra o trovador galego-português neles fugia aos rigorosos preceitos do amor cortês, ao ideal da MESURA, e deixava vaziar o seu amor sincero, descomedido. A referência explícita, que se encontra em trovadores como D. Denis e D. Afonso o Sábio, a um cantar de amor “em maneira provençal”, cujas regras nem sempre eram obedecidas, mostra bem que havia, ao tempo, outra forma de compor essas cantigas, uma maneira — digamos — “galego-portuguesa”, mais simples, possivelmente considerada até canhestra, porém mais sincera. Fazendo nossas as palavras de Rodrigues Lapa, julgamos que a forma primitiva, genuinamente galego-portuguesa da cantiga de amor deveria ser um “lamento em forma paralelística, grito de amor infeliz, que ecoasse de estrofe em estrofe” (LAPA, 1989, p. 135), à semelhança de alguns cantares de Pedr’Anes Solaz.

Cantigas de amigo

Eram, como vimos, aquelas em que o trovador dizia por boca da amada os sentimentos que supunha ela lhe dedicar. Melhor dizendo, nelas o amador, “por virtude do muito imaginar”, transforma-se, platonicamente, na coisa amada; despega-se de si e, como um dramaturgo, procura recriar no personagem feminino todos os estados emocionais que presumivelmente padeceria no seu pequeno mundo imaginativo, cuja idéia-motriz exclusiva era a paixão amorosa pelo *amigo*. Paralelística na sua forma mais autêntica, recebe a CANTIGA DE AMIGO nome especial segundo o modo por que se apresenta o tema. Suas variedades principais são a ALVA, ALBA OU ALVORADA, a BARCAROLA OU MARINHA, a BAILIA OU BAILADA e a CANTIGA DE ROMARIA.

A ALVA OU ALBA, terminologia tirada à lírica provençal, é a designação que os estudiosos, à falta de outra melhor, dão às cantigas de amigo em que aparece o tema da alvorada. Devemos salientar, no entanto, que há apreciável diferença entre a ALBA galego-portuguesa e a occitânica, o que tem levado alguns a negar a existência do gênero no Ocidente peninsular. Parece-nos apressado esse modo de ver radical, pois, no caso, poderia ter havido a confluência de um motivo autóctone relacionado com a alvorada com o da alba provençal. Se esta, durante certo tempo, se restringiu ao motivo da separação, ao romper do dia, de dois enamorados, surpreendidos pelo grito do vigia dos castelos, não faltam exemplos posteriores em que a intervenção do *gaita* é substituída pelo canto dos pássaros, tal como na admirável cantiga *Levad’, amigo, que dormides as manhanas frias*, de Nuno Fernández Torneol.

BARCAROLAS OU MARINHAS são chamadas as cantigas de amigo que versam sobre assuntos referentes ao mar ou ao rio. Os temas são geralmente de grande singeleza.

Afora um certo número em que a moça vai apenas banhar-se ao rio, ou da margem vê o barco deslizar pelas águas, nas barcarolas ela geralmente se lamenta do embarque do amado, ou, durante a sua ausência, pede às ondas notícias dele, ou ainda, ansiosa, vai esperar os navios que chegam para tornar a vê-lo.

A BAILIA OU BAILADA versa, como o próprio nome indica, sobre dança, baile. Na realidade nada mais é do que a letra que acompanhava a melodia da dança. Daí a importância que nelas assume o aspecto musical. Tanto na BALADA do Norte e do Sul da França como na BAILIA galego-portuguesa era indispensável o estribilho ou refrão, sucedendo que nesta o caráter musical ainda se realça pelo paralelismo e ligação das estrofes, e também pelo sistema assonante das rimas. De regra, o tema cantado é a alegria de viver e de amar, no que contrasta com o tom triste do outras variedades das [285] cantigas de amigo. Alguns preferem englobar sob o nome de BAILADAS todas as cantigas que, diversas pelo conteúdo, com elas se identificam pela forma, cantigas que outros denominam PARALELÍSTICAS, COSSANTES, CANTIGAS RETORNADAS OU ENCADEADAS.

A peregrinação a igrejas e capelas é assunto de cinquenta e três cantigas de amigo que chegaram até nós. Dá-se-lhes o nome de CANTIGAS DE ROMARIA e tudo faz crer que o gênero seja de origem galego-portuguesa. Não se pense, porém, que tais cantigas reflitam apenas piedade religiosa. Se em algumas esse sentimento parece real — como naquelas em que a donzela vai ao santuário cumprir uma promessa ou pedir ao padroeiro que faça o amado voltar da guerra vivo e são —, em outras a peregrinação é mero pretexto para namorar ou para divertir-se.

A EXPRESSÃO LINGÜÍSTICO-LITERÁRIA

Linguagem de iniciados, formal e mantenedora da tradição, a representar portanto uma norma em certos pontos atrasada relativamente à língua viva da época, natural seria que a língua dos trovadores contivesse alguns arcaísmos, mais visíveis nas cantigas paralelísticas, justamente por autóctones. Mas desse fato, característico — adiante-se — não só da poesia erudita, mas principalmente da poesia popular de todos os tempos, não se pode tirar a apressada ilação de sua falta de apoio na língua falada. Pelo contrário, vemos que todos os grandes fenômenos da fase idiomática dos séculos XIII e XIV estão nela claramente representados:

- a) distinção entre *-ss-* e *-ç-*, entre *-s-* e *-z-*; entre *ch* e *x*;
- b) existência da terminação *-õ* (< *-one* ou *-unt*), distinta de *-ã* (< *-ane* ou *-ant*): *razõ* (< *ratione*), *sõ* (< *sun*); *pã* (< *pane*), *amavã* (< *amabant*);
- c) conservação do hiato proveniente da queda da consoante intervocálica (*seer* < *sedere*, *poboo* < *populu*);

- d) conservação da nasalidade deixada pelo *-n-* (*peçõa* < *persona*, *arêa* < *arena*);
- e) pronúncia *ð* (fechado) na terminação dos comparativos (*maiôr* < *maiõre*); e também nos adjetivos terminados em *-osa* (*fremõsa* < *formõsa*);
- f) pronúncia *é* (aberto) da vogal proveniente de *ĕ* (breve) latino em palavra como *Deus*, *eu*, *meus*, *deu*, etc.;
- g) pronúncia *ê* (fechado) em palavras como *ela* (< *illa*), *esta* (< *ista*);
- h) conservação do *-d-*, proveniente do *-t-* latino, nas segundas pessoas do plural dos verbos (*amades* < *amatis*, *amávades* < *amabatis*);
- i) uso da terminação *-udo* em participios passados da 2.^a conjugação (*perduto*, *recebudo*, etc.);
- j) participio presente em *-nte* (*temente o dia de mia morte*);
- l) formas verbais regulares, mais tarde substituídas por analógicas (*estê* < *stem*, *arço* < *ardeo*, *som* < *sum*, *conhosca* < *cognoscat*, etc.);
- m) nomes uniformes em *-nte*, *-or* e *-ês* (*infante*, *senhor*, *português*);
- n) formas pronominais como *mia* (monossílabo), *medês*, *aqueste*; *aqueste*, *aquela*, *esta*, *elo*;
- o) advérbios como *i* [aí], *u* [onde], *ende*, etc. [...].

OS TEXTOS CONSERVADOS

O acervo poético dos trovadores galego-portugueses chegou-nos apenas parcialmente. Conservam-no os seguintes códices:

CA = *Cancioneiro da Ajuda*, copiado em Portugal em fins do séc. XIII ou princípios do séc. XIV. Está na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa. Contém 310 cantigas, quase todas de amor.

CV = *Cancioneiro da Vaticana*. Códice 4803 da Biblioteca Vaticana, copiado na Itália em fins do séc. XV ou princípios do séc. XVI. Contém 1205 cantigas de todos os gêneros.

CBN = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (antigo *Colocci-Brancuti*), copiado na Itália em fins do séc. XV ou princípios do séc. XVI. Descoberto em 1878 na biblioteca do Conde Paulo Brancuti di Cagli, em Ancona, foi adquirido pela Biblioteca Nacional de Lisboa, onde se encontra desde 1924. Contém 1664 cantigas de todos os gêneros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL; leitura, comentários e glossário por Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado. Lisboa: Revista de Portugal, 1949-1964. 8 v.

2. NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972. 562 p. .

3. NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973. 3 v.

Cantigas de amor e de amigo

ITENS	CANTIGAS DE AMIGO	CANTIGAS DE AMOR
SUJEITO	feminino: uma donzela	masculino: trovador
OBJETO	masculino: o amigo	feminino: a dona, a “senhor”
CARACTERIZAÇÃO DO SUJEITO	autocaracterização: louça, velida, loada, leda, fremeosa, delgada, etc.	autocaracterizado: cativo, coitado, aflito, servidor, enlouquecido, sofredor, etc.
RELACIONAMENTO ENTRE O SUJEITO E O OBJETO	plano de igualdade: sentimento amoroso espontâneo	Regras do amor cortês: Vassalagem amorosa: a) sofrer quando ela quiser e b) ter autodomínio.
CENÁRIO	a natureza amiga e confidente a) o campo: a fonte, o rio, a montanha, a ermida, o baile, a alvorada; b) o mar; c) a casa	a natureza convencionalizada — descrição das flores de maio, da brisa da primavera, do cantar do rouxinol. A corte.
VALOR DOCUMENTAL	a sociedade rural — sécs. XII-XIV	a sociedade cortesã — sécs. XII-XIV
TEMÁTICA	o sentimento amoroso: a alegria de amar e de ser amada, a tristeza da ausência do amigo, etc.	o sentimento amoroso: a coita de amor e o amor infeliz
ESTRUTURA	tipo tradicional: paralelismo perfeito cantiga de refrão cantiga de mestria (rara)	a) cantiga de mestria b) cantiga de refrão

Após a leitura de Wilton Cardoso e Celso Cunha, você já conhece as diferenças básicas entre as duas espécies de cantigas líricas. Tais diferenças podem ser sintetizadas, segundo o quadro abaixo:

Selecionaram-se alguns textos, a seguir, para dar uma pequena amostra dos cancioneiros medievais. Leia-os com atenção, procurando classificá-los quanto ao gênero e fixar os seus aspectos formais (rima, versificação, paralelismo) e temáticos.

Cantiga 1

Que prol uos á uós¹, mha senhor [minha senhora],
de me tan muito mal fazer?
pois eu nom sei al [algo] bem querer
no mundo, nen ei d'al sabor,
dizede-me: que prol uos á de fazer?

1 Que prol uos á uós = que vos aproveite.

E que prol uos á uós, mha senhor,
tan muito mal a quen voss'ê?
nõ uos á prol, per bõa fé,
e, mha senhor, se eu morrer,
dizede-me: que prol uos á?
Que prol uos á d[e] eu estar
sempre por uós en grand'afan?
e est'ê mui grande, de pran,
e pois mho uoss'amor matar,
dizede-me que prol uos á?

E uós, lume dos olhos meus,
oyr-uos-edes maldizer
por mi², se eu por uós morrer,
e, senhor, por amor de Deus,
dizede-me: que prol uos á?
(Nuno Fernandes Torneol, CA 74 e CB 163)
() amigo () amor () paralelismo

Cantiga 2

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
e ai Deus, se verrá [virá] cedo!

Ondas do mar levado [agitado],
se vistes meu amado!
e ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospirol!
e ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
por que ei [tenho] gram [grande] cuidado!
e ai Deus, se verrá cedo!
(Martim Codax, CV 884 e CBN 1278)
() amigo () amor () paralelismo

Cantiga 3

Ai Deus, se sab' ora meu amigo
com' eu senlheira [sozinha] estou en Vigo
e vou namorada!

² oyr-uos-edes maldizer = sabereis que vos hão de amaldiçoar.

Ai Deus, se sab' ora meu amado
com' eu en Vigo senlheira manho [permaneço]
e vou namorada!

Com' eu senlheira estou en Vigo,
e nulhas gardas non ei comigo
e vou namorada!

Com' eu en Vigo senlheira manho,
e nulhas gardas migo non trago
e vou namorada!

E nulhas gardas non ei comigo,
ergas meus olhos que choran migo
e vou namorada!

E nulhas gardas migo non trago,
ergas meus olhos que choran ambos!
e vou namorada!
(Martim Codax, CV 887 e CBN 1281)
() amigo () amor () paralelismo

Cantiga 4

Am' eu tan muyto mia senhor,
que sol [só] non me sei conselhar!
E ela non se quer nembrar
de min... e moiro-me d' amor! [moiro = morro]
E assi morrerei por quen
nen quer meu mal, nen quer meu ben!

E quando lh' eu quero dizer
o muito mal que mi-amor faz,
sol non lhe pesa, nen lhe praz,
nen quer en min mentes meter. [meter mentes = pensar]
E assi morrerei por quen
nen quer meu mal, nen quer meu ben!

Que ventura que me Deus deu,
que me fez amar tal molher
que meu serviço non me quer!
E moir', e non me ten por seu!
E assi morrerei por quen
nen quer meu mal, nen quer meu ben!

E veede que cuita tal, [cuita = dor]
que eu ja sempr' ei a servir [ei a = hei de]
molher que mi-o non quer gracir, [gracir = agradecer]
nen mi-o ten por ben, nen por mal!
E assi morrerei por quen
nen quer meu mal, nen quer meu ben!
(Nuno Fernandes Torneol, CA, 71)
() amigo () amor () paralelismo

Cantiga 5

Quantas sabedes amar amigo
treides [vindes] comig' a lo mar de Vigo
E banhar-nos emos nas ondas!
Quantas sabedes amar amado
treides comig' a lo mar levado
E banhar-nos emos nas ondas!

Treides comig' a lo mar de Vigo
e veeremo-lo meu amigo
E banhar-nos emos nas ondas!

Treides comig' a lo mar levado
e veeremo-lo meu amado
E banhar-nos emos nas ondas!
(Martim Codax, CV 888 e CBN 1282)
() amigo () amor () paralelismo

EXERCÍCIO

1) Após a leitura sobre as diferenças entre as cantigas de amigo e de amor, responda:

1.1) Quais das cinco cantigas são de amigo?

1.2) Quais das cinco cantigas são de amor?

2) Leia atentamente o texto abaixo, considerando a sua temática e forma:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
e ai Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado!
e ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro!
e ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
por que ei gram cuidado!
e ai Deus, se verrá cedo! (Martim Codax)
Obs.: verrá = virá; ei = tenho; gram = grande.

Acerca do poema, é **CORRETO** afirmar:

(A) O uso de refrão e o paralelismo justificam a classificação como cantiga de amor.

(B) A referência à natureza é meramente convencional, não expressando intimidade afetiva.

- (C) A expressão do sofrimento amoroso — “por que ei gram cuidado!” — está de acordo com os padrões da cantiga de amor.
- (D) A enamorada, saudosa, dirige-se às ondas em busca de notícias do amigo que tarda.
- (E) Versos como “se vistes meu amado!” traduzem uma atitude de vassalagem amorosa.

LEITURA COMPLEMENTAR

Como leitura adicional acerca do Trovadorismo, leia o texto a seguir, com o objetivo de fixar a importância da forma paralelística para a compreensão das cantigas de amigo e de amor. Trata-se de um texto clássico, *Lições de Literatura Portuguesa*, de autoria de Rodrigues Lapa (1981, p. 140-146), considerado, até hoje, a melhor síntese didática acerca da época medieval da Literatura Portuguesa.

[140] O carácter repetitivo do nosso lirismo explica-se por razões de ordem psicológica e artística. Em primeiro lugar, a nossa poesia amorosa é mais do coração que a poesia provençal. Nesta, como vimos, a inteligência e a imaginação suprem muitas vezes a falta de emoção. Por isso, a poesia se alonga, num recreio dos sentidos, através de seis e sete estrofes e mais ainda. O trovador compraz-se no jogo da sua fantasia, sente-se a divisória entre o artista e o homem. A nossa cantiga d’amor dá-nos uma impressão diferente e de maior verdade psicológica.

O amor, entre nós, é uma súplica apaixonadamente triste. E não há nada que exprima tão bem esse carácter de prece do que a tautologia, a repetição necessária do apelo para alcançar um dom, que não chega jamais. Por isso o nosso lirismo é por vezes um documentário precioso de poesia pura: todo se exala num suspiro, numa queixa, numa efusão exclamativa. E uma voz que vem [141] dos longes da alma. A emoção não se pulveriza em cintilações de forma artística; sempre uno, o turbilhão emocional permanece até ao fim substancialmente o mesmo, com uma ou outra modificação levíssima de forma. Isto dá à cantiga d’amor um cunho de obsessão, de monotonia pungente, que resultaria fastidiosa se fosse desenrolada em mais de três ou quatro estrofes. Talvez por isso mesmo os trovadores limitassem a este número a repartição estrófica das cantigas.

Para exprimir esta devoradora monotonia do nosso sentimentalismo os trovadores tinham já na cantiga tradicional dois elementos que habilmente utilizaram: o paralelismo e o refrão, que se completam um ao outro. Se o paralelismo exige que, pelo menos no início, as estrofes se assemelhem, o refrão, que é muitas vezes um verdadeiro mote e a alma da cantiga, determina necessariamente um mesmo teor para os versos que o precedem. Por outras palavras: devendo todos os versos da estrofe confluir no refrão, e sendo este, naturalmente, o mesmo para cada estrofe, é inevitável a repetição da ideia, com ligeiras variantes da forma. Este facto foi pressentido com finura, em 1863, por Frederico Diez, como uma das causas da repetição. (*Über die este portugiesische Kunst und Hofpoesie* [Sobre a arte portuguesa e a poesia cortesã], 74).

Vejam-se os dois processos, exemplificados, nestas duas lindas cantigas de João Zorro e de Fernand’Esquio. Na primeira é evidente o decalque paralelístico nas primeiras estrofes:

Quem visse andar fremosinha,
com'eu vi, d'amor coitada
e tan muito namorada
que, chorando, assi dizia:
— Ai, amor, leixedes-m'oje de sô-lo ramo folgar
e depois treide-vos migo meu amigo demandar.

[142] Quen visse andar a fremosa,
com'eu vi, d'amor chorando
e dizendo e rogando,
por amores mui queixosa:
— Ai, amor, leixedes-m'oje de sô-lo ramo folgar
e depois treide-vos migo meu amigo demandar.

Quen lhi visse andar fazendo
queixumes d'amor d'amigo
e chorando, assi dizendo:
— Ai, amor, leixedes-m'oje de sô-lo ramo folgar
e depois treide-vos migo meu amigo demandar.

Cantigas d'amigo (Nunes), n.º 380

Nestoutra, de sentimento contido e profundo, é patente o papel nivelador do refrão nos versos que o precedem:

Senhor, por que eu tant'afã levei,
gran sazon á, por Deus, que vos non vi;
e, pero mui longe de vós vivi,
nunca aqeste verv' antig' achei:
quan longe d'olhos tan longe de coraçõn.
A minha coita, por Deus, non á par,
que por vós levo sempr'e levarei;
e, pero mui longe de vós morei,
nunca pud'este verv' antig' achar:
quan longe d'olhos tan longo de coraçõn.

E tan gran coita d'amor ei migo,
que o non sabe Deus, mal pecado;
pero que vivo muit'alongado
de vós, non ach' est verv' antigo:
quan longe d'olhos tan longe de coraçõn.

Cantigas d'amor (Nunes), n.º 261

[...] A nossa cantiga d'amor não conhece, em regra, o primeiro tópico [descrição primaveril], que teria vindo aos trovadores da liturgia cristã, o *paschale gaudium* [alegia pascal]; e isso é tanto mais singular quanto na liturgia hispânica se cultivava um ardente sentimento da natureza. Como explicar, pois, a sua omissão no nosso lirismo, para o qual cabe, aliás, como a nenhum outro, uma influência litúrgico-popular?

Essa aparente anomalia explica-se precisamente pelo que vimos dizendo da cantiga d'amor; ao seu carácter fundamente subjectivo, ao seu intimismo repugnava

esse enfeite de estilo, essa introdução retórica, vazia de sentido já para os primeiros trovadores. O artista galego-português, arrastado pelos tumultos do coração, não tem olhos para disfrutar serenamente a natureza exterior: ninguém aprecia o encanto das flores com os olhos embaciados de lágrimas. Esse elemento descritivo, que [145] dis | traía a emoção, só podia, pois, ter cabimento num género descritivo ou mais objectivo, como a pastorela e a bailada. [...]

O outro elemento, o panegírico da senhora, foi mais cultivado entre nós, nas cantigas de feição menos subjectiva. A figura do nosso idealismo limitou-o às qualidades morais: mansidão, bom falar, bom rir. Mas o testemunho de D. Dinis diz-nos que se trata de um acessório estrangeiro, não característico do nosso lirismo.

Temos, pois, em conclusão, que a forma primitiva genuinamente galego-portuguesa, da cantiga d'amor [146] deve | ria ser um lamento em forma paralelística, grito de amor infeliz, que ecoasse de estrofe em estrofe.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

CARDOSO, Wilton, CUNHA, Celso. *Estilística e Gramática Histórica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. 317 p.

LAPA, M. Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. 10. ed. Coimbra: Coimbra, 1981. 499 p.

COMPLEMENTAR

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. A poesia dos cancioneiros. In: *História da Literatura Portuguesa*. 15. ed. Porto: Porto, 1989. p. 43-69.

RESUMO DA ATIVIDADE 1

A fim de levá-lo(a) a refletir sobre as diferenças entre as cantigas de amigo e de amor, demos início a nossa atividade com a citação de trechos da obra *Estilística e Gramática Histórica*, de Wilton Cardoso e Celso Cunha. Depois disso, apresentamos vários exemplos de cantigas de amigo e de amor. O texto de Rodrigues Lapa (leitura complementar) foi selecionado para definir a peculiaridade estética do lirismo trovadoresco, centrada no princípio do paralelismo.

POESIA TROVADORESCA: **CANTIGAS** SATÍRICAS

a t i v i d a d e 2

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- caracterizar as modalidades de cantares satíricos;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

Cantigas de escárnio e maldizer

A sátira baseia-se em um ataque, em uma crítica de costumes ou defeitos físicos ou morais. Tal modalidade assume, nos cancioneiros medievais, as formas de **ESCÁRNIO**, em que o ataque, velado e ambíguo, fere com delicadeza, e de **MALDIZER**, em que a ofensa é feita diretamente, sem artifícios, por meio de termos baixos e vulgares. Observe-se que as características podem aparecer em uma mesma cantiga, dada a concorrência do equívoco e da obscenidade. Muitos consideram as duas modalidades como um só gênero. Veja-se um quadro sintético referente a essa modalidade:

ITEM	CANTIGAS DE ESCÁRNIO E MALDIZER
SUJEITO	1.ª pessoa e 3.ª pessoa (identificada ou não)
OBJETO	pessoa não identificada / pessoa identificada
CARACTERIZAÇÃO DO SUJEITO	não caracterizado ou autocaracterizado como: excomungado, triste, superior na classe social, ou caracterizado através do objeto, como louco trovador, mentiroso, maçador, etc.
CARACTERIZAÇÃO DO OBJETO	caracterização direta: traidor, pecador, escandaloso, louco, trovador, de má reputação, desleal, fingido, etc.
RELACIONAMENTO ENTRE O SUJEITO E O OBJETO	relacionamento crítico visando à denúncia dos defeitos
CENÁRIO	a vida social da época
VALOR DOCUMENTAL	toda a sociedade — sécs. XII-XIV
TEMÁTICA	a sátira: pessoal, social (moral e religiosa) e política
ESTRUTURA	

Cantiga 1

Ai dona fea! fostes-vos queixar
 porque vos nunca louv'en meu trobar
 mais ora quero fazer un cantar
 en que vos loarei toda via;
 e vedes como vos quero loar:
 dona fea, velha e sandia!

Ai dona fea! se Deus mi perdon!
e pois havedes tan gran coraçõ
que vos eu loe en esta razon,
vos quero já loar toda via;
e vedes qual será a loaçõ:
dona fea, velha e sandia!

Dona fea, nunca vos eu loei
en meu trobar, pero muito trobei;
mais ora já un bon cantar farei
en que vos loarei toda via;
e direi-vos como vos loarei:
dona fea, velha e sandia!
(João Garcia de Guilhade, CV 1097)

Cantiga 2

Porque no mundo mengou [diminuiu] a verdade,
punhei [lutei] un dia de a ir buscar
e u por ela fui a preguntar
disseron todos: “alhur [noutra parte] lá buscade,
ca de tal guisa se foi a perder
que non podemos en [dela] novas haver,
nen já non anda na irmandade”.

Nos moesteiros dos frades regrados
a demandei e disseron-m’ assi:
“non busquedes vós a verdad’ aqui,
ca muitos anos havemos passados
que non morou nosco, per boa fé,
nen sabemos ond’ ela agora esté [esteja]
e d’al [de outras coisas] havemos maiores cuidados.”

E en Cistel, u [onde] verdade soía [costumava]
sempre morar, disseron-me que non
morava i [aí], havia gran sazon [tempo],
nen frade d’ i já a non conhocia,
nen o abade outro si estar
sol [apenas] non queria que foss’i pousar,
e anda já fora da abadia.

En Santiago seend’ albergado,
en mia pousada chegaron romeus [romeiros]
preguntei-os e disseron: “par Deus,
muito levade-lo caminh’ errado,
ca, se verdade quiserdes achar,
outro caminho conven a buscar,
ca non saben aqui d’ela mandado.”
(Airas Nunes, CV 455)

EXERCÍCIO

- 1) Transcreva um verso da cantiga 1 que comprove que se trata de uma cantiga de maldizer.
- 2) Transcreva um verso da cantiga 2 que comprove que se trata de uma cantiga de escárnio.

LEITURA COMPLEMENTAR

Todas as informações sobre a sátira na Literatura Portuguesa medieval serão retomadas pelo texto a seguir. Essa leitura complementar lhe permitirá fixar a importância das cantigas de escárnio e maldizer para a compreensão da sociedade e da cultura portuguesas de então. Trata-se de um texto retirado da clássica *História da Literatura Portuguesa* (Saraiva, 1989, p. 64-68), uma das mais importantes do século XX, com inúmeras reedições.

[64] *A sátira* — As *cantigas de escárnio e maldizer* ocupam grande espaço nos Cancioneiros da Vaticana e da Biblioteca Nacional de Lisboa. Tem por assunto, na sua grande maioria, certos aspectos particulares da vida de corte e especialmente da boémia jogralesca.

A sua leitura revela-nos, além do resto, uma sociedade boémia em que entravam jograis de corte, cantadeiras, soldadeiras (bailarinas), fidalgos. O jogral e a sua companhia tinham um estatuto social de marginais. Eram “artistas” da boémia, e por isso mesmo permitiam-se-lhes liberdades de costumes e de fala vedadas no mundo regularmente constituído. Isso explica que os vícios mais íntimos, as aventuras mais pícaras destes heróis truanescos surjam assoalhados escandalosamente: as andanças e percalços de uma bailarina versátil, os sapatos dourados de um fidalgo pretensioso, a voz de um cantor enrouquecida pelos abusos do álcool, etc., não faltando mesmo uma abadessa elogiada ou satirizada por um segrel¹ quanto à sua experiência sexual. Mas estes marginais fraternizavam com fidalgos, clérigos e até reis no mundo da boémia; vemo-los misturados nos mesmos [65] mexericos, usando a mesma linguagem, com grande abundância de termos hoje considerados obscenos.

É raro encontrarem-se nas cantigas de escárnio temas de alcance geral. Mas, nos muitos casos anedóticos a que se referem, distinguem-se certos motivos frequentes, condicionados pelo ambiente. Toda uma massa de composições espelha os problemas típicos da vida jogralesca. Numerosas cantigas, por exemplo, ocupam-se da sovínice dos ricos-homens, da miséria envergonhada dos infanções: à escassez das classes nobres são, naturalmente, muito sensíveis os jograis que, em paga do seu trabalho artístico, pedem roupas ou alimento. Outro grupo de cantigas mostra-nos as disputas entre os jograis e os trovadores fidalgos: aqueles porque pretendiam ultrapassar a sua condição, que era, pelo menos convencionalmente, de simples executantes musicais, metendo-se também

1 O segrel era um jogral que deambulava de corte a corte, ou de cidade a cidade, a interpretar cantigas próprias e alheias, era secular e possuía cavalo.

a compor versos; estes porque defendiam a hierarquia, que limitava o papel do jogral ao acompanhamento instrumental e ao canto da composição já criada pelo trovador. Patenteia-se nestes conflitos que o jogral era um vilão, e o trovador, na maior parte dos casos, um indivíduo da classe nobre. Não admira por isso que também a ideologia da nobreza se exprima em numerosas cantigas satíricas. O plebeu, nobilitado ou não, aparece muitas vezes coberto de ridículo, nos seus trajos e na sua figura: esboça-se aqui o tipo do “burguês”, satirizado já pela comédia clássica, e mais tarde pela *commedia dell'arte*, por Molière (*Le Bourgeois Gentilhomme*) [*O burguês fidalgo*] e por D. Francisco Manuel de Melo. Mas não é menos frequente a troça à pelintrice da pequena nobreza, de um modo que preludia a farsa vicentina sobre os escudeiros esfomeados.

Como repertório pícaro ou pitoresco de costumes, testemunho voluntário ou involuntário de uma ideologia, a sátira trovadoresca completa os *livros das Linhagens*; em muitos casos o gosto, por assim dizer, naturalista, da anedota vivida ou testemunhada prevalece mesmo sobre a intenção trocista. E assim perpassam, já só por si interessantes, o velho que desesperadamente se pinta e enroupa muito caro; a rapariga que a mãe antes ensina a saracotear-se do que a coser e fiar; um cavalo faminto abandonado [Joan García: “Un cavalo non comeu”], como mais tarde o de Tolentino, mas que se refaz com erva fresca depois das chuvas; gabarolices de [66] falsos romeiros à Terra Santa; fracassos imprevistos por um astrólogo; um juiz que se deixa peitar; agoiros e superstições; incidentes variados de viagem e hospitalidade; uma ex-soldadeira queixando-se, no confessionário, não dos antigos pecados, mas da velhice; raparigas casadas (o poeta considera que *vendidas*) à força, ou impunemente raptadas; abadessas cheias de condescendências; etc. Estas pequenas iluminuras satíricas de costumes são apresentadas com uma cordialíssima satisfação pelos simples factos, ou com uma desfaçatez, um amoralismo, uma real ou imaginária auto-ridicularização pelos seus protagonistas que contrastam surpreendentemente com a pudicícia moralizante de quase toda a posterior literatura portuguesa.

Contam-se pelos dedos as composições em que os poetas cultivaram a sátira como género de interesse geral, versando temas morais ou sociais, à imitação do “sirventès” moral occitânico: tal é o caso de dois clérigos — ambos muito conhecedores dos modelos provençais — Martim Moxa e Airas Nunes. O primeiro justifica uma visão pessimista apocalíptica do mundo com os desacatos da honra e autoridade, a venalidade dos validos régios, o empobrecimento geral, a onipotência da lisonja e o desprezo pela *clerezia*, ou cultura, chegando a abonar a imoralidade própria com a alheia. O segundo apresenta-se procurando de porta em porta e sem resultado uma Verdade que não existe em parte alguma, nem nos conventos e mosteiros, nem na cidade santa de Santiago de Compostela. Pêro da Ponte dá-nos também alguns dos melhores testemunhos do tempo, quer através dos seus prantos, de que a sátira não está ausente, quer pela crítica às arbitrariedades exercidas sobre certos concelhos.

Como arma política, instrumento de acção sobre a opinião pública, também a sátira foi entre nós pouco brandida. Sobressaem, no entanto, as canções compostas por Afonso X, o Sábio, acerca dos fidalgos que desertaram numa campanha contra Granada; e as composições em que se profligam os alcaides dos castelos que atraíram Sancho II² na guerra civil de 1245, inspiradas talvez na corte de Afonso X, amigo e aliado daquele rei.

2 Filho de D. Afonso II e D. Urraca viveu entre 1209 e 1248. A guerra civil se deu entre este rei e os partidários do Príncipe Afonso, futuro D. Afonso III.

Quer as composições anedóticas, quer as de interesse geral, usam de processos métricos e estilísticos que estão longe de ser espontâneos. [67] O teorizador anónimo da *arte de trovar* trecentista que até nós chegou truncada parece reconhecer a influência, na cantiga de escárnio, de uma retórica de tradição eclesiástica, portanto indirectamente clássica, no uso satírico da *aequivocatio* [equívoco], da alusão oblíqua, talvez mais apreciada como processo artístico do que usada como eufemismo. Abunda, não só o trocadilho malicioso, que serve mesmo de ossatura a várias composições mais escabrosas, mas uma variadíssima técnica servindo toda a gama de humor a que a matéria de facto pode ser sujeita. Nem sequer falta aquela subtil malícia a que as retóricas clássicas chamam a *Litotes* e em inglês se designa expressivamente como *understatement* [subentendido]: Gil Peres Conde atribui à sua má sorte, ou má hora, o esquecimento régio de tantos bons serviços como os que enumera. E estes poetas, tão adestrados pelas cantigas de amigo no mimetismo finamente irónico dos sentimentos alheios, assumem frequentemente a voz das personagens focadas, ou de outras cujo ângulo visual melhor trai o objecto de troça: assim, Diego Pezelho ascende ao sarcasmo imaginando um prisioneiro, vítima da fidelidade a D. Sancho II, disposto a comprar a liberdade em troca de um juramento... de traição. Até a blasfémia serve de veículo ao humor, como, depois, em Gil Vicente, e vá de acusar desabridamente a Providência de cumplicidade na clausura violenta da amada, se não mesmo de *pecado mortal* porque negou protecção aos seus mais fiéis vassalos. Agora a utilização literária do sonho: Martim Moxa caracteriza a cedência dos senhores às insídias dos lisonjeiros com um sonho em que teria visto um pequeno pássaro dominar, pela crista, outra ave mais encorpada. E o absurdo: Martim Eanes Marinho faz o rol das dádivas de um infância pobretanas mas sempre a prometer mundos e fundos: umas calças de névoa de antanho, um potro cor de mentira, uma loriga invisível, sem peso e cravejada de intrujice, um pau de nevoeiro e outras muitas coisas *de chufas guarnecidas*. Outro satírico pergunta ao rei se lhe pagará depois de morto o que lhe deve, falando a propósito de “os vossos meus dinheiros”. Alegorias chistosas: os projectos de uma aventura de amor são divertidamente descritos pelo protagonista e por um seu amigo em termos de materiais de construção civil, pois se trata de “madeira nova”, em calão de hoje “material novo”; [68] outro satírico imagina deserto o leilão a que se expõe a pessoa de um mau rico-homem. Em tons mais amargos, há aquele poeta que, numa tenção de escárnio, se recusa, perante insistências do antagonista mordaz, a reconhecer de todo em todo a morte da bem-amada; além de tantos outros que assoalham, rindo, os seus desaires eróticos mais íntimos, hoje inconfessáveis. E há o admirável descordo em que Afonso X, saturado de cuidados sentimentais, económicos e militares, desabafa a sua ânsia de fugir aos *lacraus* [escorpiões] da Meseta, abalar sozinho, feito mercador ou marinheiro, pelo mar em fora até qualquer outra gente.

Conforme se vê, o escárnio galaico-português dos anos de mil e duzentos ou mil e trezentos contém em ovo muitas tonalidades que mais tarde se reconheceriam afinal como líricas. Não admira por isso que Rodrigues Lapa, ao presentear-nos finalmente com a edição crítica de todas as 428 composições classificáveis neste terceiro género da escola trovadoresca, tenha incluído espécimes que também se poderiam considerar como de amor, e até de amigo. O escárnio era o refúgio de uma variada gama de subjectividade que ainda se não descobria a si própria.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL; leitura, comentários e glossário por Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado. Lisboa: Revista de Portugal, 1949-1964. 8 v.

LAPA, M. Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. 10. ed. Coimbra: Coimbra, 1981. 499 p.

COMPLEMENTAR

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. A poesia dos cancioneros. In: *História da Literatura Portuguesa*. 15. ed. Porto: Porto, 1989. p. 43-69.

RESUMO DA ATIVIDADE 2

A fim de levá-lo(a) a identificar a sátira em composições galego-portuguesas, fizemos um quadro sintético com as principais características dessa modalidade e, com base nele, exercícios de fixação. O texto de Saraiva e Lopes (leitura complementar) foi selecionado para aprofundar nosso estudo acerca do escárnio e do maldizer, “pequenas iluminuras satíricas de costumes”.

POESIA CLÁSSICA: LUIS VAZ DE CAMÕES

a t i v i d a d e 3

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- definir o Classicismo;
- discutir os aspectos essenciais da poesia clássica com base na obra lírica e épica de Camões.

Iniciaremos esta nova atividade com breves informações acerca da obra de Camões. É fundamental que você perceba as duas facetas da obra do maior escritor português. Temos, de um lado, a lírica e, de outro, a épica. Falemos da épica.

A poesia épica de Camões está representada no poema (epopeia) *Os Lusíadas*, publicado em 1572 e pautado pelo modelo de Virgílio, poeta romano clássico. Os dez cantos do poema podem ser sintetizados pelo quadro a seguir:

CANTOS	1º ciclo épico	CANTOS	2º ciclo épico
I	Proposição, invocação, dedicatória, narração da viagem. Narração da viagem Moçambique-Melinde	VI	Narração da viagem Melinde-Calecut
II	Narração da viagem Moçambique-Melinde	VII	Estada na Índia
III	Estada em Melinde e narração da História de Portugal	VIII	Estada na Índia
IV	Estada em Melinde e narração da História de Portugal	IX	Regresso e estada na Ilha dos Amores
V	Narração da viagem Belém-Melinde	X	Estada na Ilha dos Amores, regresso e invectiva a D. Sebastião

Para você reconhecer mais características da epopeia, isto é, poema longo, de caráter narrativo, em terceira pessoa, leia o texto a seguir, de BUESCU (1992, p. 137-141), e, em seguida, faça a atividade solicitada.

[139] A voz épica

Relativamente ao poema *Os Lusíadas* e no que diz respeito ao género, pode colocar-se uma primeira interrogação: será a essência da poesia épica, lírica ou dramática? Parece conclusivo, no entanto, a partir dos vários percursos de análise, que a ideia de poesia, ou arte literária num sentido lato, não pode, por definição, ser senão plural, solidária, poligenérica. Será, portanto, ao mesmo tempo épica, lírica e dramática já que todas essas situações estão objectivamente inseridas, em proporções infinitamente variáveis, em qualquer obra literária. É, contudo um fenómeno dentro da história das ideias literárias o facto de nas obras incluídas por definição dentro do género épico, se

encontrar, de certo modo, a convergência das outras «componentes» literárias. Segundo algumas doutrinas românticas, com efeito, sendo cada obra literária um objecto novo, uma revelação original da natureza, o género épico privilegia essa condição. Deste modo, polimórfica, omnipresente, transhistórica, a obra épica constitui uma presença estética universal. Com efeito, a genealogia do género épico não faz senão confirmar a realidade literária imanente, permanente da criação épica.

[140] O conceito do género épico como género original, do qual dimanam os outros géneros, está presente no pensamento de Goethe, ao considerar que a épica constitui a primeira das três formas de imitação da Natureza (**mimese**). Mas esse pensamento, por outro lado, reafirma a presença constante e convergente dessas mesmas três formas miméticas da literatura. Lírica, épica, dramática, surgem em simultâneo, ainda que possamos reconhecer que todas vertidas, na epopeia, segundo as leis do discurso narrativo. E assim, de facto, parece inevitável atribuir-se a Homero o título de «o primeiro poeta».

A tradição da épica como género originário forma-se na atmosfera romântica da descoberta da poesia primitiva, mítica, heróica, e nessa perspectiva, Homero torna-se o protótipo do *vate* autêntico, fundador do género épico. A frescura ainda ingénuo dos poemas traz consigo a revalorização dos mitos e das lendas e conduz Jakob Grimm à conclusão de que a tríade clássica dos géneros corresponde à seguinte distribuição: épica (poesia colectiva e objectiva); lírica (poesia subjectiva e individual); dramática (poesia que sintetiza as distribuições anteriores).

No mesmo sentido ou paralelamente se deve interpretar o pensamento de Victor Hugo no «Prefácio» do drama *Cromwell*, em que identifica os três géneros com as três «idades» mentais da Humanidade.

Trata-se, no entanto, aqui, de uma demarcação de algum modo restritiva e que não cobre a complexidade das várias situações literárias, que muitas vezes escapam a toda e qualquer tentativa de dogmatização. Assim, é a organização e morfologia do poema heróico que vai Constituir o modelo das leis do discurso narrativo e aglutinar todas as outras subformas narrativas que vão desde o relato histórico, ao romance, novela, conto, etc. O género épico assegura, pois, um espaço literário englobante em que se identificam formas de narração, incluindo, efectivamente, a totalidade das obras literárias de tipo narrativo, libertas de qualquer dogmatização ou restrição discursiva.

Dentro das grandes construções épicas ocupa, no entanto, um espaço próprio o **poema heróico** ou **epopeia** e, particularmente ainda, a epopeia clássica, cujas fronteiras e traços diferenciais se delimitaram, no mundo ocidental e mediterrânico, a partir da doutrina aristotélica (*Poética*). Para tal definição categórica, Aristóteles partira, com efeito dos modelos gregos. Podemos, no entanto, pensar que esses modelos não são senão formas de identidade de um fenómeno literário que surge em qualquer época

ou espaço, ligado à fenomenologia heróica e à transcendência mitológica. A pesquisa de Georges Dumézil veio mostrar que esses heróis e esses deuses do mundo indo-europeu representam a projecção ou transposição de um pensamento religioso de fundo comum.

Contudo, a construção formal da epopeia moderna — e nela inserimos *Os Lusíadas* — tem tudo a ver com a formalização já tardia (em relação às origens arcaicas do género) fixada e transmitida por Aristóteles.

Dentro dessa «doutrina» instituída, pode então dizer-se que a epopeia obedece a um estreito cânone formado por um conjunto de características que a identificam como tal:

- [141] a grandeza do assunto (matéria épica) e correspondente ou simétrica grandeza e majestade da personagem principal (herói da epopeia);
- unidade de acção;
- acção concentrada no tempo e no espaço, através das distorções do tempo narrativo em relação ao tempo real e através da retórica do próprio discurso narrativo (analepses e prolepses);
- divisão em partes estruturais: proposição, invocação, dedicatória, narração;
- divisão em cantos;
- intervenção do maravilhoso;
- encaixe de episódios, isto é, pequenas unidades poéticas que, sem quebrarem a unidade de acção, constituem passos independentes e remetem para a origem rapsódica da epopeia antiga.

Ora, dentro deste cânone, podemos considerar que o poema de Luís de Camões é, simultaneamente, um espaço poético de continuidade e de heterodoxia genéricas. Os poemas homéricos, *Ilíada* e *Odisseia*, e, mais explicitamente, a *Eneida* de Virgílio, constituem modelos recorrentes, nomeadamente, quanto à estrutura. A *Odisseia* e a *Eneida*, são poemas de itinerância e errância marítimas. A estrutura narrativa, e o recurso retórico à analepse e à prolepse, condensando o tempo buscam o seu modelo na narração de Ulisses a Alcino e de Eneias a Dido, por exemplo. Modelos literários e formais a que, no entanto, a nova experiência atribuiu conteúdos novos. É, aliás, esse um dos tópicos que, ao longo do poema camoniano e logo desde as primeiras estâncias se impõe: a estreiteza da navegação mediterrânica dos heróis antigos, em face da incomensurabilidade das navegações oceânicas dos heróis modernos: “Trabalha por mostrar Vasco da Gama / Que essas navegações que o mundo canta / Não merecem tamanha glória e fama / Como a sua, que o Céu e a Terra espanta.” (*Lusíadas*, V, 94)

EXERCÍCIO

Cite três características da epopeia clássica, segundo Leonor Buescu.

Você já reconheceu algumas características do lirismo camoniano. Passemos ao estudo de um trecho de *Os Lusíadas*. Valemo-nos de um único episódio (Gigante Adamastor), sendo importante que você, na medida do possível, procure o apoio de seu tutor.

EPISÓDIO DO GIGANTE ADAMASTOR (Canto Quinto)

[301] 38

Tão temerosa vinha e carregada,
Que pôs nos corações um grande medo;
Bramindo, o negro mar de longe brada,
Como se desse em vão nalgum rochedo.
— Ó Potestade (disse) sublimada [= poder de Deus]:
Que ameaço divino ou que segredo
Este clima [= região] e este mar nos apresenta,
Que mor cousa parece que tormenta?

[302] 39

Não acabava, quando ãa figura
Se nos mostra no ar, robusta e válida,
De disforme e grandíssima estatura;
O rosto carregado, a barba esqualida [= hirta, suja],
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má e a cor terrena [= terroso] e pálida;
Cheos de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos.

40

Tão grande era de membros que bem posso
Certificar-te que este era o segundo
De Rodes estranhíssimo Colosso,
Que um dos sete milagres foi do mundo.
Cum tom de voz nos fala, horrendo e grosso,
Que pareceu sair do mar profundo.
Arrepiam-se as carnes e o cabelo,
A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo!

[303] 41

E disse: — Ó gente ousada, mais que quantas
No mundo cometeram grandes cousas,
Tu, que por guerras cruas, tais e tantas,
E por trabalhos vãos nunca repousas,
Pois os vedados términos quebrantas
E navegar meus longos [distantes] mares ousas,
Que eu tanto tempo há já que guardo e tenho,
Nunca arados d'estranho ou próprio lenho;

42

Pois vens ver os segredos escondidos
Da natureza e do húmido elemento,
A nenhum grande humano concedidos
De nobre ou de imortal merecimento,
Ouve os danos de mi que apercebidos
Estão a teu sobejo atrevimento,
Por todo o largo mar e pola terra
Que inda hás-de sojugar com dura guerra.

[304] 43

Sabe que quantas naus esta viagem
Que tu fazes, fizerem, de atrevidas,
Inimiga terão esta paragem,
Com ventos e tormentas desmedidas;
E da primeira armada que passagem
Fizer por estas ondas insofridas,
Eu farei d' improviso tal castigo
Que seja mor o dano que o perigo!

44

Aqui espero tomar, se não me engano,
De quem me descobriu suma vingança;
E não se acabará só nisto o dano
De vossa pertinace confiança:
Antes, em vossas naus vereis, cada ano,
Se é verdade o que meu juízo alcança,
Naufrágios, perdições de toda sorte,
Que o menor mal de todos seja a morte!

[305] 45

E do primeiro Ilustre [Francisco de Almeida], que a ventura
Com fama alta fizer tocar os Céus,
Serei eterna e nova sepultura,
Por juízos incógnitos de Deus.
Aqui porá da Turca armada dura
Os soberbos e prósperos troféus;
Comigo de seus danos o ameaça
A destruída Quíloa com Mombaça [no Quênia].

46

Outro também virá [Sepúlveda], de honrada fama,
Liberal, cavaleiro, enamorado,
E consigo trará a fermosa dama
Que Amor por grão mercê lhe terá dado.
Triste ventura e negro fado os chama
Neste terreno meu, que, duro e irado,
Os deixará dum cru naufrágio vivos,
Pera verem trabalhos excessivos.

[306] 47

Verão morrer com fome os filhos caros,
Em tanto amor gerados e nascidos;
Verão os Cafres, ásperos [= rudes] e avaros,
Tirar à linda dama seus vestidos;
Os cristalinos membros e perclaros
À calma, ao frio, ao ar, verão despidos,
Despois de ter pisada, longamente,
Cos delicados pés a areia ardente.

48

E verão mais os olhos que escaparem
De tanto mal, de tanta desventura,
Os dous amantes míseros ficarem
Na fêrvida, implacável espessura [= mata].
Ali, despois que as pedras abrandarem
Com lágrimas de dor, de mágoa pura,
Abraçados, as almas soltarão
Da fermosa e misérrima prisão.

[307] 49

Mais ia por diante o monstro horrendo,
Dizendo nossos Fados, quando, alçado,
Lhe disse eu: — Quem és tu? Que esse estupendo
Corpo, certo me tem maravilhado!
A boca e os olhos negros retorcendo
E dando um espantoso e grande brado,
Me respondeu, com voz pesada e amara,
Como quem da pergunta lhe pesara:

50

— Eu sou aquele oculto e grande Cabo
A quem chamais vós outros Tormentório,
Que nunca a Ptolomeu, Pompónio, Estrabo,
Plínio e quantos passaram fui notório.
Aqui toda a Africana costa acabo
Neste meu nunca visto Promontório,
Que pera o Pólo Antártico se estende,
A quem vossa ousadia tanto ofende.

[308] 51

Fui dos filhos aspérrimos da Terra,
Qual Encélado, Egeu e o Centimano;
Chamei-me Adamastor, e fui [= estive] na guerra
Contra o que vibra os raios de Vulcano;
Não que possesse serra sobre serra,
Mas, conquistando as ondas do Oceano,
Fui capitão do mar, por onde andava
A armada de Neptuno, que eu buscava.

52

Amores da alta esposa de Peleu [= Tétis]
Me fizeram tomar tamanha empresa;
Todas as Deusas desprezei do Céu,
Só por amar das águas a Princesa.
Um dia a vi, co as filhas de Nereu,
Sair nua na praia e logo presa
A vontade senti de tal maneira
Que inda não sinto cousa que mais queira.

[309] 53

Como fosse impossíbil alcançá-la,
Pola grandeza fea de meu gesto,
Determinei por armas de tomá-la
E a Dóris este caso manifesto.
De medo a Deusa então por mi lhe fala;
Mas ela, cum fermoso riso honesto,
Respondeu: — Qual será o amor bastante
De Ninfa, que sustente o dum Gigante?

54

Com tudo, por livrarmos o Oceano
De tanta guerra, eu buscarei maneira
Com que, com minha honra, escuse o dano:
Tal resposta me torna a mensageira.
Eu, que cair não pude neste engano
(Que é grande dos amantes a cegueira),
Encheram-me, com grandes abundanças,
O peito de desejos e esperanças.

[310] 55

Já néscio, já da guerra desistindo,
Ûa noite, de Dóris prometida,
Me aparece de longe o gesto lindo
Da branca Tétis, única, despida.
Como doudo corri de longe, abrindo
Os braços pera aquela que era vida
Deste corpo, e começo os olhos belos
A lhe beijar, as faces e os cabelos.

56

Oh que não sei de nojo [dor] como o conte!
Que, crendo ter nos braços quem amava,
Abraçado me achei cum duro monte
De áspero mato e de espessura brava.
Estando cum penedo fronte a fronte,
Qu'eu polo [pelo] rosto angélico apertava,
Não fiquei homem, não; mas mudo e quedo
E, junto dum penedo, outro penedo!

[311] 57

Ó Ninfa, a mais fermosa do Oceano,
Já que minha presença não te agrada,
Que te custava ter-me neste engano,
Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?
Daqui me parto, irado e quási insano
Da mágoa e da desonra ali passada,
A buscar outro mundo, onde não visse
Quem de meu pranto e de meu mal se risse.

58

Eram [estavam] já neste tempo meus Irmãos
Vencidos e em miséria extrema postos,
E, por mais segurar-se os Deuses vãos,
Alguns a vários montes sotopostos.
E, como contra o Céu não valem mãos,
Eu, que chorando andava meus desgostos,
Comecei a sentir do Fado imigo,
Por meus atrevimentos, o castigo:

[312] 59

Converte-se-me a carne em terra dura;
Em penedos os ossos se fizeram;
Estes membros que vês, e esta figura,
Por estas longas águas se estenderam.
Enfim, minha grandíssima estatura
Neste remoto Cabo converteram
Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,
Me anda Tétis cercando destas águas.

60

Assi contava; e, cum medonho choro,
Súbito d'ante os olhos se apartou;
Desfez-se a nuvem negra, e cum sonoro
Bramido muito longe o mar soou.
Eu, levantando as mãos ao santo coro
Dos Anjos, que tão longe nos guiou,
A Deus pedi que removesse os duros
Casos, que Adamastor contou futuros.

EXERCÍCIO

Considerando as estrofes 38, 39 e 56 do canto IV de *Os Lusíadas*, é **CORRETO** afirmar:

(A) A voz da amargura (estrofe 39) passa à voz da ameaça (estrofe 56).

- (B) A descrição inicial de Adamastor põe em evidência a subjetividade do Gigante, como se vê em “ua [uma] figura / Se nos mostra no ar, robusta e válida,”.
- (C) O verso “Abraçado me achei cum duro monte” (IV, 56, v. 3) alude à metamorfose do Gigante em uma estátua de mármore, como castigo divino.
- (D) Representam dois momentos distintos do episódio conhecido como “Gigante Adamastor”. A voz da ameaça se transforma em voz de pesar e amargura.
- (E) O verso final “E, junto dum penedo, outro penedo” se refere ao castigo dos titãs por Zeus.

CAMÕES LÍRICO

Feita a leitura anterior, você será agora capaz de diferenciar a voz épica da voz lírica. O lirismo camoniano tem como tema central o amor, concebido como uma experiência que eleva o homem de sua condição terrena.

Leia os sonetos a seguir transcritos, procurando identificar, em cada um deles, os temas que os vinculam ao Classicismo.

[74] **Soneto 43**

Amor é fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer;

é um não querer mais que bem querer;
é solitário andar por entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que ganha em se perder,

é querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence o vencedor;
é ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?

TEMA =

[163] **Soneto 116**

Aquela triste e leda madrugada,
cheia toda de mágoa e de piedade,
enquanto houver no mundo saudade
quero que seja sempre celebrada.

Ela só, quando amena e marchetada
saía, dando ao mundo claridade,

viu apartar-se de uma outra vontade,
que nunca poderá ver-se apartada.

Ela só viu as lágrimas em fio
que, de uns e de outros olhos derivadas,
se acrescentaram em grande e largo rio.

Ela viu as palavras magoadas
que puderam tornar o fogo frio,
e dar descanso às almas condenadas.

TEMA =

LEITURA COMPLEMENTAR

O texto a seguir tem a assinatura da professora Cleonice Berardinelli (1973, p. 36-40), uma das maiores estudiosas de Camões em nosso país. Leia-o com o intuito de perceber a estrutura do famoso episódio, aqui estudado, do Gigante Adamastor, um dos mais importantes trechos de *Os Lusíadas*.

[36] Uma vez, porém, Vasco da Gama se viu diante de um personagem mitológico, falou-lhe e ouviu-lhe a voz. Como explicar a aparente incoerência do geralmente chamado Episódio do Adamastor?

Começemos por dizer que não nos parece que se trate de um episódio, pois que tal palavra (do grego *episodion*, “o que vem de fora”) designa uma ação incidente, ligada à ação principal, algo que não se poderia incluir nas funções cardinais, consecutivas e conseqüentes, de que fala Barthes, e que abrem sempre uma alternativa, possibilitando a opção por um de dois caminhos. No caso, o gigante poderia ou não ter deixado passar a armada; se sobre ela — e não sobre armadas futuras — se abatesse a sua fúria, ainda dessa vez a Índia não teria sido alcançada. Por isso, julgamos que não se trata de um episódio, mas de um conjunto de funções, uma das micro-seqüências da narrativa.

A esquadra de Vasco da Gama era mais uma que tentava os mares, alguns “nunca dantes navegados”, outros “nunca de outrem navegados”, porque por lá “passara a lusitana gente”. Quando os primeiros navegadores, partindo de Sagres, se aventuraram nos caminhos do mar, os medos começavam muito perto, pois muito perto era o desconhecido. Pouco a pouco, foram vendo que seus medos “tinham corais e praias e arvoredos”¹ e foram-nos empurrando para o sul, até que todos se concentraram naquele cabo do fim, onde se escorriam “os medos do mar sem fundo”². Para ali se transferira o desconhecido.

Vasco da Gama seria o primeiro a transpô-lo. De mistura com o desejo de glória, com a ambição, legítima ou não, de lucro e mando, ela traria o temor da grande aventura: o seu e o que lhe legaraum longo passado trágico-marítimo. É ele mesmo

1 PESSOA, *op. cit.*, p. 52. .

2 *Id.*, *ibid.*, p. 57.

que diz que a aparição lhes “pôs nos corações um grande medo” (V, 38, v. 2) e mais: que se arripiaram “as carnes e o cabelo / A mi e a todos só de ouvi-lo e vê-lo” (V, 40, vv. 7-8). Ao aproximar-se do cabo,

... ãa noite, estando descuidados
Na cortadora proa vigiando,
Ûa nuvem que os ares escurece,
Sobre nossas cabeças aparece.

[36] Tão temerosa vinha e carregada,
Que pôs nos corações um grande medo:
Bramindo o negro mar de longe brada
Como se desse em vão nalgum rochedo (V, 37, vv. 5-8 — 38, vv. 1-4)

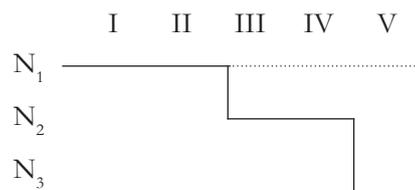
Estando descuidados, “diz Vasco da Gama, surge-lhes diante — visível e audível — alguma coisa maior que tormenta, com terríveis feições humanas e voz “que pareceu sair do mar profundo” (V, 40, v. 6). E que diz essa voz? Faz ameaças de “Naufrágios, perdições de toda sorte, / Que o menor mal de todos seja a morte” (V, 44, vv. 7-8), isto é, as ameaças que o “grande medo” preveria, as que estariam à espreita no “nunca visto promontório” (V, 50, v. 6).

Profetizadas as desgraças que os portugueses iriam atrair por sua ousadia, “mais ia por diante o monstro horrendo” (V, 49, v. 1), quando o capitão o interrompe.

Mas voltemos atrás, para melhor apreender a estrutura desta importante passagem d’*Os Lusíadas*, que se compõe de vinte e quatro estrofes (canto V, 37-60), assim distribuídas:

Estrofes 37-38: introdução (2)
Estrofes 39-48: Adamastor 1 (10)
Estrofe 49: transição (1)
Estrofes 50-59: Adamastor 2 (10)
Estrofe 60: epílogo (1)

Como se vê, há uma distribuição muito equilibrada das partes: das vinte e quatro estrofes, quatro se destinam à introdução, transição e epílogo; as vinte restantes, divididas ao meio, apresentam o herói da seqüência. Tanto Vasco da Gama como o Adamastor aparecem como narradores e como personagens. Pelo mesmo sistema de encaixe³ que inseriu a narrativa de Vasco da Gama (Narrador₁) na grande narrativa do Narrador₀, a do Adamastor (Narrador₂) se insere naquela. Um simples gráfico no-lo mostrará:



³ TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 140.

[37] O Narrador₂, depois de uma indicação perifrástica do tempo, começa a descrever a espantosa figura que se agiganta à frente das naus. (V, 39-40, vv. 1.4): surgida da noite e da nuvem tempestuosa, ao som do mar, é disforme em sua grandeza e fealdade. Passa-lhe Vasco da Gama a palavra e ouve-lhe profecias e maldições. Da ameaça geral a todos que ali vieram passa à ameaça nominal a Bartolomeu Dias, D. Francisco de Almeida e Sepúlveda; abranda-se um pouco a cólera inicial ao prever o infortúnio deste último, “cavaleiro e namorado”, que “consigo trará a fermosa dama / Que Amor por grão merco lhe terá dado” (V, 46, vv. 8.4). Os adjetivos com que qualifica Leonor de Sepúlveda pertencem à área semântica da beleza, da suavidade: “fermosa dama”, “linda dama”, “delicados pés”, “cristalinos membros e perclaros”, os que se aplicam ao cabo e seus habitantes ou ao que eles causam aos dois amantes são da área da aspereza e da desgraça: “triste ventura e negro fado”, “terreno meu, [...] duro e irado”, “Cafres ásperos e avaros”, “férvida e implacável espessura”. Tal adjetivação, reveladora da emotividade do narrador (e neste momento podemos considerar o gigante como Narrador₃), prepara a passagem do primeiro ao segundo Adamastor; a capacidade de enternecer-se com o triste fim de dois amantes lhe vem da própria capacidade de amar, no seu caso, de amar sem ser amado. É a estória de seu amor infeliz que contará a Vasco da Gama em resposta ao “Quem és tu?”, apresentando-se outro, tão outro que a sua resposta surpreende a quantos o ouvem.

Com a previsão do naufrágio de Sepúlveda terminam, pois, as dez estrofes que caracterizam a primeira face do Adamastor. Depois de nova interferência do Narrador₂ a interpelá-lo, temos a nova fala, expressão de uma outra face — inesperada, como dissemos. Transforma-se o gigante. E a sua primeira transformação claramente sensível (o seu abrandamento diante dos Sepúlvedas era pouco mais que um índice) vem no nível do significante,⁴ isto é, no tom da voz: o primeiro Adamastor falara “c’um tom de voz [...] horrendo e grosso”, o segundo falará “com voz pesada e amara, / Como quem da pergunta lhe pesara”. A voz da ameaça passou a voz do pesar, da amargura. É *pesada* bissemicamente — porque reveladora de pesar e porque dificultosa. Através da nova voz, um novo tipo de discurso surgirá: no primeiro, a função dominante da linguagem era a conativa, pois que o locutor se dirigia a seu alocutário, tentando intimidá-lo, desviá-lo do seu caminho. O discurso versava sobre o relacionamento entre os dois interlocutores: os feitos de um — “pois os vedados términos quebrantas / E [38] na | vegar meus longos mares ousas” (V, 41, vv. 5-6), “pois vens ver os segredos escondidos / Da natureza e do úmido elemento, / A nenhum grande humano concedidos / De nobre ou de imortal merecimento” (V. 42, vv. 1-4) — e a reação de cólera e a promessa de vingança do outro — “Ouve os danos de mi, que apercebidos / Estão a teu sobejo atrevimento” (V, 42, vv. 5-6) e “Sabe que quantas naus esta viagem / Que tu fazes, fizerem, de atrevidas, / Inimiga terão esta paragem / Com ventos e tormentas desmedidas” (V, 43, vv. 1-4). E nos damos conta de que o emissor da mensagem é, simultaneamente, sujeito da ação a ser realizada, enquanto que o receptor é o destinatário da mesma.

Isso acontece por estarmos diante de um enunciado performativo (segundo Austin)⁵, que se caracteriza por descrever uma ação do seu locutor e ao mesmo tempo

4 Usamos significante no sentido saussuriano do termo.

5 DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* [Dicionário enciclopédico de ciências da linguagem], Paris, Seuil, 1972, pp. 427-429.

ter esta ação cumprida pela sua enunciação. É o caso das frases que começam por “eu prometo” que, no texto que estamos estudando; está implícito. Neste tipo de discurso é muito importante o ato ilocutório⁶ que se realiza, pois que altera a situação dos interlocutores: o gigante assume um compromisso, acrescenta-se uma obrigação; Vasco da Gama (sintetizando os navegantes portugueses) encontra-se diante da alternativa de obedecer ou não. Assim se cria a necessidade de opção de que falávamos atrás, ao considerar o Adamastor como uma seqüência da narrativa.

Pressentida a primeira transformação pelo Narrador₂ assume o Narrador₃ a narrativa, uma autobiografia em que principia por dizer o que é — um promontório — e o que foi — um Titã, um dos filhos aspérrimos da terra. Como seus irmãos, revoltou-se contra Júpiter; mas, diferente deles, seu ato de rebeldia foi buscar a armada de Netuno, pois que era “capitão do mar”. Seu infortúnio foi amar demais a quem o não amava; desamado, ludibriado, escarnecido, viu-se ainda castigado pelos deuses e metamorfoseado em “terra dura” e “penedos”.

Retoma Vasco da Gama a palavra para pôr o fecho à seqüência, descrevendo a última atitude do Adamastor:

Assi contava, e c'um medonho choro
Súbito de ante os olhos se apartou:
Desfez-se a nuvem negra e c'um sonoro
Bramido muito longe o mar soou.
(V, 60, vv. 1-4)

[39] Repassando os pontos essenciais do que ressaltamos, até aqui, lembremos as circunstâncias em que se dá o aparecimento e o desaparecimento do gigante: surge de “ũa nuvem que os ares escurece” (V, 37, v. 7) enquanto, na tensão da expectativa, só se ouve a voz do mar (“Bramindo o negro mar de longe brada” — (V, 38, v. 3); quando fala o Adamastor, sua voz “pareceu sair do mar profundo” (V, 40, v. 6) e quando desaparece, desfaz-se a nuvem negra (V. 60, vv. 3-4) e outra vez, cessada a sua voz, só se ouve a voz do mar (“c'um sonoro / Bramido muito longe o mar soou”) (V, 60, vv. 3-4). Além disso, quando responde a Vasco da Gama, o gigante se identifica como “aquele oculto e grande cabo / A quem chamais vós outros Tormentório” (V, 50, vv. 1-2), e logo adiante como o “nunca visto promontório” (V, 50, v. 6). Sua caracterização, pois, está muito longe de ter a autonomia e a nitidez da das outras divindades mitológicas: parece ter sido gerado na escuridão da noite tempestuosa e também — passe a ousadia — na obscuridade do inconsciente individual de Vasco da Gama (e do Narrador₁?) onde se projetava o inconsciente coletivo do povo português. Como dissemos atrás, no Cabo se refugiavam os medos perseguidos pelas naus, mas conservados no fundo de cada um dos que partiam ou ficavam. E esses medos assumiram, dentro da tempestade, forma sobre-humana grande bastante para se opor à passagem dos navegantes. Só um semideus, um Titã capaz de lutar contra o “que vibra os raios do Vulcano” (V, 51, v. 4) poderia enfrentar a gente “ousada mais que quantas / No mundo cometeram grandes cousas” (V, 41, vv. 1-2). Essa face temerosa, a única que se conhecia até então, voltada para o Ocidente, era a projeção da imagem ancestral dos perigos. Como a Esfinge, ali estava o colosso a propor aos que tentavam passagem o enigma e a alternativa por

6 *Id.*, *ibid.*, p. 428.

ele criada: “Decifra-me ou te devoro”. O enigma era a sua força; decifrada, a Esfinge perdeu-a e matou-se. Assim também o Adamastor, desvendado, revelou a outra face, a face da fraqueza, até aí irrelvelada. Não se mata, na verdade, mas perde a sua unidade aparente, passa a ser a imagem do povo que o decifra e que nela se projeta para nela se reconhecer. É o momento da criação do mito: “en bref projection inconsciente de l’explication des choses, [40] par une société donnée. [...] créer un mythe nouveau, c’est projeter par refraction l’image d’une société nouvelle apte à se conformer au mythe nouveau”.⁷

O novo Adamastor foi capitão do mar, buscou a armada de Netuno, mas deixou-se perder por amor. Enganado, sofre, mas já agora prefere o engano à desilusão total:

Ó Ninfa, a mais fermosa do Oceano.
Já que minha presença não te agrada,
Que te custava ter-me neste engano
Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada? (V, 57, vv. 1-4)

Não difere muito deste apelo patético o do fado popular:

Não digas não, dize sim
Inda que amor não sintas:
Não digas não, dize sim,
Dize sim inda que mintas.

ou o desejo expresso pelo próprio Camões, sabedor de que os amores são falsos: “oxalá que enganadores!”⁸

Será demais insistir nas semelhanças entre o gigante e o povo que o afronta? Ambos são capitães do mar, ambos defendem com bravura o próprio solo, ambos sabem fazer a crua guerra, mas também são ambos sensíveis à beleza feminina, capazes de amar com extremos e contentar-se com enganamentos de amor.

Parece-nos que assim se resolve a incoerência a que nos referimos atrás, da presença de um ser mitológico no discurso de Vasco da Gama, a qual seria agravada pelas últimas palavras deste ao rei de Melinde, confrontando a verdade que conta “nua e pura” (V, 89, v. 7) com os fingidos semideuses, Circes e Polifemos (V, 88, vv. 2.3). O Adamastor é mais que um ser mitológico, pré-existente ao poema: é o mito, que se manifesta através da criação artística, ao nível da enunciação

7 DUROZOI, Gérard et LECHERBONNIER. *Le Surréalisme* [O Surrealismo]. Paris, Larousse, 1972, p. 147. Tradução: “em síntese projeção inconsciente da explicação das coisas por uma sociedade dada. [...] criar um mito novo é projetar por refração a imagem de uma sociedade nova apta a se conformar ao mito novo”.

8 CAMÕES, Luís de. *Obras escolhidas*, com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade. V. I: Redondilhas e sonetos. 2. ed., Lisboa, Sá da Costa, 1954, p. 10.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos Camonianos*. Brasília: MEC, 1973. 116 p.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. Luís de Camões: a convenção e a vivência. In: *Literatura Portuguesa Clássica*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*; ed. org. por Emanuel P. Ramos. Porto: Porto, 1985. 642 p.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Brasília: INL, 1972. 602 p.

CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*; org. por Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. 1029 p.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Sonetos*; introdução, fixação do texto, comentário e notas de Maria de Lourdes e José Hermano Saraiva. Lisboa: Europa-América, s. d. 283 p.

COMPLEMENTAR

CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões: o lírico*. 3. ed. Lisboa: Presença, 1992. 308 p.

CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões: o épico*. Lisboa: Presença, 1985. 194 p.

RESUMO DA ATIVIDADE 3

A fim de levá-lo(a) a refletir sobre os aspectos essenciais da poesia clássica com base na obra lírica e épica de Camões, selecionaram-se textos líricos (sonetos) e épicos (*Os Lusíadas*). Como leitura complementar, indicou-se o texto de Cleonice Berardinelli (1973) em que se propõe a seguinte divisão do episódio do gigante Adamastor: estrofes 37-38: introdução; estrofes 39-48: Adamastor 1; estrofe 49: transição; estrofes 50-59: Adamastor 2 e estrofe 60: epílogo.

A LITERATURA JESUÍTICA NO BRASIL: PADRE JOSÉ DE ANCHIETA

a t i v i d a d e 4

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- reconhecer a Literatura Brasileira como forma de expressão da realidade nacional;
- reconhecer aspectos fundamentais da poesia jesuítica no Brasil;
- ler e interpretar poemas do Padre José de Anchieta.

Na Atividade 4 estudaremos o Padre José de Anchieta, considerado por Candido (2007, p. 18) “uma espécie de patriarca da nossa literatura”. Antes, leremos um fragmento do livro *A Literatura brasileira através dos textos* (1999, p. 15) para entendermos a origem da história da nossa literatura:

A História da Literatura Brasileira inicia-se em 1500, com a Carta e Pero Vaz de Caminha. E entre 1500 e 1601, quando Bento Teixeira publica seu poemeto épico, **Prosopopéia**, transcorre a época de formação e origens. Ao longo dessa centúria, observa-se a permanência de padrões literários medievais, de mistura com os valores renascentistas que enformavam os colonizadores da terra recém-descoberta. No conjunto, a atividade literária de nosso Quinhentismo serve aos fins da companhia de Jesus, e por isso ignora, salvo incidentalmente, propósitos de arte desinteressada: prevalece, regra geral, a intenção doutrinária ou pedagógica sobre a estética propriamente dita. De onde, os dois capítulos fundamentais da produção literária nessa quadra – a literatura jesuítica e a literatura de informação da terra - se interpenetram de tal modo que acabam adquirindo fisionomia comum, orientada para o conhecimento do solo e do homem “brasílicos”, e para a educação do gentio ignaro e do colono analfabeto. (MOISÉS, 1999, p. 15)

Embora Massaud Moisés afirme que na produção desse período “prevalece, regra geral, a intenção doutrinária ou pedagógica sobre a estética propriamente dita”,

PADRE JOSÉ DE ANCHIETA

Padre José de Anchieta nasceu em São Cristóvão da Laguna, na Ilha de Tenerife, no Arquipélago das Canárias, na Espanha, em 1534, e faleceu no Brasil, em Reritiba, no Espírito Santo, em 1597. Chegou no Brasil em 1553, como missionário da Companhia de Jesus.

José de Anchieta se destacou nas Letras, sendo considerado por Afrânio Coutinho como “O fundador da literatura brasileira”. No entanto, há controvérsias a respeito dessa afirmação, por isso é necessário lermos pelo menos três autores, que pesquisaram e escreveram livros sobre a Formação da Literatura Brasileira, a saber: Antonio Candido, Afrânio Coutinho e Alfredo Bosi, que fazem parte da nossa bibliografia.

Vamos, em seguida, ler o poema **A Santa Inês**, de autoria do nosso primeiro poeta, e veremos que, a despeito de sua atividade religiosa e pedagógica, sobressai o estético em seus versos. Vejamos por quê:

A Santa Inês

I

Cordeirinha linda,
como folga o povo,
porque vossa vinda
lhe dá lume novo.

Cordeirinha Santa,
de Iesu querida,
vossa santa vinda
o diabo espanta.

Por isso vos canta,
com prazer o povo,
porque vossa vinda
lhe dá lume novo.

Nossa culpa escura
fugirá depressa,
pois vossa cabeça
vem com luz tão pura.

Vossa formosura
honra é do povo,
porque vossa vinda
lhe dá lume novo.

Virginal cabeça
pela fê cortada,
com vossa chegada,
já ninguém pereça.

Vinde mui depressa
ajudar o povo,
pois com vossa vinda
lhe dais lume novo.

Vós sois cordeirinha,
de Iesu formoo,
mas o vosso esposo
já vos fez rainha.

Também padeirinha
sois do nosso povo,
pois a vossa vinda,
lhe dais lume novo.

II

Não é d'Alentejo
este vosso trigo,
mas Jesus amigo
é vosso desejo,

Morro porque vejo
que este nosso povo
não anda faminto
desse trigo novo.

Santa padeirinha,
morta com cutelo,
sem nenhum farelo
é vossa farinha.

Ela é **mezinha**
com que sara o povo,
que, com vossa vinda,
terá trigo novo.

O pão que amassastes,
dentro em vosso peito
é o amor perfeito
com que a Deus amastes.

Deste vos fartastes,
deste dais ao povo,
porque deixe o velho
polo trigo novo.

Não se vende em praça
este pão da vida,
porque é comida
que se dá de graça.

O' preciosa massa!
O' que pão tão novo
que, com vossa vinda,
quer Deus dar ao povo!

O' que doce bolo,
que se chama graça!
quem sem ele passa
é mui grande tolo.

MEZINHA

Remédio caseiro

IESU

Jesus

Homem sem miolo,
qualquer deste povo,
que não é faminto,
deste pão tão novo!

III

Cantam:

Entra ad altare Dei,
virgem mártir mui formosa,
pois que sois tão digna esposa
de Iesu, que é sumo rei.

Debaixo do sacramento,
em forma de pão de trigo,
vos espera, como amigo,
com grande contentamento,
Ali tendes vosso assento.

Entra ad altare Dei,
virgem mártir mui formosa,
pois que sois tão digna esposa
de Iesu, qu é sumo rei.

Naquele lugar estreito
cabereis bem com Jesus,
pois ele, com sua cruz,
vos coube dentro do peito,
o' virgem de grão respeito.

Entra ad altare Dei,
virgem mártir mui formosa,
pois que sois tão digna esposa
de Iesu, que é sumo rei.

Vamos, então, começar nossa análise e interpretação do poema **A Santa Inês**. Devemos começar fazendo várias leituras do poema e anotando as primeiras observações, até constituirmos um texto claro com referências pertinentes sobre o poema, observando os elementos constitutivos desse texto. Para isso, precisamos lembrar de que, além do contexto no qual essa obra foi produzida, o poema é constituído de elementos específicos, tais como palavras, estrofes, versos, métrica, rima, ritmo, sons, entre outros, e, para facilitar nosso entendimento, precisaremos reconhecer esses fundamentos técnico-teóricos. Mas devemos nos lembrar também de que, como estudamos na disciplina Teoria do Texto poético, “a compreensão do conteúdo requer atenção a aspectos que estão além da forma”. Para relembrar o que deveremos fazer ao ler um poema, consideremos o que nos dizem Cortez e Rodrigues (2003, p. 61):

Ensinam os manuais que ler poesia é destrinçar os estratos do poema, o semântico, o sonoro, o lexical, o sintático e o gráfico (ou visual). No primeiro localizam-se a metáfora, a metonímia, a hipérbole, o paradoxo; no segundo, o verso, a metrificação, o ritmo, a rima, a aliteração, a assonância, a onomatopéia, a repetição. O estrato lexical é o lugar do arcaísmo, do neologismo, da repetição vocabular, da sinonímia, do contraste; o sintático revela o hipérbato, a sínquise, o anacoluto, o encavalgamento; o estrato gráfico expõe a visualidade do poema, particularmente dos poemas concretistas, refratários ao verso tradicional e simpáticos ao grafismo. Ler poesia é, em menor ou maior grau, reconhecer fenômenos como esses, avaliá-los, sondar seus entrelaçamentos e suas repercussões.

Após essas orientações, passemos à análise propriamente dita do poema **A Santa Inês**, do Padre José de Anchieta.

Como você pode perceber, ele é constituído de três partes e contém 24 estrofes, sendo que a primeira parte contém 9 estrofes, a segunda, 10 e a terceira, 5 estrofes. Os versos do poema estão compostos em quadra (quatro versos em cada estrofe) em sua maioria. Somente na terceira parte tem-se duas estrofes com cinco versos. Anchieta foi fiel à medida velha dos cancioneiros medievais, empregando na sua composição a redondilha menor e maior, ou seja, versos com cinco sílabas métricas ou pentassílabos e 7 sílabas métricas ou heptassílabos, metros populares, que facilmente poderiam ser cantados nas igrejas “com o intuito de tornar a fé católica acessível ao povo, em geral, e aos índios catequizados, em particular” (CANDIDO, 2007, p. 19). Esse aspecto pode ser percebido quando fazemos a separação silábica:

1 2 3 4 5
Cor/dei/ri/nha lin/da,
1 2 3 4 5
Co/mo/ fol/ga o/ po/vo
1 2 3 4 5
Por/que/ vos/as/ vin/da
1 2 3 4 5
Lhe/ dá/ lu/me/ no/vo!

Podemos perceber que o poema **A Santa Inês** apresenta rima e repetição de versos em algumas estrofes da primeira parte (1^a, 3^a, 5^a, 7^a, 10^a estrofes). Como exemplo, temos: *Lhe dá lume novo!*, no último verso da primeira estrofe, e *lhe dais lume novo*, no último verso da décima estrofe. O poema apresenta também estribilho ou refrão (Repetição). Vejamos a última parte, que é iniciada com *Cantam*, espécie de coro: *Entraí ad altare Dei,/virgem mártir mui formosa,/pois que sois tão digna esposa/de Iesu, que é sumo rei*. Aqui, Anchieta mudou o número de sílabas dos versos, de 5 para 7 sílabas (redondilha maior), facilitando a sonoridade, ou seja, o poema poderia ser cantado. Vejamos que o ritmo do poema é simples, com jogo de alternância entre sílabas fortes e fracas de palavras paroxítonas, como *lume/novo*.

SÍMILE

Do latim *similis*, semelhante. Figura de pensamento, até certo ponto, sinônimo de comparação: o símile dela se diferencia na medida em que se caracteriza pelo confronto de dois seres ou coisas de natureza diferente, a fim de ressaltar um deles.

DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO

O poema *Do Santíssimo Sacramento*, de Anchieta, é longo, composto de 47 estrofes. Para ter acesso ao texto na íntegra, recorra ao livro *Literatura brasileira* através dos textos.

Como vimos, o poema **A Santa Inês** é um texto religioso, que aborda a chegada de uma santa na colônia (Brasil), santa esta que, segundo o poema, se sacrificou por amor a Jesus, por isso é especial, capaz de afungentar o diabo e um modelo a ser seguido pelos católicos: *Cordeirinha Santa, / de Iesu querida, / vossa santa vinda / o diabo espanta*. E ainda o eu poético sofre, de acordo com o poema, por amor a um povo que deseja salvar: *Morro porque vejo / que este nosso povo / não anda faminto / desse trigo novo*. Veja que *trigo novo*, do último verso, tem a ver com a chegada da santa, que representa a religião católica e mudança na vida dos fiéis.

São esses detalhes da poética de Anchieta que demonstram o estético, conforme aponta Bosi (2001, p. 21): “Como ocorre na melhor tradição popular anterior à Renascença, são os **símiles** mais correntes, tomados às necessidades materiais, como a nutrição, o calor e o medicamento, que o poeta prefere para concretizar a emoção religiosa”, exemplificados com os versos 1, 12, 13 e 14.

EXERCÍCIO

Vamos, então, testar nossa compreensão da poética de Anchieta. A partir da leitura dos textos da Atividade 4 e a leitura do poema abaixo, analise o fragmento abaixo, do poema **Do Santíssimo Sacramento**, também de Anchieta. Recorra, se achar necessário, à Atividade 10 – **Os níveis do poema** – do livro *Teoria do texto poético*, de José Guilherme Fernandes.

Ó que pão, ó que comida,
ó que divino manjar
se nos dá no santo altar
cada dia!

Filho da Virgem Maria,
que Deu – Padre cá mandou
e por nós na cruz passou
crua morte,

e para que nos conforte
se deixou no sacramento
para dar-nos, com aumento
sua graça,

esta divina fogaça
é manjar de lutadores,
galardão de vencedores
esforçados,

deleite de namorados,
que, co'o gosto deste pão,
deixam a deleição
transitória.

Quem quiser haver vitória
do falso contentamento,
goste deste sacramento
divinal.

Este dá vida imortal,
este mata toda fome,
porque nele Deu e homem
se contém.

LEITURA COMPLEMENTAR

Segue, abaixo, um fragmento de um **Estudo crítico**, feito por de Eduardo Portella (1959, p. 5-11), que trata da importância da poética de Padre José de Anchieta:

Estudo Crítico (p. 5-8)

Como poeta que foi o primeiro do nosso quinhentismo, ao P^o. Anchieta corresponde, em nossas letras, o papel de iniciador de nossa poesia. Mas não é justo que apenas essa circunstância deva falar de sua poesia. Anchieta foi o primeiro poeta brasileiro sobretudo pelo sentimento “nativista”, tão arraigado nele.

A participação de Anchieta na formação histórica do país foi de tal maneira intensa e fecunda que os seus críticos quase sempre se esquecem que ao lado do homem de ação lúcido, do colonizador obstinado, coexistia um escritor sensível, que construiu ou ergueu uma estética não apenas de abstrações mas intensamente voltada para a evidência. Daí que, freqüentemente, a amplitude da dimensão social de sua obra chegue a sobrepor-se ao seu próprio merecimento estético. E é exatamente esse conflito que faz de José de Anchieta um poeta desigual, porque falho de unidade, oscilante entre dois comportamentos. Opondo, por conseguinte, ao mérito estético a importância social ou histórica. E numa obra ampla e multiforme.

Compreendendo poesias, peças teatrais, cartas, sermões, estudos lingüísticos e fragmentos históricos, em todos esses domínios sobressaem igualmente a sua força e a sua sabedoria. A ponto de confundir os seus críticos sobre o merecimento de cada um deles nas relações entre si. É assim que Sílvio Romero encontra em suas cartas o que de artisticamente mais válido possui a sua obra. Enquanto outros, quero crer que levados pelo significado evangelizador, se têm inclinado mais pelas qualidades dos sermões. Estou certo, no entanto, de que o Anchieta, documento de nossa história

literária não é tanto o das cartas e muito menos o dos sermões, mas precisamente o das poesias. Poesias, convém advertir, não apenas válidas por conferirem ao poeta um papel histórico importante – o de iniciador da nossa poesia – mas também pelas próprias qualidades artísticas que, não raro, elas trazem consigo. E adiante-se que são poesias profundamente marcadas de Brasil. Tanto mais que a própria destinação de sua obra, o fato de ser ela escrita para leitores brasileiros ou já brasileiros, obrigava-a uma atitude, a uma cosmovisão, a um estilo, que eram antes brasileiros e, de modo algum portugueses ou castelhanos.

Mas acredito que, em certo sentido, Anchieta deve ser entendido como uma manifestação da cultura medieval no Brasil. E medieval não somente pelo seu comportamento, ao realizar uma poesia simples, de timbre didático, porém medieval também pela sua forma poética, seus ritmos, sua métrica, antes caracterizada pela ametria que pela isometria. A sua própria linguagem apresenta, por vezes, traços nitidamente medievalizantes. E isto talvez se deva ao fato de que, como fenômeno generalizado - sublinho o generalizado -, foi o Renascimento um fenômeno retardado na Península. Mesmo considerando que, já no século XIII, Portugal possuía um humanista da importância de Pedro Hispano (o Papa João XXI) e sabendo também da predominância de livros clássicos nas bibliotecas de portugueses ilustres, não se pode deixar de sentir a ausência de uma grande obra que, escrita na Península, estivesse direta e integralmente comprometida com a linha típica, específica, do renascimento. A não ser, é certo, o caso de Garcilaso, que é antes um espanhol-cosmopolita De Garcilaso e certamente, de Boscan. Daí o fato de que, como consequência disto, se tenha antecipado, especialmente na Espanha, o aparecimento do Barroco. E o Barroco não deixa de ser, em certo modo, as formas renascentistas exorbitando as suas proporções. Claro que preferimos considerar à parte o exemplo de Camões, tal a sua complexidade e tais as suas implicações. Sem deixar de reconhecer a precariedade que envolve qualquer juízo que tenha como premissa a idéia de um Renascimento único para todos os países do Ocidente. Tanto na França quanto na Espanha e em Portugal, o Renascimento primitivamente italiano sofreu específicas matizações. A estilização da vivência marítima foi o timbre luso do Renascimento. Camões, com muito de Manuelino em sua configuração estilística, foi a expressão máxima desse movimento na Península.

Por sua vez, a circunstância de haver sido o medievalismo tão acentuadamente forte em Portugal explica, perfeitamente, o retardamento do Renascimento. E foi esse atraso, precisamente, que, ajudado pelas descobertas marítimas, provocou a criação do estilo Manuelino – que teve no Plateresco o seu correspondente espanhol -, muito mais ligado, é evidente, ao medievalismo que ao “neoclassicismo” italiano. No caso especial de Anchieta, a sua própria condição de Jesuíta fazia-o, pelo menos, um homem indiferente ou pouco apegado ao Renascimento puro.

Aliás, em oposição à tese da simplicidade na poesia de Anchieta como uma manifestação de seu possível medievalismo, poderíamos explicar essa simplicidade pelo desejo ou empenho único de atender à sua necessidade catequizante. Seria, portanto, uma simplicidade puramente funcional. Entretanto, mesmo considerando essa simplicidade uma simplicidade interessada, apenas motivada pelo empenho de catequese, não está invalidado o nosso critério, porque, quando o formulamos, não nos preocupou se o poeta era simples por um rasgo de temperamento, isto é, naturalmente simples, ou simples para atender a uma finalidade, a uma situação final. Como quer

que seja, todas as duas hipóteses nos conduzirão a um mesmo juízo: Anchieta é um poeta que fez da simplicidade a sua preocupação primeira. E nenhum exemplo melhor, neste sentido, do que o seu conhecido poema “A Santa Inês”, tão forte e comovente em seu lirismo:

Cordeirinha linda,
Como folga o povo
Porque vossa vinda
Lhe dá lume novo!

Cordeirinha Santa,
de Iesu querida,
vossa santa vinda
o diabo espanta.

Por isso vos canta,
com prazer o povo,
porque vossa vinda
lhe dá lume novo.

A lírica de Anchieta tem ainda uma característica a individualizá-la. É que, ao expressar o seu universo interior, seus sentimentos pessoais e íntimos, ela não se mostra apegada a qualquer forma de individualismo, porque cede aos apelos do que no poema pertence menos ao eu que às circunstâncias. É este, com efeito, o principal elemento identificador da poesia lírica de José de Anchieta. Da lírica e da dramática, uma vez que de lirismo e drama se compõe o seu universo poético. A épica, tão esquiva, ela está na obra de Anchieta que não chega a ter uma existência definida¹. A lírica, essa é rica e múltipla, através de seus diversos sentimentos: de amor, de admiração (para com Deus), de dor (para com o mundo), de denúncia (para com o homem).

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

ANCHIETA, José. Poesia; Eduardo Portella (Org.). Rio de Janeiro: Agir, 1959.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. 2 v.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

1 O “Poema de Mem de Sá” constitui, e convém ressaltar, uma das exceções. Mas, escrito em latim, foge inteiramente ao critério que nos orientou na elaboração desta Antologia. Ver, neste caso a nota 1 da pág. 13.

CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. “Operadores de leitura de poesia”. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*.

COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2003. v 1.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. *Teoria do Texto Poético*. Belém: EDUFPA, 2008.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

CORTEZ, Clarice Zamonaro & RODRIGUES, Milton Hermes. “Operadores de Leitura de poesia”. In *Teoria Literária: abordagens Contemporâneas*. Thomas Bonici; Lúcia Osaria Zotin (Org.). Maringá: EDUEM, 2003.

COMPLEMENTAR

ANCHIETA, José; Eduardo de Almeida Navarro e Helder Perri Ferreira (Org.). *Poemas: Lírica Portuguesa e Tupi*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RESUMO DA ATIVIDADE 4

Na Atividade 4 conhecemos as características da poesia do Padre José de Anchieta, que é considerado o “patriarca” da literatura brasileira. Vemos que a poesia do autor, mesmo tendo intenção religiosa, apresenta uma preocupação com a escrita literária, como pudemos perceber na análise feita. Dessa forma, o autor teve destaque nas letras do período.

BARROCA PORTUGUESA E BRASILEIRA

A POESIA

u n i d a d e 2

O BARROCO EM PORTUGAL

a t i v i d a d e 5

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- reconhecer os princípios da estética barroca;
- analisar e interpretar poemas barrocos selecionados;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

Para conhecer os princípios da estética barroca, leia o texto abaixo, de Silveira (1987, p. 15-25), e, em seguida, responda às questões propostas.

[15] 2. Delimitado entre 1580 (ano da morte de Camões e da anexação da Coroa lusa à espanhola) e 1756 (fundação da Arcádia Lusitana), o Barroco literário português há de, naturalmente, refletir tanto os anseios mais gerais do período que o circunscreve, como os condicionamentos particulares de sua índole, psique, cultura e situação sócio-política.

A ânsia de conhecer, ou, mais propriamente, o desejo de estabelecer um método de conhecimento, alma e motor, como vimos, das especulações científico-filosóficas do Seiscentos, traduziu-se também na arte barroca. Talvez não constituísse nenhum exagero afirmar que as manifestações artísticas no Barroco, primeiro, denotam aguda consciência de que são um meio de conhecimento da realidade e, segundo, de que as técnicas para acesso à realidade revelam progresso no sentido da tentativa (nem sempre bem-sucedida) de maior desvelamento do real. Prová-lo-ia o exame — como o fez Hernâni Cidade — das categorias antinômicas com o que Wölfflin opõe a arte barroca à clássica:

Wölfflin estabelece, entre o Renascimento e o Barroco, diferenças que dispõe em duas colunas:

No Renascimento é a realidade

- 1) linear — sentida pela mão;
- 2) composta em plano, de jeito a ser sentida;
- 3) partes coordenadas de igual valor;
- 4) fechada, deixando fora o observador
- 5) claridade absoluta.

No Barroco é ela

- 1) pictórica — seguida pela vista;
- 2) composta em profundidade, de jeito a ser seguida;
- 3) partes subordinadas a um conjunto;
- 4) aberta, colocando dentro o observador;
- 5) claridade relativa.

(...) Em linha horizontal, sem soluções de continuidade, seria fácil figurar a sucessão progressiva em que elas se resolvem. (...) A visão física, naturalmente, na ciência, como na arte e literatura, cada vez mais se dirige da superfície à profundidade, como progressivamente a visão intelectual caminha da observação da claridade à penetração da penumbra, da apreensão das relações de continuidade às relações da

dependência, da unidade linear à unidade orgânica. É a gradual penetração da [16] atenção, tendendo a passar da posição *de fora*, para a posição *dentro*¹.

No âmbito estritamente literário, duas noções embaadoras do estilo barroco sublinham-lhe o anseio gnosiológico. São elas o *engano* e o *conceito*. Para Tesouro Emanuelle, tratadista barroco cujo *Cannochiale aristotelico* deve datar de 1654, o *engenbo* acabava consistindo na faculdade de encontrar a semelhança nas coisas dessemelhantes. Segundo Baltasar Gracián, cuja *Agudeza y arte de ingenio* (1642) contribuiu decisivamente para animar os procedimentos estilístico barrocos, o *conceito* “é um ato do entendimento, que exprime a correspondência que se acha entre os objetos”. Subjaz em ambas as noções a concepção de uma realidade especular, marcada pela similitude, não obstante ela possa oferecer-se sob a aparência da dessemelhança. Cumpre ao artista revelar a coincidência dos aparentes opostos, a semelhança das dessemelhanças. É, pois, o universo marcado por dualidades antinômicas que ocultam semelhanças essenciais. A literatura barroca, como meio de conhecimento dessa realidade, há de exigir do artista sentidos e razão aguçados até a hipertrofia, além de uma linguagem capaz de traduzir as analogias, os contrastes e, sobretudo, as analogias nos contrastes. Donde a abundância de figuras que expressam relação de semelhança (*símiles*, comparações, *exempla*, trocadilhos, paronomásias) e as que exprimem relação de contraste (*antítese*, *paradoxo*). Duas figuras, particularmente, traduzem a hipertrofia dos sentidos e da razão no Barroco: a metáfora e o oxímoro. Embasam-nas tanto o *engenbo* de Tesouro como o *conceito* de Gracián. Na busca da semelhança em coisas dessemelhantes, a metáfora, mercê de seu procedimento construtivo, denuncia, no ponto de interseção que aproxima dois entes, a analogia subsistente em coisas aparentemente díspares. O oxímoro, fundindo entes ou categorias polares, dilui as antinomias numa síntese apaziguadora. Explica-se, pois, que domine o Barroco o princípio da *coincidentia oppositorum*, do *fusionismo*: impulsos tipicamente seiscentistas, que visavam à superação dos extremos, no enalço de uma fusão conciliadora que Leo Spitzer cunhou na fórmula “carnalizar o espírito e espiritualizar a carne”.

[17] Compreensível que a ingente tarefa de desvelar a semelhança na dessemelhança implique a agudeza dos sentidos e do intelecto, para tiver a cabo a operação. Daí o dom, o gosto e, principalmente, o objetivo de surpreender e de aturdir. “É del poeta il fin la meraviglia: / Chi no sa far stupir vada alla striglia” (Marino). Esse maravilhar e *stupir* (= surpreender) deriva de uma hiperbólica atividade sensorial e intelectual, que está na base do cultismo e do conceptismo. “Por outras palavras — as de Antônio Sérgio — poderíamos definir a tendência *cultista*: um abuso ou artifício da fantasia no campo psicológico da *representação sensível*, perceptivo; e a *conceptista*: um abuso ou requinte da fantasia nos domínios próprios do *entendimento*, do pensar formal.”² Fruto de sentidos hipertrofiados revela-se, pois, o culteranismo na exuberância das formas, no exagero ornamental que sobrecarrega a expressão verbal: policrômica na orgia metafórica e sonora no abuso de aliterações, paronomásias, trocadilhos. Hipertrofia da atividade racional resulta ser o conceptismo “na busca de relações fictícias, de aproximações artificiais entre seres e idéias — relações arbitrárias para o pensamento lógico (para a inteligência científica), mas não arbitrárias para o *agudo engenbo*”³.

1 Hernâni Cidade, “O conceito de Barroco à luz da experiência portuguesa”. Colóquio de Artes e Letras (Lisboa, n.º 5 e 6, nov. 1959), p. 80.

2 Antônio Sérgio, *Ensaio* (2.ª ed.; Lisboa: Publ. Europa-América, 1955, t. V), p. 120.

3 Idem, *ibidem*, p. 120.

Cultista e conceptista será a dicção literária do Barroco português, mas naturalmente submetida aos dois fatores que condicionaram sua cultura. São eles, como o vimos ao caracterizar o Portugal seiscentista, o ensimesmamento e a religiosidade exacerbada.

A morte trágica de D. Sebastião em Alcácer-Quibir e a conseqüente perda da liberdade política geraram um clima de abatimento e pessimismo que ensimesmou a nação lusíada. Corolário do ensimesmar-se, Portugal voltou-se para si, isto é, para seu passado, suas raízes, sua cultura, nascendo daí a exaltação patriótica que vai limitar-se com o fanatismo religioso. A sombra triste e carregada de um Império que se esfacelara na decadência após dois séculos de conquistas e glórias, germinaram idéias messiânicas, propalando a volta redentora do rei desaparecido (sebastianismo). Respirava-se em tudo uma atmosfera miraculosa, vindo-se por toda parte sinais de uma intervenção divina que assinalara como “escolhido” o povo português. O anseio de libertação, engordado pelo sebastianismo, produziu [18] um rol de obras engajadas e patrióticas que objetivavam consagrar e ressaltar a superioridade e proeminência lusas sobre os castelhanos usurpadores do trono. Essa resistência da lusitanidade, que trabalhava e conspirava para a restauração e soerguimento do reino, serviu-se da epopéia, da historiografia, do sermão e dos escritos proféticos. Dêem-se como exemplo dessa literatura, que Hernâni Cidade denominou “autonomista sob os Filipe”, *O condestabre*, a historiografia de Alcobaça e o profetismo mítico de Vieira.

O condestabre (1610), de Francisco Rodrigues Lobo, vinte cantos em oitavas-rimas decassilábicas, colado à verdade documental e desprezando o maravilhoso pagão, exalta os feitos de Nuno Álvares Pereira, “verdadeiro açoite de soberbos castelhanos”, como já dissera Camões n^{os} *lusiadas* (IV, 24). Marechal de campo de D. João I, sua espada, afiada na fé e no patriotismo, desbaratara as hostes castelhanas em fins do século XIV, cortando-lhes a ambição de anexar Portugal ao trono espanhol, conspiração engendrada por Leonor Teles, viúva do rei D. Fernando e espanhola de nascimento. Desnecessário sublinhar o alcance patriótico desse poema épico, encadernado na exaltação de um herói nacional anticastelhano, que, além de bradar nos versos de Rodrigues Lobo “Antes se perca a vida em mãos de Marte! Que a minha Pátria e Reino ver sujeito”, era o fundador da Casa de Bragança, sob cujo teto se abrigavam a esperança, os planos insurrecionais e o futuro rei da Restauração, D. João IV.

A historiografia do Seiscentos, misto de hagiografia e epopéia, sobrepondo a imaginação e o fervor religioso à verdade documental, também contribuiu para o panegírico de Portugal. Os monges de Alcobaça, com a obra coletiva intitulada *Monarquia lusitana* (publicada entre 1597 e 1727), no delírio de exaltação da pátria submetida, divulgavam sem a menor cerimônia lendas e milagres que sagravam a genealogia mitológica e divina da nação lusíada: Túbal, neto de Noé, implantara na foz do rio Sado (Setúbal) a civilização; Hércules tinha nos primeiros portugueses seus mais remotos ascendentes; Cristo aparecera a Afonso Henriques, fundador do reino português, na batalha de Ourique, imprimindo as cinco quinas do pendão lusitano como lembrança de suas cinco chagas.

Vieira emprestou fulgor à atmosfera miraculosa que sobrepairava então. O jesuíta, extraíndo das Escrituras uma paradoxal *história do futuro*, pôs sua eloqüência e visionarismo a serviço do Estado. [19] Para o autor do “Sermão da Sexagésima”, o tempo bíblico encobriu e profecia contínuas de fatos, seres e sucessos. Numa tal óptica, o futuro era retrospectivo porque encerrado nas *figuras* do Velho e Novo Testamentos.

Com essa convicção mítico-profética haurida nas Escrituras, procurou consolidar o reino restaurado, profetizando o Quinto Império para Portugal: o Império a Terra, convertidas todas as nações ao Catolicismo e submetidas ao poder temporal de um soberano português.

Conseqüência natural desse ensimesmamento, o fervor nacional também para a cultura literária. Se bem que possamos detectar na poesia portuguesa do período uma marca castelhana, sobretudo pelo influxo de Góngora (explicável, em parte, pelo fundo ibérico comum a ambas as nações e pelo bilingüismo praticado em Portugal), o mais representativo da lírica do Seiscentos temas, motivos, modelos e procedimentos em dois veios autóctones.

O primeiro é o veio camoniano, cujo conceptualismo antitético e cujos poemas servirão de técnica ou glosa para a versificação. A lírica de Rodrigues Lobo se ergue sob o signo e inspiração de Camões, sem desprezar contudo Sá de Miranda. O mesmo ocorre com D. Manuel de Melo, cuja parte portuguesa de suas *Obras métricas (As segundas três musas: “A Tuba de Calíope”, “A Sanfonha de Euterpe” e “A Viola de Tália”)* manifesta “um grande desejo de ressuscitar o grave estilo de nossos antepassados”, notadamente Camões e Sá de Miranda. No *Postilhão de Apolo* é marcante o influxo camoniano. O episódio de Inês de Castro, imortalizado n’*Os lusíadas*, o soneto “Sete anos de pastor”, “Sóbolos rios” inspiram glosas aos “famigerados engenhos lusitanos” ali recolhidos, destacando-se na emulação imitativa Antônio Barbosa Bacelar.

O segundo veio, que já corra pela poesia quinhentista, está no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende. Ali repousavam, além de uma dada concepção de arte (mero entretenimento para ócios ilustrados), a tendência para intelectualizar, o gosto pelas antíteses conceituosas e pelos artificiosos jogos de palavras. Ali dormia também a sátira grosseira, a poesia de circunstância a versejar banalidades. Não seria exagerado dizer que *A Fênix renascida* (5 vols., 1716-1728) e o *Postilhão de Apolo* (2 vols., 1761), coletâneas que reúnem a produção poética do Seiscentos e primeiras décadas do Setecentos, são o *Cancioneiro geral* camonizado e gongorizado, no [20] que tem de melhor e pior, até a hipertrofia. Em ambos os cancioneiros domina a *arte pela arte*, natural conseqüência de uma poesia concebida como lazer de engenhos e de ócios ilustrados. D. Francisco Manuel de Melo captou muito bem o espírito e essência da lírica seiscentista no “Hospital das Letra”, um dos *Apólogos dialogais* (1721). Pela boca de Lípsio, um dos interlocutores, define a poesia como expressão lúdica fundada em dois pólos, “que são amor e ociosidade”: um “acidental divertimento” a que não podem faltar “sutis idéias”, “sérias palavras”, “agudos conceitos”, “ornados de razões pomposas” — suas plumas mais louças”. Só num segundo plano concede seja a poesia “parte da filosofia”, “estudo de muitos estudos”.

Entre o *docere* [ensinar], a seriedade, e o *delectare*, a gratuidade, o fazer poético seiscentista pendeu para o “acidental divertimento”. Tendo por modelo o “estilo de nossos antepassados” (identificados esses antepassados como os poetas palacianos do século XV e Camões, principalmente), é compreensível que o princípio da imitação descambasse para a estilização, para o virtuosismo técnico (de raiz cultista ou conceptista), para o quinta-essenciar recursos versificatórios ou conceitos. Daí o ludismo gratuito, os requintados jogos de palavras ou agudezas conceptuais, o ar de brincadeira e divertimento que percorrem mesmo as mais dolorosas cogitações poéticas acerca do desengano e da transitoriedade de tudo — notas temáticas marcantes da poesia seiscentista.

Se o intuito da imitação dos modelos é superá-los, os poetas barrocos pretenderam a superação meramente estilística, já que imitavam “o estilo de nossos antepassados”, recorrendo à ornamentação do discurso e às acrobacias mentais. A superação se fez, portanto, mediante a hipertrofia de pensar formal (conceptismo) ou através da hipertrofia da representação sensível (cultismo). É neste último domínio, o da hipertrofia dos sentidos, que o ensimesmamento português, nacionalista e de raiz, se abre um pouco, para deixar-se contaminar pelo espanhol Góngora. O cordovês, com sua orgia metafórica, fora quem melhor exercera o engenho, aquela faculdade tesauriana de revelar a semelhança na dessemelhança. A fantasia imagética de Góngora era capaz de desvelar relações e analogias ocultas entre os elementos mais diversos, hiperbolizando a realidade e tornando-a muita vez irreal, envolta na obscuridade de sonhos e pesadelos. Trazia Góngora em seus “góticos enigmas” a chave para a superação [21] dos modelos: a hiperbolização da fantasia, que no caso português redundou em sobrecarga ornamental de vertiginosas metáforas, como testemunha o madrigal “A uma Crueldade Formosa”, de Jerônimo Baía, autor também do famigerado “O Lampadário de Cristal”, exemplo do que pior produziu a poesia barroca em termos de panegírico enfermo de hidropsia metafórica.

Já vimos como a exaltada religiosidade portuguesa serviu aos propósitos restauracionistas. Vejamo-la agora a suscitar obras ascéticas conformes na técnica persuasiva aos intentos contra-reformistas.

No Barroco, se há um sentido particularmente hipertrofiado, este é a visão. Simboliza-o a luneta astronômica de Galileu, atestam-no as categorias wölfflinianas assinalando a passagem do linear e táctil clássicos para o pictórico e a profundidade barrocos, certificam-no as considerações acerca do cultismo e confirma-o, por fim, a concepção de um Universo especular, fundado na analogia, na semelhança da dessemelhança. Não estranha, pois, que se explorasse no Barroco a sensibilidade óptica, quer através de metáforas eminentemente visuais, quer através de técnicas persuasivas que encontrassem nos olhos o caminho da mente e da vontade. “Entregar à mente colocando ante os olhos” — é a fórmula definidora do gosto barroco, segundo Helmut Hatzfeld⁴. Fórmula que norteia a ação revanchista da Contra-Reforma, a ponto de atribuir à pintura uma função catequética,⁵ e que está subscrita pela pedagogia escolástica na frase de São Tomás de Aquino: “*cognitio intellectus nostri tota derivatur a sensu*” (ou seja, “todo conhecimento de nosso intelecto deriva dos sentidos”). Entende-se, portanto, que Vieira chame, no “Sermão da Sexagésima”, seus ouvintes de “ouvidos de ver”, ciente de que “a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos”, e figure sua concepção parenética — o “método português” de pregar⁶ — na imagem extremamente visual de uma *árvore*:

[22] Quereis ver tudo isto com os olhos? Ora vede: uma árvore tem raízes, tem tronco, tem ramos, tem folhas, tem varas, tem flores, tem frutos. Assim há de ser o

4 Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco* (2.^a ed., Madri: Gredos, 1966), p. 346.

5 Ver a respeito: Affonso Ávila, *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (São Paulo: Perspectiva, 1971), pp. 198-199.

6 A propósito do “método português” de pregar, consultar: Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal* (Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973), Francisco Maciel Silveira, “O celebrado estylo portuguez”, *Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses — USP* (São Paulo: 2.^a série, ano 9, n.º 12, jul.-dez. 1983), pp. 3-20.

sermão: há de ter raízes fortes e sólidas, porque há de ser fundado no Evangelho; há de ter um tronco, porque há de ter um só assunto e tratar uma só matéria; deste tronco hão de nascer diversos ramos, que são diversos discursos, mas nascidos da mesma matéria e continuados nela; estes ramos não hão de ser secos, senão cobertos de folhas, porque os discursos hão de ser vestidos e ornados de palavras. Há de ter esta árvore varas, que são a repressão dos vícios, há de ter flores, que são as sentenças; e por remate de tudo, há de ter frutos, que é o fruto e o fim a que se há de ordenar o sermão.

É ainda na sensibilidade óptica do homem barroco que o Pe. Manuel Bernardes funda as raízes de sua persuasão ética e afetiva. Sabia também o oratoriano que as ações, isto é, o sado, o vivido e acontecido entram pelos olhos e impressionam como verdade que, salda das Letras Sagradas, palpita aqui e agora. Nos *exempla*-moralidade, nas vidas exemplares (e Bernardes buscou ele próprio uma vida santificada e perfeita) estão as provas da palavra divina, “confirmada com tantas e tão manifestas maravilhas”: são os prêmios e castigos destinados a quem segue ou não os ditames e virtudes do Evangelho. Bernardes considera o *exemplo* (entendido o termo na ambigüidade explorada pelo próprio doutrinador: vida modelar, ser palavra e obra; e/ou *exemplum*-modalidade, isto é, os casos, sucessos maravilhosos, extraordinários) poderoso instrumento suasório que, sobre imprimir-se mais vivamente na memória, “persuade sem retórica, impede sem violência, reduz sem porfia”. Evidencia que entra pelos olhos, o exemplo, enquanto *ethos* ou caso maravilhoso, não admite dúvida ou descrença ou réplica: “convence sem debate, todas as dúvidas desata e corta caladamente todas as desculpas” (*Luz e Calor*).

Por último, mas não de menor importância nesse panorama da literatura barroca, vem-nos o caso das *Cartas portuguesas*, publicadas em Paris no ano de 1669. Alguns críticos atribuem a autoria das cartas à Sórora Mariana Alcoforado; outros, contrários a essa tese, defendem tenham sido escritas por um francês chamado Guilleragues. Deixando de lado as discussões eruditamente bizantinas [23] acerca da autoria (infrutíferas enquanto se não descobrir o pretense texto original em português), dediquemos atenção ao conteúdo das missivas. Escritas por um *eu* que se confessa freira e dirigidas a um militar francês — que, após usufruir da intimidade e aconchego de sua cela conventual, larga a freirinha, seduzida e abandonada — as cinco cartas ardem de paixão não-correspondida, de ciúmes, de raiva pelo desprezo que o amante lhe devota. Se bem que nem o texto em francês nem as traduções portuguesas contenham os labirintos conceptuais e verbais do estilo arrevesado e alambicado do Seiscentos português, o sumo amoroso é lusitano, girando em torno de motivos e tópicos característicos da literatura portuguesa.

A condição de mulher seduzida e abandonada pelo “amigo” que vai para o “fossado” (serviço militar); o morrer de amor que não se consuma, pois artifício retórico; o quinhentista e petrarqueano gozo de amar sem ser amado; o amor do amor — denunciam que o autor (autora?) manipula literariamente o desafogo do coração, explorando um substrato tópico (cristalização de temas e assuntos) muito caros à psique e lírica portuguesas.⁷ O relevo de uma técnica trabalhada a ponto de, numa primeira leitura, trair-nos, fazendo-nos crer que ali está o jorro incontrolável

7 A mulher abandonada pelo “amigo” que vai para o “fossado” e o artificialismo da fórmula “morrer de amor” vem dos cantares de amigo e amor. O amor do amor e a idéia de que maior galardão é “amar sem ser amado” são sutilezas petrarqueanas e quinhentistas de tópicos ainda medievais.

de espontânea paixão, deve-se ao virtuosismo artesanal do Barroco. Deste ângulo, percebemos tratar-se de artifício retórico o tom “ao correr da pena”, e ao descompasso vulcânico da paixão, que procura imprimir ao texto. Ainda barroco é o desenvolvimento paradoxal dos estados de alma hiperbolicamente contraditórios, espedaçado o *eu* por “impulsos desencontrados”, mas onde se lobia a presença da razão que, debruçada sobre o coração, empreende a análise daquele amor, buscando assinalar as sutilezas e contradições do sentimento.

As *Cartas portuguesas*, expressão do arrebatamento da carne e da paixão, não obstante ao final (quinta carta) a razão e o decoro triunfem, ressaltam o lado terreno e sensual presentes no Barroco. Não só de espiritualidades viveu o Seiscentos. Não só a “motivar desvelos, a acreditar empenhos, a requintar finezas, a lisonjear precipícios, a brilhar auroras, a derreter cristais, a derramar jardins, [24] a tocar primaveras, e outras mil indignidades destas” (Vieira) dedicou-se o homem barroco, refugiado num mundo de rara, artificiosa e ideal beleza. A vida com suas exigências instintivas e banalidades, o feio, o riso grosseiro das sátiras virulentas, fizeram o outro lado do Barroco — o lado demoníaco a contrabalançar os anseios do espiritualidade e de Céu.

3. As considerações precedentes revelaram que o Barroco se caracteriza fundamentalmente pelo embate de forças antagônicas. Céu/Terra, realidade/utopia, participação/evasão, *docere/delectare*, ascetismo/mundanidade, coexistindo e chocando-se, repercutem na consciência do homem seiscentista, dando ao período uma feição dilemática que talvez pudéssemos reduzir à dicotomia carne/espírito.

Expressão literária dessa polaridade básica mostram-se o culteranismo e o conceptismo. Se o primeiro, através de sua linguagem policrômica e da envolvente tessitura sonora do verso, corresponde ao lado terreno e sensual do homem, o conceptismo procura atender à inteligência, à agudeza, ao espírito.

Universo de ocultas semelhanças a desvelar e de contrastes tão acirrados, sua expressão há de ser metafórica, antitética, paradoxal, oximorística. Fruto de uma tendência cortesã (a do ócio ilustrado) e ainda sob o signo humanista do latim, a dicção barroca, em prosa e verso, soa culta, adornada de latinismos, helenismos, “arredondada” graças à preferência pelas alusões e perífrases, sinuosa e arvesada pelo exagero de hipérbatos, engenhosa na formulação de surpresas e agudezas conceptuais.

Oscilando entre *docere* e *delectare*, tanto nos deu páginas doutrinárias, ascéticas e de intervenção política, como produziu textos suscitados por circunstâncias banais. Nessa oscilação talvez a balança tenha pendido para o deleitar. Se, por um prisma, podemos debitar muito da produção barroca à gratuidade inócua do impulso lúdico que se comprazia em brincar com palavras ou idéias e em ornamentar o discurso, de outro podemos interpretar esse ludismo como uma tendência compensatória: meio de evadir-se da realidade insatisfatória e feia, fuga da angústia suscitada pela aguda consciência da efemeridade e instabilidade de tudo quanto existe — temas constantes no que de melhor produziu a literatura do Seiscentos.

Quando em 1761 vieram a lume os dois tomos de *Ecos que o Clarim da fama dá: Postilhão de Apolo*, o Barroco estertorava. [25] Pre|núncios da morte já se encontram nas páginas desse cancionário que matraqueia novos rumos, aqui e ali, para a poesia portuguesa, quer em numerosas descrições da natureza, quer na poetização de episódios buscados à História greco-romana. Sucumbia o Barroco enfermeado de mal que foi a um tempo embrião de sua morte e ressurreição: o formalismo. Vejamos como.

É verdade, por exemplo, que a lírica barroca portuguesa revela retrocesso em

relação à quincentista, não avançando um passo além do modelo que lhe servira de parâmetro e ponto de partida: Camões. Considere-se que a poesia barroca abre sob o signo camoniano, com Francisco Rodrigues Lobo, e fecha, no *Postilhão de Apolo*, com o incremento ao culto de Camões. Significativa essa circunstância, a revelar que o lirismo barroco enclausurou-se num círculo do qual não soube escapar através da superação, máxime porque, comprazendo-se na imitação do “estilo dos nossos antepassados”, degingolou em mero exercício técnico ou versificatório, a “triste cultunaria” a que se refere D. Próspero dos Mártires. Mas, por paradoxal que pareça, é no âmbito vazio da técnica versificatória que se notam avanço e progresso. O esforço de superação estilística realizada pelos artistas barrocos acabou por oferecer, às gerações vindouras, técnicas expressivas e noções sem as quais não haveria Poesia Concreta, nem Simbolismo (cuja *correspondência* se enraíza no *engenho*, conforme o concebu Tesouro, e no *conceito* de Gracián), nem tampouco Parnasianismo, cuja *arte pela arte* fora ensaiada no Seiscentismo.

Verdadeira fênix, o formalismo barroco ardeu até as cinzas o conteúdo das composições seiscentistas, em prosa e verso, mas renasceu com outras penas...

EXERCÍCIOS

- 1) O que significa a expressão “ludismo gratuito” aplicada à estética barroca?
- 2) Exemplifique o tema da transitoriedade de tudo com um poema barroco pesquisado por você.

Poemas barrocos selecionados (LOBO, 1940) e mais questões.

I

[77] **Que amor sigo? Que busco? Que desejo?**

Que enleio é este vão da fantasia?

Que tive? Que perdi? Quem me queria?

Quem me faz guerra? Contra quem pelejo?

Foi por encantamento o meu desejo

E por sombra passou minha alegria;

Mostrou-me Amor, dormindo, o que não via,

E eu ceguei do que vi, pois já não vejo.

Fez à sua medida o pensamento

Aquela estranha e nova fermosura

E aquele parecer quase divino;

Ou imaginação, sombra, ou figura,

É certo e verdadeiro meu tormento:

Eu morro do que vi, do que imagino.

- 1) Explique a forma interrogativa da primeira estrofe.

II

[78] **Fermosos olhos, quem ver-vos pretende**

A vista dera em preço, se vos vira,
Que inda que por perder-vos a sentira,
A perda de Mover-vos não se entende;

A graça dessa luz não na compreende
Quem, qual ao Sol, a vós seus olhos vira,
Que o cego Amor, que cego deles tira,
Com vossos próprios raios a defende.

Não pode a vista humana conhecer
Qual seja a vossa cor, que a luz forçosa
Não consente mostrar tanta beleza;

Se eu, que em vendo-a ceguei, pude ainda ver,
Uma cor vi, porém, cor tão fermosa
Que me não pareceu da natureza.

2) Explique a expressão “em vendo-a ceguei, pude ainda ver”.

[83] **Fermoso Tejo meu, quão diferente**

Te vejo e vi, me vês agora e viste:
Turvo te vejo a ti, tu a mim triste,
Claro te vi eu já, tu a mim contente.

A ti foi-te trocando a grossa enchente
A quem teu largo campo não resiste:
A mim trocou-me a vista em que consiste
O meu viver contente ou descontente.

Já que somos no mal participantes,
Sejamo-lo no bem. Oh! quem me dera
Que fôramos em tudo semelhantes!

Mas lá virá a fresca primavera:
Tu tornarás a ser quem eras de antes,
Eu não sei se serei quem de antes era.

3) Explique o contraste entre o uso do pretérito (“vi”) e do presente do indicativo (“vejo”).

LEITURA COMPLEMENTAR

A fim de levá-lo(a) a refletir sobre a estética barroca e suas principais características (ludismo, excesso metafórico, etc.), indica-se, a seguir, como leitura complementar a introdução de Francisco Maciel Silveira à *Literatura Barroca* (1987, p. 28-31), texto de caráter didático e rico em informações acerca do Barroco português.

Nascido em Leiria após 1580, Francisco Rodrigues Lobo graudou-se em Leis pela Universidade de Coimbra no ano de 1602. Freqüentando os solares dos Vila-Real e dos Bragança, relacionou-se com a mais alta nobreza do Reino então submetido à coroa espanhola. Em 1621 ou 1622 afogou-se no Tejo, quando um temporal virou o barco em que viajava de Santarém a Lisboa. O bucolismo, em seus ramos lírico-narrativo e doutrinal, é a nota dominante da poesia de Rodrigues Lobo, que se expandiu ainda pelo gênero épico. A trilogia *Primavera* (1601), *O pastor peregrino* (1608) e *Desenganado* (1614), entretecida em prosa e verso segundo a fórmula posta em voga pela *Arcadia* do napolitano Sanazzaro (1458-1530), compõe uma novela pastoril. O fio condutor são as perambulações do pastor peregrino Lerenó, a cujo desengano amoroso somam-se outros episódios de amores infelizes entre zagais. A concepção amorosa imperante cinge-se à tópica do neoplatonismo quinhentista. Em suas dez *Églogas* (1605) soa virgiliana e nostálgicamente, o mito da “ditosa idade de ouro”, quando os homens viviam em idílico contato com a natureza, longe dos vícios e no “sossego das virtudes”. Escritas com o intuito de emendar e corrigir, verberam “o desprezo das boas artes”, “o ódio e a inveja”, os enganos da cobiça”, “a murmuração”, lamentando também as mudanças da fortuna e a efemeridade da vida. Côncio do convencionalismo que transformava rústicos aldeões em filósofos, Rodrigues Lobo procura fugir aos clichês da fôrma, entroncando-se, pelo teor crítico-doutrinal e pela relativa rusticidade dos quadros pastoris, no bucolismo vicentino e mirandino. Ei-lo, então, a instalar seus pastores à sombra da realidade campesina portuguesa e a pôr-lhes na boca um linguajar que, enriquecido por rifões e ditados populares, se aproxima da oralidade. *O condestabre de Portugal* (1610), poema épico exaltando os feitos de Nuno Álvares Pereira, inscreve-se na linha de resistência anticastelhana. Oitavas-rimas decassilábicas preenchem vinte cantos que, colados à verdade documental e desprezando o maravilhoso pagão, resultam numa biografia rimada. Versejando em português e espanhol, virtuoso no dedilhar as medidas velha e nova sob a égide e inspiração de Sá de Miranda e Camões, Rodrigues Logo desponta, assim, como último representante do lirismo quinhentista — sem que, todavia, essa circunstância o impede de albergar, aqui e ali, na teoria e na prática, procedimentos barrocos. Em seu livro de estréia (*Primeira e segunda parte dos romances*, 1596), nota-se o influxo gongorino, perceptível ainda nas imagens que sobrecarregam *La jornada que (...) Felipe III hizo a Portugal* (1623), crônica em versos da visita que o soberano espanhol empreendeu a Lisboa. E suas considerações acerca dos encarecimentos e dos ditos agudos e graciosos, respectivamente nos capítulos V e IX de *Corte na aldeia* (1619), pagam tributo ao estilo seiscentista, subscrevendo tanto o superlativar a beleza da amada nos moldes de um metaforismo à Góngora, como a engenhosidade e agudeza conceptuais.

BIBLIOGRAFIA**BÁSICA**

LOBO, Francisco Rodrigues. *Poesias*. Lisboa: Sá da Costa, 1940. 191 p.

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Literatura Barroca*. São Paulo: Global, 1987. 170 p.

SILVEIRA, Francisco Maciel; MONGELLI, Lênia; CUNHA, Maria Helena Ribeiro. *Classicismo, Barroco e Arcadismo*. São Paulo: Atlas, 1993. v. 2, 283 p.

COMPLEMENTAR

CARVALHO, João Soares et alii. *História da Literatura Portuguesa: Da Época Barroca ao Pré-Romantismo*. Lisboa: Alfa, 2002. v. 3, 552 p.

CIDADE, Hernâni. *Lições de Literatura Portuguesa*. 6. ed. Coimbra: Coimbra, 1975. v. 1, 550 p.

RESUMO DA ATIVIDADE 5

A fim de levá-lo(a) a refletir sobre a estética barroca (ludismo, excesso metafórico, etc.), recorreu-se à introdução de Francisco Maciel Silveira à *Literatura Barroca* (1987). Depois disso, apresentamos dois sonetos de Rodrigues Lobo, um dos mais importantes continuadores de Camões. O segundo texto de Maciel Silveira (leitura complementar) foi selecionado para lhe fornecer informações adicionais sobre a vida e a obra do escritor selecionado.

O BARROCO NO BRASIL: **GREGÓRIO** DE MATOS

a t i v i d a d e 6

OBJETIVOS

Ao final desta atividade você deverá ser capaz de

- identificar as características barrocas na poesia brasileira;
- ler e interpretar os poemas de Gregório de Matos;
- compreender a importância da obra de Gregório de Matos.

Nesta atividade, vamos conhecer as manifestações barrocas no Brasil e seu principal poeta, Gregório de Matos. No Brasil, o período barroco foi marcado por lutas e incertezas em relação ao novo continente. No Brasil colônia, viviam em conflito os colonos, os povos indígenas e a natureza selvagem.

Alguns críticos consideram o movimento como o marco inicial da história da literatura brasileira. O estilo foi trazido pelos jesuítas no século XVII e está presente nas poesias de Botelho de Oliveira, Frei Itaparica e Gregório de Matos. Na *História concisa da literatura brasileira*, Bosi considerou as manifestações brasileiras apenas como “ecos do Barroco europeu”.

O marco inaugural do barroco no Brasil é a publicação do poema épico *Prosopopéia*, de Bento Teixeira (1565? - 1618?), em 1601. Composto em oitavas heróicas e com 94 estrofes, foi dedicado, como consta no Prólogo, a Jorge de Albuquerque Coelho, capitão e governador de Pernambuco, que é exaltado na narrativa. Há semelhanças com os *Lusíadas* de Camões, por causa da estrutura e da sintaxe, além das referências à mitologia.

Além de narrar as perspicácias de Jorge de Albuquerque, Bento Teixeira faz uma louvação da terra, ainda colônia. Vamos observar as características barrocas encontradas na epopéia, na estrofe em que Vulcano invade os mares:

LIV

“Estas palavras tais, do cruel peito,
Soltará dos Ciclopes o tirano,
As quais procurará pôr em efeito,
Às cavernas descendo do Oceano.
E com mostras d’amor brando e aceito,
De ti, Netuno claro e soberano,
Alcançará seu fim: o novo jogo,
Entrar no Reino d’Água o Rei do fogo”.

Primeiramente, podemos observar o uso de divindades mitológicas, como acontece no poema épico camoniano: Vulcano, Ciclopes e Netuno. Temos também, neste poema, o uso da antítese, recurso barroco que consiste na oposição entre duas palavras ou idéias.

OITAVA HERÓICA

estrofe composta de 8 versos decassílabos

VULCANO

deus do Fogo

CICLOPES

gigante com um só olho no meio da testa

NETUNO

deus dos mares

Na estrofe acima, temos o “novo jogo”, em que o rei do fogo (Vulcano) entrará no Reino da Água (de Netuno), ou seja, há uma oposição de idéias nessa estrofe. No decorrer do poema, encontramos outros exemplos de antíteses e também menções à mitologia.

O texto de Bento Teixeira não é considerado pela crítica como uma grande criação literária, tendo seu valor apenas por sua importância histórica. Mas, como vimos, é possível encontrar na epopéia características da literatura barroca.

O Barroco começou na pintura, na escultura e na arquitetura e era considerado um estilo de “mau gosto”. Depois passou a ser valorizado e reconhecido nas manifestações artísticas. A mentalidade do Barroco é perpassada por um conflito oscilante entre razão e fé, misticismo e erotismo, prazer da vida e mistérios da morte, entre o material e o espiritual. Isso porque, na época, conviviam-se com valores medievais e cristãos, conjuntamente com as dimensões pagãs e terrenas, com o ressurgimento do espírito greco-latino.

O conflito é refletido na literatura com o uso de artifícios e figuras da linguagem, demonstrando a tensão entre o homem e o mundo. Os processos que marcaram esse período foram:

- a) **Cultismo ou Gongorismo** – Trata do rebuscamento da forma, pelo uso obsessivo da linguagem culta e erudita. Os poetas faziam inversão de frases e empregavam figuras de linguagem, como a metáfora, a antítese e o hipérbato.
- b) **Conceptismo** – Caracterizado pelo jogo das idéias e dos conceitos. Percebe-se na poesia a preocupação com as associações, sempre seguindo um raciocínio lógico.
- c) **Teocentrismo** x **Antropocentrismo** – Refletiam-se na poesia os dilemas do homem barroco, entre duas teorias opostas: teocentrismo e antropocentrismo. Por isso, os escritores sempre escrevem sobre temas opostos.

O tema principal do Barroco é o conflito entre a vida e a morte. O homem barroco apresenta dois caminhos: a orientação pelo **estoicismo**, tornando-se indiferente aos bens terrenos; ou pelo epicurismo, a valorização do momento presente, enfatizando a importância de aproveitar a juventude, guiando-se pelo *carpe diem*. Essa percepção da vida levará o homem a se colocar diante da misericórdia divina.

CULTISMO OU GONGORISMO

Escola espanhola de poesia inspirada no modelo de Luís de Góngora y Argote (1561-1627), poeta espanhol, e caracterizada por um excesso de metáforas, antíteses, inversões, trocadilhos e alusões clássicas.

TEOCENTRISMO

Crença ou doutrina que vê em Deus o centro do universo, de todas as coisas.

ANTROPOCENTRISMO

Crença ou doutrina que vê no homem o centro do universo, de todas as coisas.

ESTOICISMO

Impassibilidade em face da dor ou do infortúnio.

CARPE DIEM

Do latim, “colha o dia”, “aproveite o presente”.

Podemos perceber na literatura que há mais um medo da transitoriedade do tempo, da morte e do inferno do que propriamente uma alegria e um prazer de viver.

O maior poeta barroco brasileiro foi Gregório de Matos, o nosso principal cultista.

GREGÓRIO DE MATOS (1623 – 1696)

O baiano Gregório de Matos trabalhou com perfeição a forma barroca em seus poemas. Graduou-se em direito pela Universidade de Coimbra e a sátira a políticos e outras figuras da sociedade fez com que fosse expulso de Lisboa. Por volta dos cinquenta anos voltou para a Bahia e começou aqui a satirizar os desafetos pessoais e políticos, motivo que o levou à deportação para Angola, de onde retornou em 1695, indo morar em Recife.

Escreveu poesias sacras, líricas e satíricas. Por causa de suas sátiras ferinas, ficou conhecido como “Boca do Inferno”. Alfredo Bosi (1974) confere alguns contrastes à produção literária de Gregório de Matos:

[...] a sátira mais irreverente alterna com a contrição do poeta devoto; a obscenidade do “capadócio” (José Veríssimo) mal se casa com a pose idealista de alguns sonetos petrarquizantes. Mas essas contradições não devem intrigar quem conhece a ambigüidade da vida moral que servia de fundo à educação ibérico-jesuítica. Os desejos do gozo e da riqueza são mascarados formalmente por uma retórica nobre e moralizante, mas afloram com toda brutalidade nas relações com as classes servis que delas saem mais aviltadas. Daí o “populismo” chulo que irrompe às vezes e, longe de significar uma atitude antiaristocrática, nada mais é que válvula de escape para velhas obsessões sexuais ou arma para ferir os poderosos invejados. Conhecem-se as diatribes de Gregório contra algumas autoridades da colônia, mas também palavras de desprezo pelos mestiços e de cobiça pelas mulatas. (p. 42).

Ainda conforme Bosi, “a situação do ‘intelectual’ branco não bastante prestigiado pelos maiores da terra ainda mais lhe pungia o amor-próprio e o levava a estiletar às cegas as classes da nova sociedade” (p. 42). Dessa perspectiva, o autor apresenta o seguinte exemplo:

À CIDADE DA BAHIA

A cada canto um grande conselheiro
Que nos quer governar cabana e vinha;
Não sabem governar sua cozinha
E podem governar o mundo inteiro.
Em cada porta um bem freqüente olheiro
Que a vida do vizinho e da vizinha
Pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha
Para o levar à praça e ao terreiro.
Muitos mulatos desavergonhados,
Trazidos sob os pés os homens nobres,

Posta nas palmas toda a picardia,
Estupendas usuras nos mercados,
Todos os que não furtam muito pobres:
E eis aqui a cidade da Bahia.

A poesia de Gregório é fruto do momento em que ele viveu. Escreveu sobre suas observações do dia-a-dia. Esse tipo de sátira ferrenha, como pode ser percebido, aos governantes da época, levou à deportação o poeta baiano. É preciso conhecer o período para compreender a poesia de Gregório. Nota-se uma atitude preconceituosa em relação aos mulatos, que são postos no poema como inferiores à nobreza. Esse posicionamento adotado pelo poeta pode ser devido ao fato de ele pertencer a uma família de nobres decadentes. Outro exemplo de sátira aos governadores do período pode ser encontrado no poema abaixo:

Juízo anatômico da Bahia

Que falta nesta cidade? - Verdade.
Que mais por sua desonra? - Honra.
Falta mais que se lhe ponha? - Vergonha.
Demo a viver se exponha,
Por mais que a fama a exalta,
Numa cidade onde falta
Verdade, honra, vergonha.
Quem a pôs neste socrócio? - Negócio.
Quem causa tal perdição? - Ambição.
E o maior desta loucura? - Usura.
Notável desventura
De um povo néscio e sandeu,
Que não sabe que o perdeu
Negócio, ambição, usura.
Quais são seus doces objetos? - Pretos.
Tem outros bens mais maciços? - Mestiços.
Quais destes lhe são mais gratos? - Mulatos.
Dou ao demo os insensatos,
Dou ao demo a gente asnal,
Que estima por cabedal
Pretos, mestiços, mulatos.
Quem faz os círios mesquinhos? - Meirinhos.
Quem faz as farinhas tardas? - Guardas.
Quem as tem nos aposentos? - Sargentos.
Os círios lá vêm aos centos,
E a terra fica esfaimando,
Porque os vão atravessando
Meirinhos, guardas, sargentos.
E que justiça a resguarda? - Bastarda.
É grátis distribuída? - Vendida.
Que tem, que a todos assusta? - Injusta.
Valha-nos Deus, o que custa
que El-Rei nos dá de graça,

Que anda a justiça na praça
Bastarda, vendida, injusta.
Que vai pela cleresia? - Simonia.
E pelos membros da Igreja? - Inveja.
Cuidei que mais se lhe punha? - Unha.
Sazonada caramunha
Enfim, que na Santa Sé
que mais se pratica é
Simonia, inveja, unha.
E nos Frades há manqueiras? - Freiras.
Em que ocupam os serões? - Sermões.
Não se ocupam em disputas? - Putas.
Com palavras dissolutas
Me concluí, na verdade,
Que as lidas todas de um Frade
São freiras, sermões, e putas.
O açúcar já se acabou? - Baixou.
E o dinheiro se extinguiu? - Subiu.
Logo já convalesceu? - Morreu.
A Bahia aconteceu
O que a um doente acontece,
Cai na cama, o mal lhe cresce,
Baixou, subiu, e morreu.
A Câmara não acode? - Não pode.
Pois não tem todo o poder? - Não quer.
Que o governo a convence? - Não vence.
Quem haverá que tal pense,
Que uma Câmara tão nobre,
Por ver-se mísera e pobre,
Não pode, não quer, não vence.

Percebemos nesse poema a crítica do poeta a uma sociedade cheia de vícios ao lado de uma visão conservadora e preconceituosa em relação aos negros e às camadas menos favorecidas.

Nos poemas sacros, percebemos a nítida preocupação do homem barroco com a vida espiritual, principalmente quando percebe a efemeridade e as ilusões da vida material. Eis um exemplo:

A Jesus Cristo Nosso Senhor

Pequei, Senhor; não porque hei pecado
Da vossa alta clemência me despido
Porque quanto mais tenho delinqüido
Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vós irar tanto pecado,
Ao abrandar-vos sobeja um só gemido
Que a mesma culpa, que vos há ofendido
Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida e já cobrada
Glória tal e um prazer tão repentino
Vos deu, como afirmai na sacra história.

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,
Cobrai-a; e não queiras, pastor divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória.

Na poesia lírica, reflete-se a temática da brevidade da vida.

À instabilidade das cousas do mundo

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

Porém se acaba o Sol, por que nascia?
Se formosa a Luz é, por que não dura?
Como a beleza assim se transfigura?
Como o gosto da pena assim se fia?

Mas no Sol, e na Luz, falte a firmeza,
Na formosura não se dê constância,
E na alegria sintam-se tristeza.

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

Nesses poemas, percebemos o uso de antíteses, como “dia e noite”, “luz e escuridão”, “alegria e tristeza”, “firmeza e inconsistência”. A instabilidade das coisas materiais é percebida por esse contraste, em que tudo passa. Um poema moral, para nos conscientizar de que o valor das coisas do mundo é passageiro.

Como último exemplo, observemos um poema satírico e erótico:

A uma que lhe chamou “pica-flor”

Se Pica-flor me chamais
Pica-flor aceito ser
mas resta agora saber
se no nome que me dais
meteis a flor que guardais
no passarinho melhor.
Se me dais este favor
sendo só de mim o Pica
e o mais vosso, claro fica
que fico então Pica-flor.

LEITURA COMPLEMENTAR

A seguir, apresentamos o texto de Donaldo Schüller (2000, p. 11-15), que aborda Gregório de Matos como guerreiro:

O GUERREIRO

O barroco, alentado pela contra-reforma e imposto ao Brasil, empenha-se em submeter o exotismo e a exuberância das terras conquistadas a uma unidade perdida e sonhada, a Idade Média, idealizada na reconstrução, expurgada de contradições. Declarado está o antagonismo entre o perceptível e o sonho, entre o corpo e o espírito, entre o vício e a virtude, origem do conflito interior expresso no teatro de Shakespeare.

Nos versos de Gregório de Matos Guerra ouve-se a voz silenciada, a outra, a do vício, a da margem, voz de índios, negros e mulatos, voz impura, nociva à sociedade ideal a ser construída. Contra a homogeneidade, a linguagem espúria, a sátira, o ataque, a exposição da fratura. Em lugar da preservação da unidade, os golpes que levam a possibilidades infinitas, prenúncios do vasto mundo de Drummond.

Atento ao passar do tempo, Gregório de Matos aproxima crônica e poesia:

E pois cronista sou.
Se souberas falar também falarás
também satirizaras, se souberas,
e se foras poeta, poetaras.

Cansado de vos pregar
cultíssimas profecias,
quero das culteranias
hoje o hábito enforcar:
de que serve arrebentar,
por quem de mim não tem mágoa?

Verdades direi como água,
porque todos entendais
os ladinos, e os boçais
a Musa praguejadora.
Entendeis-me agora?

Permiti, minha formosa,
que esta prosa envolta em verso
de um Poeta tão perverso
se consagre a vosso pé,
pois rendido à vossa fé
sou já Poeta converso

Mas amo por amar, que é liberdade.

Como cronista, o poeta cede às seduções do fluxo temporal, à banalidade do acontecer diário onde o evento revém com a beleza e a precariedade da flor. Aí os entes brilham e se extinguem sem deixar rastro, se não forem acolhidos pelo cronista no tecido discursivo.

“E pois cronista eu sou”. O *E pois* coloca o enunciado na seqüência de uma conversa. Recebemos a conclusão de argumentos silenciados. Do silêncio, berço das significações, nasce o poema.

O silêncio, não o discurso pleno, ensina a falar.

“Se souberas falar também falaras.” Como aprender a falar sem o magistério do silêncio, mestre do poeta? Este não é o cotidiano, veículo de nossas necessidades, companheiro nosso, segunda natureza. Este é o falar que ilumina, que desvenda, que abriga o que escorre entre os dedos de homens industriais. Não custa lembrar a origem de *falar*, aparentado através da raiz *fa*, a *phaos*, luz, a fenômeno – o iluminado ou aquilo que de si mesmo se mostra. O cronista, ao falar, ilumina. Vencido pela avalanche do acontecer, sugere muito mais do que diz. Falando e calando, ensina a falar. Como a pessoa a quem se dirige o poeta não nos exclui, resultado de sua lição é este nosso falar.

“Verdades direis como água”. Vendo o compromisso dos poetas com o fluir dos rios, com a inconstância do que perecer, com a insistência das sombras, Platão os colocou nos degraus inferiores do saber. Um homem social e territorialmente periférico como Gregório de Matos, um marginal, elege a margem como habitação e, contra exclusivismos metafísicos, faz como cronista, do rejeitado lavouira do saber. Há os que não sabem e os que não devem saber. Em tempos sombrios o saber é vigiado porque altera, porque instabiliza, porque, fazendo história, se organiza a crônica.

“E pois cronista sou.” Não se busque o *eu* além da crônica; ele está tão preso ao texto como a forma verbal que, escondendo o eu, o que sugere. Até poderíamos dizer que o cronista é produto da crônica, já que ninguém é cronista antes de escrever crônicas. Incerto é o sujeito civil. Quem sabe com certeza o que o cidadão Gregório de Matos de fato escreveu? Certo é o cronista, este, que ao ler, nós próprios moldamos, este com quem conversamos, este que se escondendo e calando nos faz falar. Gregório é tão textual que, vencendo a barreira da morte, fala em todos os versos que lhe são atribuídos. Vivo está como o incógnito e incerto Homero. Vivendo, garante a interlocução e a vida dos acontecimentos.

“Cansado de vos pregar/ Cultíssimas profecias...” Está aí a outra personalidade do poeta. Profeta, vate, o poeta foi desde as mais remotas origens. Vaticinar foi uma de suas primeiras funções. Nos versos de Homero, de Hesíodo e de Sofócles profecias vicejam. Os poetas antigos as registram, portadores que são do saber sobre o destino do homem e do mundo. Gregório de Matos vaticina. Para vaticinar basta volver os olhos ao fim: o paraíso, o inferno ou nada. Numa época como a sua, em que a inteligibilidade do acontecer se apaga, o nada usurpa o lugar do sentido. O poeta guerreia vaidades, abre os olhos para a instabilidade de coisas que inteligências tacanhas querem eternas. Profeta é Gregório em “Discreta e formosíssima Maria”, profeta satânico, em vez de ensinar virtudes, prega o vício.

Para um auditório culto, a profecia acontece em linguagem culta. Visto que no instrumento do poeta há vários registros, nada obsta que guarde o vaticínio para ocasiões próprias. Sendo diversas as perspectivas da crônica e da profecia, ao fazer crônica, a capa de profeta cai. Enquanto o profeta ausculta o futuro, o cronista esmiúça o acontecer presente. Registra o que os olhos percebem, o sentido evasivo. Anotando, faz história sem cuidar de perquirir o que se passa além.

“A quem me dirijo?” é pergunta que não foge ao poeta. Os receptores localizam-se em vários estratos na polimorfa Bahia. Para gostos requintados, há sonetos elaborados

nos preceitos de Gôngora e Quevedo, cuidadosamente. Quando o poeta despe a capa da erudição, surgem romances, orais ou vizinhos da oralidade na redundância, feitos de espontaneidade do improvisado, amontoado de lugares comuns na tradição que vem desde a Idade Média. Literatura de taverna, refúgio de boêmios, de mulheres desprotegidas... A esses Gregório canta e encanta em noites vadias. Profecia e crônica ritmam sua contraditória existência, além da sátira (“a Musa praguejadora”), vazada em linguagem vulgar para ser entendida até mesmo pelos menos instruídos: ladinos, escravos já familiarizados com a língua portuguesa e boçais, cativos recentemente trazidos da África. A diversidade populacional, maior na Colônia do que na Metrópole, fragmenta a linguagem.

Gregório é um cronista peculiar. Nem todos praguejam. Praguejar convém melhor ao profeta. Quem não amaldiçoa não pode abençoar. Abençoar não é a virtude maior de Gregório. Não faltam louvações e potentados em sua obra. A mediocridade de seus encômios mostra que eles não forma redigidos em horas criativas. Na incerteza de epifanias messiânicas, o poeta dardeja o mal sem anunciar dias melhores. Já disse Dante que a falta de esperança caracteriza o inferno. A alcunha “Boca de Inferno” ajusta-se a Gregório. O poeta que em dias melhores foi a voz da comunidade distancia-se dela e a julga. Lembra o poeta-juiz de tempos antigos, mas sem o aplauso da comunidade. Falando em nome dos que foram privados do direito de falar, recebe a adesão em ambientes reservados, de violentados vingados pela violência. O satírico empenha-se em recuperar a força debilitada no discurso oficial. Sendo discurso privado, deixa indefeso quem o prefere. O discurso que foi unitário em tempos sonhados, paradisíacos, se rompeu. A boca que se abre contra paraísos construídos por açambarcadores de privilégios é a do inferno. A aventura colonialista qualifica pejorativamente a denúncia.

“Permiti, minha formosa, / Que esta prosa envolta em verso...” Na prosa, onde os signos aderem aos referentes, a linguagem congela em convenção. A poesia, ao quebrar a unidade signo-referente reconquista a fluidez. Perverso é o poeta que perverte convenções. Dele é a poesia necessária. As metáforas dessa forja despertam sentidos silenciados. Movimentos livres hostilizam preceitos. Poetar por poetar e amar por amar respiram a mesma liberdade. “Perverso” define comportamento social e verso. Na conversa com “minha formosa” desponta o poeta converso das refregas cotidianas. Ao pé desse ouvido acolhedor podem “arrebentar” sentimentos que deixariam insensíveis corações profanos. Silenciadas ira e baixeza, soam palavras de ternura.

Há o invólucro, a metáfora, metáfora de metáfora, em cadeia ampla com os círculos que se abrem no espelho do lago. Invólucro é ornamento? Ornamento, sim: ornamento que se põe em lugar do corpo ornamentado, ornamento que seduz como simulacro. Invólucro é verso, é versão; uma versão entre muitas, versão que gera outras versões. À medida que o poema avança, a perversão se aprofunda, distancia-se do cotidiano, atrai para o invólucro, o simulacro, o verso; versos, em lugar de coisas; em lugar da prosa, versos – perversão poética, perversão barroca, deformação maneirista. Perversão poética não se logra sem arte: “Se foras poeta, poetaras”.

O arbítrio, ainda que exile o poeta, não exila o discurso por ele desencadeado. Negada à página impressa, a poesia gregoriana prolifera em folhas manuscritas. Gregório de Matos, não o homem, o nome, símbolo da revolta, congrega as angústias, os protestos de muitos vertidos em muitos e muitos versos.

Nem tudo se reduz a barroco e maneirismo, formas eruditas, na poesia de Gregório. Os estilos da classe culta nunca detiveram o fluxo da arte popular que desde

a Idade Média atravessa os séculos. Surge um Rabelais, e aparecem obras que desarmam os tratadistas da arte cultivada no topo. Os poemas ligados ao aparelho excretor e aos órgãos genitais em linguagem vulgar deixam clara a origem. Não espanta que as classes humildes, empenhadas profissionalmente, diretamente na reprodução vegetal e animal transformem seus afazeres em arte.

EXERCÍCIO

A partir da leitura do texto de Donaldo Schüller e levando em consideração as questões abordadas nessa atividade, analise o soneto abaixo, de Gregório de Matos:

*Descreve o que era realmente naquelle tempo a cidade da Bahia de mais enredada
por menos confusa*

A cada canto um grande conselheiro,
Que nos quer governar a cabana, e vinha,
Não sabem governar sua cozinha,
E podem governar o mundo inteiro.

Em cada porta um freqüentado olheiro,
Que a vida do vizinho, e da vizinha
Pesquisa, escuta, espreita, e esquadrinha,
Para a levar à Praça, e ao Terreiro.

Muitos Mulatos desavergonhados,
Trazidos pelos pés os homens nobres,
Posta nas palmas toda a picardia.

Estupendas usuras nos mercados,
Todos, os que não furtam, muito pobres,
E eis aqui a cidade da Bahia.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.

TEIXEIRA, Bento. *Prosopopéia*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. *Sátira*. São Paulo: Agir, 1985.

SCHÜLLER, Donaldo. “A guerra de Gregório nos matos da conquista”. I: SCHÜLLER & PAVANI (org.). *Gregório de Matos: texto e hipertexto*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

COMPLEMENTAR

SOUSA, J. Galante de. *Em torno do poeta Bento Teixeira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiro, 1972.

POLVORA, Hélio. *Para conhecer melhor: Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

RESUMO DA ATIVIDADE 6

Nesta atividade conhecemos as principais características da estética barroca e como estas se manifestaram no Brasil. Conferimos atenção especial ao poeta Gregório de Matos e percebemos sua importância para a literatura brasileira, por meio da leitura de seus poemas.

PORTUGUÊS E BRASILEIRO

O NEOCLASSICISMO

u n i d a d e 3

NEOCLASSICISMO E ARCADISMO NA POESIA: **BOCAGE**

a t i v i d a d e 7

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar as principais características do Neoclassicismo;
- confrontar o Neoclassicismo e o Pré-Romantismo em Bocage.

SONETOS DE BOCAGE

1

[4] AUTOBIOGRAFIA

De cerúleo gabão não bem coberto,
Passeia em Santarém chuchado moço,
Mantido, às vezes, de sucinto almoço,
De ceia casual, jantar incerto;

Dos esbrugados peitos quase aberto,
Versos impinge por miúde e grosso;
E do que em frase vil chamam *caroço*,
Se o que, é *vox clamantis in deserto*;

Pede às moças ternura, e dão-lhe motes;
Que, tendo um coração como estalage,
Vão nele acomodando a mil pexotes.

Sabes, leitor, quem sofre tanto ultraje,
Cercado de um tropel de franchinotes?
É o autor do soneto: é o Bocage!

2

[17] Olha, Marília, as flautas dos pastores,
Que bem que soam, como estão cadentes!
Olha o Tejo a sorrir-se! Olha: não sentes
Os Zéfiro brincar por entre as flores?

Vê como ali, beijando-se, os Amores
Incitam nossos ósculos ardentes!
Ei-las de planta em planta as inocentes,
As vagas borboletas de mil cores!

Naquele arbusto o rouxinol suspira;
Ora nas folhas a abelhinha pára.
Ora nos ares, sussurrando, gira.

Que alegre campo! Que manhã tão clara!
Mas ah!, tudo o que vês, se eu não te vira,
Mais tristeza que a noite me causara.

3

[23] Ó retrato da morte! Ó Noite amiga,
Por cuja escuridão suspiro há tanto!
Calada testemunha de meu pranto,
De meus desgostos secretária antiga!

Pois manda Amor que a ti somente os diga,
Dá-lhes pio agasalho no teu manto;
Ouve-os, como costumás, ouve, enquanto
Dorme a cruel que a delirar me obriga.

E vós, ó cortesãos da escuridade,
Fantasmas vagos, mochos piadores,
Inimigos, como eu, da claridade!

Em bandos acudi aos meus clamores;
Quero a vossa medonha sociedade,
Quero fartar meu coração de horrores.

4

[85] Camões, grande Camões, quão semelhante
Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!
Igual causa nos fez, perdendo o Tejo,
Arrostar co' o sacrílego gigante;

Como tu, junto ao Ganges sussurrante,
Da penúria cruel no horror me vejo;
Como tu, gostos vãos, que em vão desejo,
Também carpindo estou, saudoso amante.

Ludíbrico, como tu, da Sorte dura
Meu fim demando ao Céu, pela certeza
De que só terei paz na sepultura.

Modelo meu tu és, mas... oh, tristeza!...
Se te imito nos transe da Ventura,
Não te imito nos dons da Natureza.

5

[168] Meu ser evaporei na lida insana
Do tropel de paixões, que me arrastava;

Ah!, cego eu cria, ah!, mísero eu sonhava
Em mim quase imortal a essência humana.

De que inúmeros sóis a mente ufana
Existência falaz me não doirava!
Mas eis sucumbe a Natureza escrava
Ao mal que a vida em sua origem dana.

Prazeres, sócios meus e meus tiranos!
Esta alma, que sedenta em si não coube,
No abismo vos sumiu dos desenganos.

Deus, ó Deus!... Quando a morte à luz me roube,
Ganhe um momento o que perderam anos.
Saiba morrer o que viver não soube.

6

[202] Já Bocage não sou!... À cova escura
Meu estro vai parar desfeito em vento...
Eu aos Céus ultrajei! O meu tormento
Leve me torne sempre a terra dura;

Conheço agora já quão vã figura,
Em prosa e verso fez meu louco intento:
Musa!... Tivera algum merecimento
Se um raio da razão seguisse pura.

Eu me arrependo; a língua quase fria
Brade em alto pregão à mocidade,
Que atrás do som fantástico corria:

“Outro Aretino fui... a santidade
Manchei!... Oh!, se me creste, gente impia,
Rasga meus versos, crê na Eternidade!”

EXERCÍCIO

Com base na experiência com a leitura dos poemas já discutidos nas atividades anteriores, faça o exercício a seguir:

CONVITE A MARÍLIA

Já se afastou de nós o Inverno agreste
Envolto nos seus úmidos vapores;
A fértil Primavera, a mãe das flores,
O prado ameno de boninas veste:

Varrendo os ares o subtil Nordeste
Os torna azuis: as aves de mil cores
Adejam entre Zéfiros [vento brando] e Amores,
E toma o fresco Tejo a cor celeste;

Vem, ó Marília, vem lograr comigo
Destes alegres campos a beleza,
Destas copadas árvores o abrigo:

Deixa louvar da corte a vã grandeza:
Quanto me agrada mais estar contigo
Notando as perfeições da Natureza!
(BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du.
Sonetos. Lisboa: Europa-América, s. d. p. 38.)

Acerca do soneto, é **CORRETO** afirmar:

- (A) Observa-se, dada a presença de uma natureza agreste, um afastamento em relação às convenções árcades referentes ao “locus amoenus”.
- (B) O Pré-Romantismo, com sua valorização do sentimento, manifesta-se nas referências mitológicas, como “Zéfiros” e “Amores”.
- (C) Configura-se, nos quartetos, o “locus amoenus” — a “fértil Primavera”, o “prado ameno”, a “cor celeste”, etc. —, o que afasta o texto das paisagens noturnas do Pré-Romantismo.
- (D) A oposição entre a “vã grandeza” da corte e “as perfeições da Natureza” revela o conflito entre o eu lírico e os valores da sociedade, numa antecipação pré-romântica do sentimento da paisagem.
- (E) No primeiro terceto, dada a presença do tema campestre, evidenciam-se o bucolismo e o sentimento da natureza típicos do Pré-Romantismo.

LEITURA COMPLEMENTAR

Como leitura adicional acerca do Neoclassicismo português, leia o texto a seguir, de Maria do Rosário Pontes (2002, p. 495-503), com o objetivo de entender a tensão estética, na obra de Bocage, entre as convenções neoclássicas e o anticonvencionalismo pré-romântico. Trata-se de um texto bastante atual, já adotado em diversas universidades brasileiras.

[495] [A] vertente alegorizante e até mesmo dramatizante da poesia bocagiana — que tem muito a ver com a tendência alegórica da cultura de Setecentos e com o pendor visualista da estética sadina — recupera essa necessidade de “teatralizar” a existência, essa vontade de procurar em sucessivas máscaras (as tais “figurações plásticas animadas” de que fala Jacinto do Prado Coelho) o invisível que o poeta pretende, a todo

o custo, reproduzir. Os acentos eminentemente lúgubres e sombrios representam então um universo subjectivo, presa fácil de tormentos obsessivos e de forças demoníacas. Neste contexto, falta ainda à poesia de Bocage uma verdadeira dimensão metafísica: aproximar-se-á então muito mais de Milton e de Dante do que de Thomas Young. A “grandiloquência balofa do egotismo”, que as palavras pertinentes de Álvaro Manuel Machado referem, poder-se-á ler enquanto vontade barroca de procurar substituir pelo excesso um vazio irremediável. Na “visão do obscuro”, ela constituirá, no entanto, uma etapa fundamental.

E, sem dúvida alguma, nos *Sonetos* que Elmano Sadino melhor consegue ultrapassar a representação abstracta e alegórica da vida. Sem esquecer a leveza, a naturalidade e até mesmo o substrato popular de algumas endechas e cançonetas (algumas odes anacreônticas testemunharão ainda ampla graciosidade e fluidez melodiosa), naquelas composições o poeta atingirá uma expressão tão autêntica, tão vivida e tão concreta da sua individualidade que dificilmente se poderá encontrar algo que se lhe compare ao longo da escrita poética pré-romântica. Talvez seja por isso que se apresenta relevante o esboço de índole comparativista que Jacinto do Prado Coelho tece entre a poesia de Bocage e a de José Anastácio da Cunha. Se é verdade que quase duas décadas separam os dois autores e que as tensões dramáticas consubstanciadas na obra de Elmano quase se esbatem na do poeta de *O Presságio* (onde a pureza de uma única paixão correspondida apenas se empenumbra com a ausência da amada, a pressão das imposturas sociais [496] ou o fantasma da doença), não deve ser menosprezado o facto de que o *leitmotif amoroso* encontra nestes românticos *ante litteram* uma amplitude diferente da assumida pelos outros autores de finais do século XVIII.

Um lirismo mais impetuoso e emotivo, a tradução mais veemente e desassomburada dos sentimentos, a denúncia de uma volúpia carnal em ânsias de misticismo, a concepção de uma plenitude amorosa isenta dos grilhões impostos pelas leis sociais, uma linguagem que, pela cadência rítmica e pela fluidez melódica, se torna mais rica de cambiantes expressivos, eis alguns dos traços inovadores que permitirão criar um paralelismo entre Anastácio da Cunha e Bocage. Porém, a distância entre os dois poetas aumenta a partir do momento em que se multiplicam, em Elmano Sadino, as profundas lutas interiores: a criação poética transforma-se então nesse diário de uma alma à procura da sua própria identidade, nesse combate ingente contra forças paradoxais que tão depressa levam o ser ao encontro de uma pureza inicial como o obrigam a reconhecer-se nos “abismos da luxúria” e nas “raivas do instinto”.

O ímpeto mais autêntico da lira bocagiana encontra-se então nos sonetos em que, sob amplos acentos egocêntricos, o poeta denuncia a predilecção por um *locus horrendus* que, figuração nocturna, tenebrosa e fantástica do interior anímico, simboliza um fatalismo existencial patético, o absurdo de uma negatividade que isotopias temáticas tais como a solidão, a morte, o ciúme, o desencanto, a inquietação religiosa e o sentimento de exílio desejam reproduzir.

O delírio amoroso e erótico constitui a pedra-de-toque fundamental da poesia de Elmano Sadino. Gertrúria, talvez a sua paixão mais autêntica e mais duradoura, salienta-se entre uma pluralidade de femininos que servem de pretexto à dualidade do amor: tanto levam o poeta a exaltar um amor puro, depurado de todas as imperfeições carnis, um amor espiritual e divino, como o obrigam a antecipar a experiência baudelaireana de um sentimento venal, pecaminoso e logo degradante. É que, não raras vezes, a uma concepção neoplatónica do amor se oporá um desregramento sensorial (os traços eróticos e sensuais multiplicam-se) cuja violência, frenesim e indisciplina, um estilo oratório — exclamativo, hiperbolizante e apostrófico — não deixa de acentuar.

Num soneto dedicado a Gertrúria o poeta exclamará (in *Bocage. Poesias*, selecção do Prof. Guerreiro Murta, p. 38):

*[...] Pelo céu, por teus olhos te assevero
Que ferve esta alma em cândidos amores,
Longe o prazer de ilícitos favores!
Quero o teu coração, mais nada quero [...]* [Eu deliro, Gertrúria, eu desespero]

[497] Mas já noutro, ao auto-retrato se misturará, em irreverência confessional, a apologia da inconstância amorosa, da impulsividade e da indisciplina sentimental (*ibidem*, p. 3):

*[...] Incapaz de assistir num só terreno,
Mais propenso ao furor que à ternura;
Bebendo em néveas mãos por taça escura
De zelos infernais letal veneno:
Devoto incensador de mil deidades
(Digo, de moças mil) num só momento,
E somente no altar amando os frades [...]* [Magro, de olhos azuis, carão moreno,]

O universo erótico e sensual de Elmano Sadino oscila assim entre imagens celestiais de um feminino — metamorfoseada em “reflexo talvez da luz divina”, a figura de Ulina perpetua a de Gertrúria, cujo “nível colo” o poeta em sonhos beija e parece antecipar a de Marília, apostrofada em sonetos onde se recria o *topos* setecentista da oposição “cidade/campo” (de filiação horaciana e camoniana) e onde, em tom de apoteose bucólica e primaveril, se desenham as metáforas de uma natureza exuberante e de uma plenitude amorosa (*ibidem*, p. 43):

*Olha, Marília, as flautas dos pastores
Que bem que soam, como estão cadentes!
Olha o Tejo, a sorrir-se! Olha, não sentes
Os Zéfiros brincar por entre as flores? [...]* [Olha, Marília, as flautas]

Mas um dos mais belos sonetos de Bocage é, sem dúvida alguma, aquele em que se desenha o paralelismo entre o despertar sensual da natureza (no alvor do Estio) e o excesso amoroso: num bucolismo irrepreensível, surge, em beleza, a perífrase que longamente descreve o paroxismo do amor (*ibidem*, p. 11):

*[...] Mais doce é ver-te de meus ais vencida,
Dar-te em teus brandos olhos desmaiados
Morte, morte de amor melhor que a vida* [Se é doce no recente, ameno Estio]

e imagens demoníacas e cruéis, como naquele poema em que o retrato da “íngrata Flérída gentil” é dado em alegoria de pedras e metais preciosos, lembrando os artificios cultistas e conceptistas da estética barroca.

[498] Por vezes o rigor de Marília e a sua infidelidade sobrepõem-se ao sentimento de exílio, à ausência de liberdade e de paz espiritual: a traição do feminino será um poderoso motivo que, narcisicamente, reitera a ideia de que “[...] a frágil criatura / Raramente é feliz no mundo errado [...]”¹ (*ibidem*, p. 53); outras vezes, a evocação da luta feroz entre a razão e o sentimento quer enfatizar a impotência da primeira face ao

1 p. 162: “Não sinto me arrojasse o duro fado” (Org.)

segundo. Cego e surdo, o ser incorrerá nos tormentos amorosos mas tudo preferirá à existência tranquila e mediana (*ibidem*, p. 17):

[...] *Cego a meus males, surdo a teu reclamo,
Mil objectos de horror coa ideia eu corro,
Solto gemidos, lágrimas derramo.
Razão, de que me serve o teu socorro?
Mandas-me não amar, eu ardo, eu amo;
Dizes-me que sossegue, eu peno, eu morro.* [Sobre estas duras, cavernosas fragas,]

Nalguns poemas, o tempo da tirania e da escravidão amorosas oscila entre a antevisão de um futuro tenebroso e fatal — daí o apelo a Marília para que anule os terríveis pressentimentos — e a recuperação de um passado que, embora permaneça em termos de negatividade, não é suficientemente sombrio para que a lembrança da amada se veja anulada (*ibidem*, p. 26):

*Inda em meu frágil coração fumega
A cinza desse amor em que ele ardia;
A memória da tua aleivosia
Meu sossego inda aqui desassossega* [...] [Inda em meu frágil coração fumega]

Noutros, a “Desesperação” e o “Sofrimento” tiranizam a alma do poeta, transformada então em *locus horrendus* — os elementos tétricos e sombrios da natureza são evocados de forma a salientar os traços hiperbólicos da dor. Deste modo se inicia um dos mais conhecidos sonetos bocagianos (*ibidem*, p. 27):

*Oh trevas que enlutais a natureza
Longos ciprestes desta selva anosa,
Mochos de voz sinistra, e lamentosa,
Que dissolveis dos fados a incerteza;*

[499] *Manes, surgidos da morada acesa,
Onde de horror sem fim Plutão se goza,
Não aterreis esta alma dolorosa,
Que é mais triste que vós minha tristeza* [...] [Ó trevas, que enlutais a Natureza,]

A revolta contra o vazio afectivo assume assim ímpetos de metamorfoses bem sofridas: a própria Morte e a Noite, seu símbolo, acompanham outras figurações abismais de uma instabilidade que conduz o “eu” poético à loucura e à autodestruição. Por exemplo, o Ciúme assemelha-se a “[...] terrível divindade / Que de torvos ministros se rodeia” (*ibidem*, p. 30) [Há um medonho abismo, onde baqueia]: a Discórdia, a Traição, a Inveja, a Mordacidade e a própria Morte o acompanham. Ou então, na quietude e no silêncio de um bosque deserto e tenebroso, o poeta, suspirando pela morte, compraz-se nos tons lúgubres petrificantes da natureza (*ibidem*, p. 31):

[...] *Só eu velo, só eu, pedindo à sorte
Que o fio, com que está minha alma presa,
A vil matéria lânguida, me corte.*

*Consola-me este horror, esta tristeza:
Porque a meus olhos se afigura a morte
No silêncio total da natureza.* [Já sobre o coche de ébano estrelado]

Por vezes um sonho é pretexto para antever a cumplicidade terrível entre o Amor e a Morte: Eros sobrepor-se-á a Thanatos numa longa agonia e tirania amorosas.

Outras vezes, talvez sob a influência da poética dos túmulos e das ruínas, Emano evocará a visão elegíaca de um sepulcro, ao querer antecipar a morte provocada pela indiferença de Armia. E se um soneto fala da morte de uma formosa dama (servindo de eco ao célebre epicéδιο *A Olínta*, onde a morte da amada é sugerida num misto de revolta e de apaziguamento, pois depura um amor terreno e imperfeito e concede ao poeta a serenidade que só a crença no eterno pode fazer antever, pormenorizando uma beleza outrora excelsa e entretanto petrificada pelo terrível epílogo), noutras composições a morte é ainda o fim almejado para uma existência atribulada: no Oriente, em terras de exílio, o “eu” poético, “Vítima triste da fortuna errante”, dirige sucessivas apóstrofes à “amiga Morte” para que o livre “da mão pesada e forte / Que de rastos [me] leva ao precipício!” (*ibidem*, p. 96) [Já por bárbaros climas entranhado,].

Da aliança entre o Ciúme, o Amor e a Morte surge então o arquétipo de uma existência nefasta, traduzido numa multiplicidade de “figurações [500] abismais”, onde — como refere João Mendes — irão convergir termos de antropologia, isotopias monstruosas e recorrências de um “acentuado tremendismo”. O *locus horrendus* não se limitará a ser mero *topos* literário: ele reproduz o profundo sentimento de desterro que um verso como “Expeliu-me de si a Humanidade” congrega plenamente.

Os constantes apelos à razão e à liberdade revelar-se-ão impotentes na anulação da experiência do vazio e da prisão: se a primeira permite que o poeta escape às falsidades de Márcia, nem por isso deixa de ser “importuna”, “rípida” e “mesquinha” quando se trata de Marília (*ibidem*, p. 52):

[...] *Queres que fuja de Marília bela,
Que a maldiga, a desdenhe; e o meu desejo
É carpir, delirar, morrer por ela.* [Importuna Razão, não me persigas;]

Quanto à segunda, apostrofada nas ânsias de seu liberalismo, herdeiro dos ventos revolucionários que de França sopravam (*ibidem*, p. 116):

[...] *Movam nossos grilhões tua piedade;
Nosso númen tu és, e glória e tudo,
Mãe do génio e prazer, oh Liberdade!* [Liberdade, onde estás? Quem te demora?]

ou exigida numa invectiva contra o feroz despotismo que levava o poeta à prisão (*ibidem*, p. 117):

*Liberdade querida, e suspirada,
Que o despotismo acérrimo condena;
Liberdade, a meus olhos mais serena
Que o sereno clarão da madrugada.* [Liberdade querida, e suspirada,]

ecoará ainda nos versos de um poema narrativo, *Os Trabalhos da Vida Humana*, que descreve o “abismo do cárcere” e a experiência dos primeiros sofrimentos nesse “abismo da existência” e no qual Óscar Lopes verá um impressionante documento da “[...] mais autêntica ou, pelo menos, a mais comunicativa experiência bocagiana do *báratro profundo* [...]” (“Bocage. Fronteiras de um Individualismo” in *Ler e Depois. Crítica e Interpretação Literária/I*, Porto, Editorial Inova, col. Civilização Portuguesa, 1970, p. 156). Aliás, como sugere o mesmo crítico, é no âmbito de um movimento de revolta e repúdio face ao poder absoluto que se inscreve um dos aspectos revolucionários da libertinagem bocagiana: precisamente aquele que se [501] manifesta contra a ideologia político-religiosa vigente, denunciando e combatendo o fanatismo dos déspotas, num inconformismo que louva a tolerância e o livre-pensamento, que saúda o autor de *Émile* [Rousseau] e os princípios da Revolução Francesa, que vibra com as lutas napoleónicas e com os manifestos enciclopedistas.

Como conciliar, pois, esta defesa dos ideais libertários com os inúmeros poemas laudatórios com que procura atrair os favores de personalidades influentes e com os pedidos que dirige aos que poderão interceder a favor da sua libertação? Como compreender que o mesmo autor d’*A Virtude Laureada* — esboço de alegoria dramática que, escrito para ser declamado em São Carlos, tecia os maiores elogios a Pina Manique e a D. Carlota Joaquina — tenha escrito tantos sonetos contra o “danado Fanatismo” e seja o poeta que em *Trabalhos da Vida Humana* ou num outro poema intitulado *Na Prisão* se insurge tão veemente e peremptório contra a ausência de liberdade? Óscar Lopes falará de um “cúmulo da autodemissão” projectado a partir daquilo a que chama ainda o “drama inerente ao nacionalismo burguês”: é a distância que vai do “sentimento de libertação” referido por Carlos Felipe Moisés à verdadeira liberdade de forma e de sentido. É ainda a distância que parece separar os sonetos contritos dos últimos anos da vida (arrepentimento real ou fictício?), das imprecações satíricas que se levantam, constantes, contra aspectos de um absurdo existencial que urgia delatar (*ibidem*, p. 199):

*Já Bocage não sou!... À cová escura
Meu estro vai parar desfeito em vento...
Eu aos céus ultrajei! O meu tormento
Leve me torne sempre a terra dura*

*[...] Outro Aretino fui... A santidade
Mancheil!... Se me creste, gente ímpia,
Rasga meus versos, cré na eternidade! [Já Bocage não sou!... À cová escura]*

A irreverente vivacidade do estro bocagiano manifestar-se-á então a diferentes níveis e tanto se espraia no interior de uma problemática religiosa onde convergem a dúvida teológica e sentimentos anticlericais como se imiscui na veia cáustica que, ao longo dos epigramas, verbera e mete a ridículo os médicos incompetentes, os “fradalhões”, os velhos agiotas, os nobres petulantes, os actores e outros. De improvisos caricaturais viverá, em grande parte, a musa jocosa de Elmano Sadino. Porém, se um extenso poema como *A Pena de Talião* obedece apenas à vontade de corresponder aos vitupérios de um “zoilo” que o insultara; se os sonetos contra a Nova [502] Arcádia e os confrades — *Aos Sócios da Nova Arcádia*, *Ao Padre Domingos Caldas Barbosa*, *A Belchior Curvo Semedo* — se limitam a reproduzir, em traços por vezes obscenos, as ridículas e comezinhas questiúnculas literárias (recorde-se o célebre poema que descreve uma sessão na Nova Arcádia: “Preside o neto da rainha Ginga / À corja vil, aduldora, insana: / Traz sujo moço amostras de chanfana, / Em copos desiguais se esgota a pinga: / / Vem pão, manteiga e chá, tudo à catinga; / Masca farinha a turba americana; / E o orangotango a corda à banza abana, / Com gestos e visagens de mandinga [...]”, *ibidem*, p. 102)²; se certas composições recuperam apenas a aversão que o poeta sente pelos nativos de Goa e a hostilidade, tornada por vezes extrema, contra os habitantes da Índia (“Lusos heróis, cadáveres cediços / Erguei-vos dentre o pó, sombras honradas / Surgi, vinde exercer as mãos mirradas / Nestes vis, nestes cães, nestes mestiços [...]”, *ibidem*, p. 101)³, outros poemas oporão um tom satírico, mais amplamente filosófico e social, às meras invectivas de carácter pessoal. Contra a falsa religiosidade e a favor

2 p. 102: Preside o neto da rainha Ginga.

3 p. 87: Lusos heróis, cadáveres cediços,.

do livre arbítrio clamarão composições tão extensas como a célebre *Pavorosa Ilusão da Eternidade e A Urânia*: em unísono proclamam a crença num Deus de bondade e de misericórdia, um eclectismo religioso, a primazia das leis naturais sobre as imposições da sociedade, a liberdade do ser humano nas suas opções e atitudes.

Mas, na sua ânsia de irreverência, Elmano Sadino toca — sobretudo nos panfletos libertinos — as raías de uma linguagem obscena e escatológica: o brejeiro e o grotesco dão-se as mãos na denúncia não só de um vazio ontológico, mas ainda numa evidente exigência de liberdade expressiva, bem oposta aos rígidos ditames da estética arcádica. E nem o próprio poeta escapará aos traços de uma vulgaridade que, apesar de tudo, aproxima a poesia do real e do vivido. Assim se inicia um segundo retrato do autor (in *Bocage. Antologia Poética*, selecção e introdução por M. Antónia Carmona Mourão e M. Fernanda Pereira Nunes, Lisboa, Ed. Ulisseia, “Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses”, s. d., p. 126):

*De cêrúleo gabão, não bem coberto,
Passeia em Santarém chuchado moço,
Mantido às vezes de sucinto almoço,
De ceia casual, jantar incerto;*

*Dos esburgados peitos quase aberto,
Versos impinge por miúdo e grosso;
E do que em frase vil chamam carço,*

Se o quer, é vox clamantis in deserto: [...] [De cerúleo gabão não bem coberto,]

[502] No deserto nunca Bocage clamará. Uma arte poética tecida de sentimentos patéticos, de angústias exacerbadas, de conflitos paradoxais e íntimos, de sonhos abortados, de ânsias tão incontidas quão frustradas, e uma linguagem feita quer de cadências suaves e harmoniosas quer de ritmos entrecortados e exclamativos, oscilando em unísono com os tumultos interiores e as irreverências anímicas, transformá-lo-ão num dos maiores (porventura o maior) espíritos do Pré-Romantismo português. Nas suas indecisões de alma e nas suas ambiguidades de escrita pulsam já laivos da diferença romântica.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. Sonetos. In: *Opera Omnia* [Todas as obras]. Lisboa: Bertrand, 1969. v. 1, 245 p.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Poesia Arcádica*. São Paulo: Global, 1986. 133 p.

PONTES, Maria do Rosário. Manuel Maria Barbosa du Bocage: da poesia como vida e do dilaceramento como destino. In: CARVALHO, João Soares de et alii. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2002. v. 3, p. 495-503.

COMPLEMENTAR

CIDADE, Hernâni. *Lições de Literatura Portuguesa*. 6. ed. Coimbra: Coimbra, 1975. v. 1, 550 p.

SILVEIRA, Francisco Maciel; MONGELLI, Lênia; CUNHA, Maria Helena Ribeiro. *Classicismo, Barroco e Arcadismo*. São Paulo: Atlas, 1993. v. 2, 283 p.

RESUMO DA ATIVIDADE 7

Com o objetivo de levá-lo(a) a refletir acerca das características da estética neoclássica, demos início a nossa atividade com a leitura de seis sonetos de Bocage, seguida de exercício. Como leitura complementar, foi selecionado o texto de Maria do Rosário Pontes, para a definir a tensão estética, estabelecida na obra de Bocage, entre as convenções neoclássicas e o anticonvencionalismo pré-romântico.

O ARCADISMO NO BRASIL:
CLÁUDIO MANUEL
DA COSTA

a t i v i d a d e 8

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- conhecer as principais características do Arcadismo brasileiro;
- analisar e interpretar poemas dos poetas arcádicos brasileiros;
- ler e compreender os poemas de Cláudio Manuel da Costa.

Nesta atividade, vamos conhecer as manifestações do Arcadismo no Brasil. Precisamos ter sempre em foco que, nos estudos literários, os fatores históricos e sociais se refletem nos textos produzidos.

O Arcadismo iniciou-se no Brasil em 1768, com a publicação das *Obras Poéticas*, de Cláudio Manuel da Costa. Para entendermos as características desse período, é preciso levar em consideração o que aconteceu na Europa, antes de essa estética chegar ao Brasil.

Em 1751, foi publicada na França a *Enciclopédia*, com a finalidade de compilar todo o conhecimento científico da humanidade. Dentre os principais colaboradores, podemos citar os nomes de **D'Alembert**, **Diderot**, **Voltaire** e **Rousseau**.

ENCICLOPÉDIA

A *Encyclopédie*, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres, era composta de 28 volumes e seu último volume foi publicado em 1772.

JEAN LE ROND D'ALEMBERT

(Paris (16/11/1717) – Paris (29/10/1783).
Físico, matemático e filósofo.

DENIS DIDEROT

(Langres (5/10/1713) – Paris (31/07/1784).
Filósofo e escritor.

VOLTAIRE

era pseudônimo de François-Marie Arouet
(Paris, 21/11/1694 – Paris, 30/05/1778).
Escritor, ensaísta e filósofo.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

(Genebra, 28/06/1712 – Ermenonville,
2/07/1778).
Teórico político, escritor e filósofo.

Os escritores pregavam a destruição das superstições e acreditavam que somente por meio da razão haveria possibilidade de progresso social e cultural. Tal proposição fazia parte do movimento chamado Iluminismo. Conforme esclarecimentos de Danilo Marcondes,

a própria noção de **Iluminismo**, **Ilustração**, ou ainda **Esclarecimento**, como o termo é por vezes traduzido, indica, através da metáfora da luz e da claridade, uma oposição às trevas, ao obscurantismo, à ignorância, à superstição, ou seja, à existência de algo oculto, enfatizando, ao contrário, a necessidade de o real, em todos os seus aspectos, tornar-se transparente à razão. O grande instrumento do Iluminismo é a consciência individual, autônoma em sua capacidade de conhecer o real; suas armas são, portanto, o conhecimento, a ciência, a educação. Neste sentido, o **projeto enciclopedista** de sintetizar em uma obra – a *Enciclopédia*, cuja publicação se iniciou em 1751 – todo o saber da época, tornando-o potencialmente acessível a todos os indivíduos, é bastante representativo dessa concepção, uma vez que atribui ao conhecimento a capacidade de, precisamente, **libertar** o homem dos grilhões que lhe são impostos pela ignorância e pela superstição, tornando-as facilmente domináveis. (MARCONDES, 2006, p. 202)

Em resumo, o movimento “valoriza o conhecimento como instrumento de libertação e progresso da humanidade, levando o homem à sua autonomia e a sociedade à democracia, ou seja, ao fim da opressão” (*Idem*, p. 205). Esse movimento culminaria com a Revolução Francesa e a queda da monarquia.

Atribui-se nesse momento uma grande importância à natureza, principalmente por causa da filosofia de Rousseau:

[...] é uma concepção de natureza humana representada pela famosa idéia segundo a qual “O homem nasce bom, a sociedade o corrompe” (*Contrato social*, livro 1, cap. 1), à qual se acrescenta a idéia de que “o homem nasce livre e por toda parte se encontra acorrentado”. Porém, não é toda e qualquer sociedade que Rousseau condena, mas sim aquele que acorrenta e aprisiona o homem, chegando a adotar como modelo de sociedade justa e virtuosa a Roma republicana do período anterior aos césares. É possível portanto formular um ideal de sociedade em que os homens seriam livres e iguais. (*Ibidem*, p. 200).

O Arcadismo surge nesse contexto, em que a denominação de *árcade* remonta à Grécia, em que se imaginava um ideal de vida rústico em total harmonia com a natureza. Assim, a vida campestre aparecia nos poemas, em que os escritores se autodenominavam “pastores” e sempre se dirigiam às pastoras (mulheres idealizadas). Dessa forma, os escritores *árcades* criticavam o Barroco, pregando uma literatura mais natural, mais simples.

Os escritores ainda valorizaram a religião e a monarquia, mas, influenciados pelo Iluminismo, envolveram-se com os problemas políticos. No Brasil, vivia-se no século do ouro, em que Portugal explorava de forma abusiva a colônia, aumentando os impostos sobre a extração de minerais. É nesse momento também que ocorre a mudança da capital para o Rio de Janeiro.

Começa a independência dos Estados Unidos em 1776 e, aqui no Brasil, vários letrados reúnem-se e têm um importante papel que culminaria na Inconfidência Mineira. Esse é, em linhas gerais, o contexto do surgimento do Arcadismo no Brasil.

Nesse momento, os poetas brasileiros voltavam-se para o nativismo, valorizando o indígena, como nos poemas épicos *O Uruguai*, de Basílio da Gama, e *Caramuru*, de Santa Rita Durão. Outros poetas criticavam a realidade local, como Tomás Antônio Gonzaga, em suas *Cartas Chilenas*.

Como já lemos um pouco sobre o Arcadismo, agora leremos os poemas produzidos por dois poetas *arcádicos* que se destacaram no Brasil: Cláudio Manuel da Costa (na Atividade 8) e Tomás Antônio Gonzaga (na Atividade 9), para aprofundar nosso conhecimento acerca dessa poética.

CLÁUDIO MANUEL DA COSTA

Em 1729, em Minas Gerais, nasceu Cláudio Manuel da Costa. Fez seus estudos no Rio de Janeiro e também se formou em Direito na Universidade de Coimbra, em Portugal, onde o poeta recebeu as primeiras influências do Arcadismo. Em regresso ao Brasil, escreveu poemas, participou da Inconfidência Mineira, sendo preso. Morreu no cárcere em 1789.

O seu principal pseudônimo era Glauceste Satúrnio e sua pastora era Nise. Conforme Alfredo Bosi,

mais de um fator concorreu para que Cláudio Manuel da Costa fosse o nosso primeiro e mais acabado poeta neoclássico: a sobriedade do caráter, a sólida cultura humanística, a formação literária portuguesa e italiana e o talento de versejar compuseram em Glauceste Satúrnio o perfil do árcade por excelência. E assim já o viam os seus contemporâneos que, como Tomás Antônio Gonzaga, o tiveram sempre por mentor na arte de escrever. (BOSI, 1974, p. 68).

O poeta publicou, em 1768, *Obras poéticas* e, em 1839, *Vila Rica*. Vamos ler três sonetos de Cláudio Manuel da Costa, para conhecermos as características árcades que aparecem em sua poesia:

Soneto I

Para cantar de amor tenros cuidados,
Tomo entre vós, ó montes, o instrumento;
Ouvi, pois o meu fúnebre lamento;
Se é, que de compaixão sois animados:

Já vós vistes, que aos ecos magoados
Do trácio Orfeu parava o mesmo vento;
Da lira da Anfião ao doce acento
Se viram os rochedos abalados.

Bem sei, que de outros gênios o Destino
Para cingir de Apolo a verde rama,
Lhes influiu na lira estro divino;

O canto, pois, que a minha voz derrama,
Porque ao menos o entoia um peregrino,
Se faz digno entre vós também a fama.

Soneto II

Leia a posteridade, ó pátrio Rio,
Em meus versos teu nome celebrado,
Por que vejas uma hora despertado
O sono vil do esquecimento frio:

Não vês na tuas margens o sombrio,
Fresco assento de um álamo copado;

Nos vês Ninfa cantar, pastar o gado
Na tarde clara do calmoso estio.

Turvo banhando as pálidas areias
Nas porções do riquíssimo tesouro
O vasto campo de ambição recreias.

Que de seus raios o Planeta louro,
Enriquecendo o influxo em tuas veias
Quanto em chama fecunda, brota em ouro.

Soneto LXII

Torno a ver-vos, ó montes; o destino
Aqui me torna a pôr nestes oiteiros;
Onde um tempo os gabões deixei grosseiros
Pelo traje de Corte rico, e fino.

Aqui estou entre Alamendro, entre Corino,
Os meus fiéis, meus doces companheiros,
Vendo correr os míseros vaqueiros
Atrás de seu cansado desatino.

Se o bem desta choupana pode tanto,
Que chega a ter mais preço, e mais valia,
Que da Cidade o lisonjeiro encanto;

Aqui descansa a louca fantasia;
E o que te agora se tornava em pranto
Se converta em afetos de alegria.

Vamos agora ler um soneto em que o poeta dirige-se a sua pastora, Nise:

Nise? Nise? Onde estás? Aonde espera
Achar te uma alma, que por ti suspira,
Se quanto a vista se dilata, e gira,
Tanto mais de encontrar te desespera!

Ah se ao menos teu nome ouvir pudera
Entre esta aura suave, que respira!
Nise, cuidado, que diz; mas é mentira.
Nise, cuidei que ouvia; e tal não era.

Grutas, troncos, penhascos da espessura,
Se o meu bem, se a minha alma em vós se esconde,
Mostrai, mostrai me a sua formosura.

Nem ao menos o eco me responde!
Ah como é certa a minha desventura!
Nise? Nise? Onde estás? Aonde? Aonde?

Observemos os temas tratados nos sonetos acima, pois todos têm motivos bucólicos. No soneto dedicado a Nise, temos a pastora que mais aparece na obra de Cláudio Manuel da Costa. Os poemas apresentam aspectos melancólicos, como uma lírica amorosa.

EXERCÍCIO

Leia a “Fábula do Ribeirão do Carmo”, publicada nas *Obras*, e a crítica de Aderaldo Castello, que estão na plataforma e responda ao exercício.

LEITURA COMPLEMENTAR

Do livro *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho (p. 221-227), extraímos o capítulo abaixo, que trata da poesia arcáde, com destaque para Cláudio Manoel da Costa, para leitura complementar:

O LIRISMO ARCÁDICO. O ROCOCÓ

Não se deve, ao estudar a poesia arcádica no Brasil – e até certo ponto também em Portugal – considerá-la como um Neoclassicismo muito rígido, como um movimento que se voltasse, em tudo, contra os excessos do século XVII, simplesmente porque não tiveram, na literatura portuguesa e brasileira, a mesma proporção com que ocorreram na italiana ou espanhola. A Arcádia romana, pedra básica do Arcadismo, fundada em 1690, teve características bem definidas de reação aos exageros formalísticos da escola de Marino – o Marinismo – que passou a ser sinônimo de estilo excessivamente figurado, com formas sintáticas retorcidas, abundante de hipérbatos, sinédoques, metonímias, metáforas, alusões e elipses. O mesmo sucedeu na Espanha, onde o Seiscentismo barroco encontrou em Góngora o seu expoente. Tanto num como noutro país, o Arcadismo foi um retorno aos padrões mais tradicionais da poesia, aos cânones grego-latinos e aos modelos quinhentistas, e teve, na força com que o Barro ali se apresentara a sua razão de ser e explicação histórica como movimento de deliberada oposição ao anterior. O mesmo não se pode dizer de poesias como a portuguesa ou a francesa, onde o Barroco se revestiu de características mais modernas, ficando longe dos extremos gongóricos ou marinistas. Embora a Arcádia lusitana, fundada em 1756, se colocasse dentro dos mesmos rígidos princípios da romana, a realidade literária da época impediu que o Arcadismo português se distinguisse nitidamente do Seiscentismo, porque este está ainda bem próximo do Quinhentismo. A diferença entre aqueles dois séculos é, na Espanha, enorme, e em Portugal, mínima: de um soneto de Garcilaso a outro de Góngora há muito mais distância do que de Camões a D. Francisco Manuel ou Rodrigues Lobo.

É portanto lícito admitir que, se para a literatura italiana ou espanhola o Arcadismo ou o Neoclassicismo têm um sentido marcadamente reacionário, o mesmo não ocorre na literatura em língua portuguesa. E o que dizer então dos arcades

brasileiros que, distantes da Metrópole, estavam isentos da influência das querelas entre árcades e barrocos, e sujeitos à condição de iniciadores da poesia lírica nacional, sem nenhuma tradição literária? Um destacado árcade português, Correia Garção, pedia literalmente, num dos seus poemas:

Imite-se a pureza dos antigos,
mas sem escravidão, com gosto livre.

É verdade que o Arcadismo em língua portuguesa seguiu – ou pretendeu seguir – as linhas gerais da Arcádia romana, consubstanciadas nos seguintes princípios: simplicidade, mas nobreza, na linguagem: imitação da natureza, aformoseando-a, ou como diríamos hoje, estilizando-a; procura de motivos bucólicos, simples, utilizando-se os poetas de vocabulário e situações mais ou menos comuns, figurando-se um pastor residindo numa choça, tratando do seu gado, etc. É possível ver nos árcades uma tendência para a linguagem direta, e para um realismo que não exclui o subjetivismo.

Mas se essa foi a doutrina, tal não foi exatamente a realização. A imitação da natureza se fez, freqüentemente, cópia chã; o bucolismo, antes de ser uma constante arcádica, já era um motivo usado em todos os tempos e em todas as literaturas. Quanto à simplicidade, é bom lembrar que o próprio Garção – além de poeta, um dos mais completos teóricos e críticos do Arcadismo – tem trechos como este:

Soberbo galeão, que o porto largas,
aonde o férreo dente presa tinha
a contadora proa, que rasgava
de um novo mar as ondas,

que não diferem, em nada, do estilo seiscentista de D. Francisco Manuel.

É esse, em linhas sumárias, o quadro no qual se situa o nascimento da poesia lírica brasileira. Nele vamos encontrar, além dos aspectos formais, exteriores, verificados em Portugal, manifestações próprias e algumas das constantes presentes tanto na poesia do Renascimento como na barroca, mas menos freqüentes no Arcadismo português.

CLÁUDIO MANUEL DA COSTA

Dos poetas inexatamente classificados como árcades brasileiros, ou mineiros – já que não pertenceram, em conjunto, a nenhuma Arcádia, nem há neles, com exceção de Gonzaga, um cunho predominante de Arcadismo – Cláudio Manuel da Costa o mais próximo, cronológica e literariamente, do Seiscentismo e, ao mesmo tempo, do Renascimento, através de uma forte influência de Camões. Isso, aliás, não é surpreender, pois o ciclo literário compreendido pelo Renascimento-Barroco-Arcadismo guarda, apesar das numerosas correntes que nele se contrapõem, certos elementos comuns.

O Arcadismo em Cláudio é antes concessão à moda do que gosto natural: suas primeiras composições modelaram-se pelo espírito seiscentista, do qual é exemplo o “Epicédio à memória de Frei Gaspar da Encarnação”, onde há versos como estes:

Quantas de Pedro o Oráculo Sagrado
Logrou disposições naquele peito.

que lembram imediatamente estas outras linhas, das *Soledades*, de Góngora:

Pasos de um peregrino son, errante,
cuantos me dictó, versos, Dulce musa,

A preferência de Cláudio pelo cultismo é por ele mesmo confessada no “Prólogo ao leitor”, das *Obras* (1768):

Bem creio que te não faltará que censurar nas minhas Obras, principalmente nas Pastoris; onde preocupado da comum opinião te não há de agradar a elegância de que são ornadas. Sem te apartares deste mesmo volume, encontrarás alguns lugares que te darão a conhecer como talvez me não é estranho o estilo simples. (...) Pudera desculpar-me, dizendo que o gênio me fez propender mais para o sublime: mas temendo que ainda neste me condenes o muito uso das metáforas, bastará para te satisfazes, o lembrar-te que a maior parte destas Obras forma compostas ou em Coimbra ou pouco depois, nos meus primeiros anos, tempo em que Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas belas letras. (...) É infelicidade que haja de confessar que vejo, e aprovo, o melhor, mas sigo o contrário na execução.

Não necessitava o poeta desculpar-se: os próprios quinhentistas que cita como modelo de clareza (Sá de Miranda, Bernardes e Camões) trazem em si o esboço do “estilo sublime”, dos virtuosismos formalísticos do Seiscentos, com suas “brincadeiras verbalísticas dos trocadilhos, abc poéticos, labirintos, até o cultismo da frase escura, por carregada da erudição mitológica, ou destituída, pelas eclipses, dos elementos de ligação que a tornem compreensível”.

João Ribeiro, que publicou esse prólogo na sua edição de *Obras poéticas de Cláudio Manuel da Costa* (1903), acha discutível a afirmação de que a maior parte dos poemas foi escrita em Coimbra. Toma as palavras de Cláudio como para “justificar o seu tanto falar das ninfas, das faias, dos soveiros e outras cousas de que no novo mundo não acha como substituir”. É preciso não esquecer, porém, que a intenção do poeta era justificar o “muito uso das metáforas” e o gosto do sublime, e não o “estilo simples” que era, então, o das ninfas e das faias.

Por outro lado, manifesta-se na poesia de Cláudio Manuel da Costa uma propensão ao conceitismo, ao jogo de idéias ou sentimentos sutis, não raro lembrando Camões. São exemplos disso os sonetos “Neste álamo sombrio aonde a escura”, “Faz da imaginação de um bem amado” e “Este é o rio, a montanha é esta”. Sua poesia escapa, à luz dessa compreensão, a uma classificação rigorosa do Arcadismo: aproxima-se, antes, do Quinhentismo, distinguindo-se dele apenas pela maior ênfase dada à expressão subjetiva. É nela que vamos encontrar elementos novos: motivação pré-romântica, um sentimento melancólico de perda ou de abandono, às vezes de exílio. As saudades de Portugal, do Tejo e do Mondego, são motivos de queixas freqüentes, e na comparação da paisagem brasileira como a portuguesa, a primeira não sai favorecida. Como de resto em toda a poesia, a de Cláudio resente-se de certa pobreza temática; seus assuntos prediletos são o desencanto da vida e a ausência de Nise, a amada, que existe como um símbolo de distância, que vem aumentar as penas naturais do poeta, para quem o amor é apenas mais um motivo de sofrimento, e o sofrimento o motivo principal da sua lira.

Manejando o decassílabo com um desembaraço que não demonstraria nos metros menores, Cláudio realiza, assim, uma poesia de tons delicados, suaves, em que o desespero vem amortecido pela resignação:

Inclina o teu ouvido: eu entoando
A minha fraca voz, agreste e triste,
Estarei minhas mágoas recitando.

Dura consolação! A quem assiste
Um fado tão cruel, outra esperança
Não tem mais do que a queixa, em que persiste.

Mesmo quando esse sentimento se torna mais intenso, o poeta o mantém em surdina, sem cair nunca nos excessos a que se entregaram alguns contemporâneos seus, em Portugal:

E se ainda crês no rosto da esperança,
Examina por dentro o fingimento
E verás tempestade o que é bonança.

Desse subjetivismo intenso resulta, entre outras coisas, o condicionamento da natureza, ou melhor, da visão da natureza, ao estado de espírito do poeta. Sílvio Romero já acentuou serem pálidas as suas descrições exteriores, contrastando com a expressividade com que discorre sobre as emoções. Não serão exatamente *pálidas*, antes *sombrias* – um adjetivo romântico muito usado por ele. O álamo, por exemplo, é sempre sombrio; as sombras da noite serão mais gratas á sua dor; ou então, está distante do tempo, pois “quem anda, como eu, assim penando/ não sabe quando é noite ou quando é dia”; de resto, que lhe importa o tempo, se “eu sem o prazer de uma esperança/ passo o ano, e o mês, o dia e hora”. O poeta se volta, então, para a natureza, “ao campo me recolho e reconheço/ que não há maior bem que a soledade”. Não será o campo arcádico, todo amenidades e prazeres, mas uma natureza profundamente identificada com o poeta:

Tudo cheio de horror se manifesta,
Rio, montanha, troncos e penedos;
Que de amor nos suavíssimos enredos
Foi cena alegre, e urna é já funesta.

Mas que peito há de haver tão desabrido
que fuja à minha dor! que serra, ou monte
Deixará de abalar-se a meu gemido!

Se é certo que inda vive a doce avena,
Que chorou Coridon, chorou Amintas,
Tu me tens de escutar, ó Selva amena.

Eu por entre estas sombras mal distintas
Ao resplendor da Lua, que aparece,
Quero que tu comigo o meu mal sintas.

Agora pois que o vento se enfraquece
Que o sussurro do mar está mais brando,
Que o ar se acalma, o campo se entristece.

Nesse “entristecer do campo” tanto se pode ver uma antecipação romântica como um eco quincentista, já que, embora não sendo habitual nos poetas do Renascimento a subjetivação do elemento objetivo, encontra-se em Camões “triste e leda madrugada/ cheia toda de mágoa e de piedade”. O mesmo processo será encontrado também em Silva Alvarenga, mas estará praticamente ausente em Gonzaga.

Não é, aliás, no jogo ou habilidade formal que reside a essência da poesia de Cláudio Manuel da Costa. No ritmo fluente e no acento melancólico do decassílabo,

encontrou ele a forma ideal de expressão do seu gosto do sublime, ao qual não é estranha certa dose de eloqüência. A predominância das vogais fechadas, principalmente as de pausa da sexta silábica, bem como a adjetivação pesada, dão ao verso um tom sombrio, que se pode identificar como sendo a característica fundamental da sua poética. Além do “álamo sombrio”, já assinalado, encontram-se, num único soneto, “noite escura”, “próprio medo”, “feio assombro”, “hórrida figura”, “fúnebre arvoredo”, e este verso, um dos mais belos da língua portuguesa:

Fido, estátua de dor, se congelava.

Uma linguagem assim estará, certamente, muito mais próxima da expressão romântica do que a moderação de Gonzaga.

O soneto não foi um gênero muito praticado pelos nossos árcades, e o fato de Cláudio colocar-se com um dos maiores sonetistas brasileiros é ainda um traço de sua aproximação com o Quinhentismo. Os de Gonzaga, por exemplo, não podem ser comparados à perfeição melódica e estrutural dos sonetos do primeiro. Nestes, e em dois epicédios (“À morte de um amigo” e “À morte de Salício”) e numa égloga (“Lísia”), sua poesia atinge, sem dúvida, altura dificilmente superada em nosso idioma.

Toda a vez que Cláudio fugiu ao seu temperamento e sacrificou no altar da Arcádia, travestindo-se, por força da moda, de pastor, perdeu em qualidade a sua poesia, transformada em lugar-comum. O bucolismo arcádico apresentou, na literatura brasileira, um duplo aspecto: se por um lado o fato de viverem os poetas num ambiente rústico, cercados pela natureza, marcou muitas de suas manifestações (a autenticidade de numerosas líras de Gonzaga, por exemplo), por outro, essa mesma natureza muito pouco propícia se mostrava ao aparecimento de ninfas e dríades, de pastores flautistas e ociosos – ao modelo dos árcades, enfim. A conseqüência foi que os poetas se viram ante o dilema de ou ser fiel ao meio e realizar uma poesia fora dos cânones, ou usar uma linguagem artificial, procurando imitar uma natureza que não existia. Dessa última experiência resultou uma Arcádia de opereta, de uma incongruência que não resistiu ao tempo.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EdUSP, 1999.

COSTA, Cláudio Manuel da. *Poesia*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

_____. *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Cultrix, 1966.

COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999. vl. 1

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

COMPLEMENTAR

GAMA, José Basílio da. *O Uruguai*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1941.

SANTA RITA DURÃO, José de. *Caramuru*. Rio de Janeiro: Agir, 1977.

RESUMO DA ATIVIDADE 8

Nesta atividade conhecemos as características do Arcadismo e vimos como essa escola se manifestou no Brasil. Estudamos os aspectos da obra de Cláudio Manuel da Costa. O estudo se completará com a próxima atividade, na qual estudaremos o poeta Tomás Antonio Gonzaga.

TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA

a t i v i d a d e 9

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar as características da poesia arcádica;
- ler e interpretar os poemas de Tomás Antonio Gonzaga.

Tomás Antônio Gonzaga nasceu no Porto, Portugal, em 11 de agosto de 1744. Era filho de um magistrado brasileiro, João Bernardo Gonzaga, que foi Ouvidor-Geral no Recife. Formou-se em Direito na Universidade de Coimbra, em 1768. Em 1782, chegou ao Brasil, como Ouvidor-Geral de Vila Rica, Minas Gerais, onde se apaixonou por Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, jovem de dezessete anos, a Marília das liras. No entanto, em 1789, Tomás Antônio Gonzaga foi denunciado, acusado e preso juntamente com os amigos poetas Cláudio Manuela da Costa e Alvarenga Peixoto e o alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, como um dos conspiradores envolvidos num plano de sublevação armada contra o governo português, que ficou conhecido como Inconfidência Mineira. Depois da prisão nas Ilhas das Cobras, Rio de Janeiro, em 1792, foi condenado ao degredo em Moçambique, onde refez sua vida, casando-se com Dona Juliana Mascarenhas. Faleceu em 1810. Deixou-nos as seguintes obras: *Marília de Dirceu*, poesia lírica, (1792, primeira parte e 1799, segunda parte), *Cartas Chilenas* (poemas satíricos) e *Tratado do Direito Natural* (1768).

O poema que leremos a seguir é o primeiro da primeira parte da obra *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, livro que, segundo Domício Proença Filho (1996, p. XIV), “*publicado em três partes, de 1792 a 1812, marcadamente sentimental, ganha, ao longo do tempo, notória popularidade e consagra-o como um dos melhores poetas líricos da língua portuguesa do século XVIII*”.

O poema caracteriza-se como uma lira, isto é, uma composição poética em que há a repetição de um estribilho ao final de cada estrofe do poema. *Graça, Marília Bela, / Graças à minha Estrela!*

Poema da obra *Marília de Dirceu*

Lira I

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado,
De tosco trato, de expressões grosseiro,
Dos frios gelos e dos sóis queimado.
Tenho próprio casal e nele assisto;
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite;
Das brancas ovelhinhas tiro o leite,
E mais as finas lãs, de que me visto.

Graças, Marília Bela,
Graças à minha Estrela!

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

Mas tendo tantos dotes da ventura,
Só apreço lhes dou, gentil Pastora,
Depois que o teu afeto me segura
Que queres do que tenho ser Senhora.
É bom, minha Marília, é bom ser dono
De um rebanho, que cubra monte e prado;
Porém, gentil pastora, o teu agrado
Vale mais que um rebanho, e mais que um trono.
Graças, Marília, bela,
Graças, à minha Estrela!

Os teus olhos espalham luz divina,
A quem a luz do sol em vão se atreve;
Papoila ou rosa delicada e fina
Te cobre as faces, que são cor de neve.
Os teus cabelos são uns fios d'ouro;
Teu lindo corpo bálsamo vapora,
Ah! Não, não fez o Céu, gentil Pastora,
Para Glória de amor igual Tesouro
Graças, Marília, bela,
Graças, à minha Estrela!

Leve-me a sementeira muito embora
O rio, sobre os campos levantado;
Acabe, acabe a peste matadora,
Sem deixar uma rês, o nédio gado.
Já destes bens, Marília, não preciso
Nem me cega a paixão, que o mundo arrasta;
Que os olhos movas, e me dês um riso.
Graças, Marília, bela,
Graças, à minha Estrela!

Irás divertir-te na floresta,
Sustentada, Marília, no meu braço;

Aqui descansarei a quente sesta,
 Dormindo um leve sono em teu regaço;
 Enquanto a luta jogam os Pastores,
 E emparelhados correm nas Campinas,
 Toucarei teus cabelos de boninas,
 Nos troncos gravarei os teus louvores
 Graças, Marília, bela,
 Graças, à minha Estrela!

Depois que nos ferir a mão da Morte,
 Ou seja neste monte, ou noutra serra,
 Nossos corpos terão, terão a sorte
 De consumir os dous a mesma terra.
 Na campa, rodeada de ciprestes,
 Lerão estas palavras os Pastores
 “Quem quiser ser feliz nos seus amores,
 siga os exemplos, que nos deram estes”
 Graças, Marília, bela,
 Graças, à minha Estrela!

Observe que o poema acima possui sete estrofes rimadas. Nesta lira, temos um pastor, Dirceu, pseudônimo de Tomás Antônio Gonzaga, que se dirige a Marília, musa inspiradora do poeta, que se disfarça de pastor (Dirceu), valorizando-se enquanto proprietário de terras e gado, bem favorecido física e intelectualmente. Por isso, é respeitado e merece o amor da amada, a *gentil pastora*. Como exemplos, vejamos alguns versos da primeira e da segunda estrofes do poema: *Eu, Marília, não sou algum vaqueiro, / Que viva de guardar albeio gado, / De tosco trato, de expressões grosseiro, / / Eu vi o meu semblante numa fonte, / Dos anos inda não está cortado; / Os Pastores, que habitam este monte, / Respeitam o poder do meu cajado.*

No entanto, na terceira estrofe, o pastor revela que, embora tenha “tantos dotes da ventura”, precisa do agrado de Marília para ser feliz: *É bom, minha Marília, é bom ser dono / De um rebanho, que cubra monte e Prado; / Porém, gentil pastora, o teu agrado / Vale mais que um rebanho, e mais que um trono.*

Na quarta estrofe da lira, o poeta faz a descrição física da amada, sempre relacionada com elementos da natureza: *Os teus olhos espalham luz divina, / A quem a luz do sol em vão se atreve; / Papoila ou rosa delicada e fina / Te cobre as faces, que são cor de neve.* Em seguida, temos as promessas de um casamento bem sucedido amorosa e financeiramente, até que a morte os separe, deixando na lápide um conselho para os demais pastores: *Lerão estas palavras os Pastores / “Quem quiser ser feliz nos seus amores, / siga os exemplos, que nos deram estes” / Graças, Marília, bela, / Graças, à minha Estrela!*

Vejamos que é um poema arcádico, influenciado pela razão iluminista, pelo culto da poesia bucólica, do cenário pastoril, pelo culto à natureza, em que percebemos a relação

da razão com o natural, celebrada pela vida simples e o controle sobre as emoções e a imaginação. O poeta utilizou expressões que remetem à vida campestre e pastoril nos seguintes versos: 1º (Vaqueiro, gado); 2º (pastores, cajado); 3º (pastora, rebanho, monte e prado); 4ª (papoila ou rosa); 5ª (campos, rês, gado); 6ª (floresta, campinas, pastores), 7ª. (monte, serra), entre outros. Vejamos também que o poema apresenta uma sintaxe direta, na qual percebemos uma lógica na composição do poema em contraposição ao excesso da poética barroca.

LEITURA COMPLEMENTAR

Leremos, a seguir, um fragmento da Lira III, segunda parte, de Tomás Antônio Gonzaga, e um fragmento do texto **Naturalidade e Individualismo de Gonzaga**, do livro *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*, de Antonio Candido (p. 114-126), que nos ajuda a entender a importância desse poeta do Arcadismo brasileiro.

Sucede, Marília Bela,
À medonha noite o dia;
A estação chuvosa e fria
À quente seca estação
Muda-se a sorte do tempo
Só a minha sorte não?

Os troncos, nas Primaveras,
Brotam em flores, viçosos;
Nos invernos escabrosos
Largam as folhas no chão
Muda-se a sorte dos troncos
Só a minha sorte não?

Aos brutos, Marília, cortam
Armadas redes os passos;
Rompem depois os seus laços,
Fogem da dura prisão
Muda-se a sorte dos brutos;
Só a minha sorte não?

Nenhum dos homens conserva
Alegre sempre o seu rosto;
Depois das penas vem gosto,
Depois do gosto aflição
Muda-se a sorte dos homens;
Só a minha sorte não?

.....

(Fragmento da Lira III, segunda parte de Marília de Dirceu).

Presença de Marília

Gonzaga é um dos raros poetas brasileiros, e certamente o único entre os árcades, cuja vida amorosa tem algum interesse para a compreensão da obra. Primeiro porque os seus versos invocam quase todos a pastora Marília, nome poético da namorada e depois noiva; segundo, porque eles criaram com isto um mito feminino, dos poucos em nossa literatura. É possível que os organizadores das edições gonzaguianas, seguindo a primeira seleção feita não se sabe por quem (1792), desprezassem composições não ligadas ao tema, que deste modo se extraviaram em maior número. Seja como for, o que resta é um bloco compacto, todo formado à volta de Marília. A Glaura de Silva Alvarenga pode, ou não ter vivido; a sua existência corpórea não interfere com a pastora estilizada e despersonalizada que aparece nos rondós e madrigais; a nossa curiosidade não necessita ir além do que estes nos dizem. O mesmo não acontece com a heroína de Gonzaga, muito mais viva e presente.

O Tema de Marília é, pode-se dizer, modulado por ele com certa amplitude. Temos desde uma presença física concretamente sentida, até uma vaga pastorinha incharacterística, mero pretexto poético semelhantes às Antandras e Amarílis.

Quando apareces
na madrugada,
mal embrulhada
na larga roupa,
e desgrenhada,
sem fita ou flor;
ah! Que então brilha
a natureza!
Então se mostra
Tua beleza
Inda maior.

(I, 17)
Fito os olhos na janela,
Aonde, Marília bela,
Tu chegas ao fim do dia.

(I, 21)
Quando à janela saíres,
sem querer, descuidada,
tu verás Marília, a minha,
e minha pobre morada.

(II, 12)
Pintam que entrando vou na grande igreja:
Pintam que as mãos nos damos.
(II, 34)

Entra nesta grande terra,
passa uma formosa ponte,
passa a segunda; a terceira
tem um palácio defronte.

Ele tem ao pé da porta
Uma rasgada janela:
É da sala, aonde assiste
A Minha Marília bela.
(II, 34)

Versos como estes personificam e localizam concretamente a bem-amada, dando-lhe uma realidade que podemos reconstruir, superpondo a Vila Rica um roteiro amoroso que o visitante procura captar, contemplando janelas, medindo distâncias, refazendo itinerários, de todo possuído pela topografia mágica do antigo amor (...).

DIRCEU TRANSFIGURADO

Em nossa literatura é dos maiores poetas, dentre os sete ou oito que trouxeram alguma coisa à nossa visão do mundo. Com ele, a pesquisa neoclássica da natureza alcança a expressão mais humana e artisticamente mais pura, liberta ao mesmo tempo da contorção barroca e dos escolhos da prosa. Nas literaturas românicas do tempo, forma sem deslustre ao lado de Bocage ou um André Chénier.

Na primeira fase de sua poesia, anterior à prisão, denota preferência pelo verso leve e casquilho, tratado com facilidade que Cláudio incrementaria, satisfeito de ver o amigo brilhar num campo que nunca trilhou com êxito. Depois de preso, supera este lado rococó da inspiração, concentrando-se em formas mais severas; não obstante, é desse tempo a mais bela das odesinhas amorosas que compôs:

A minha amada
É mais formosa
Que o branco lírio
Dobrada rosa,
Que o cinamono,
Quando matiza
Co'a folha flor.
Vênus não chega
Ao meu amor;
(II, 2)

melodia pura de que há vários exemplos na sua obra, e onde germinam os melhores ritmos, as mais belas imagens de um Casimiro de Abreu.

EXERCÍCIO

Após a leitura dos textos indicados para leitura complementar, identifique, na lira III, de Tomás Antônio Gonzaga, três características que permitam incluí-la na estética arcádica.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

CANDIDO, Antonio. “Naturalidade e Individualismo de Gonzaga”. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. p. 114-126.

PROENÇA, Filho Domício. “Introdução Geral”. In: *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa; Tomás Antônio Gonzaga e Silva Alvarenga*. Domício Proença Filho; artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar ... (et. al.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

GONZAGA, Tomás Antônio. “Marília de Dirceu”. In: *A poesia dos Inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa; Tomás Antônio Gonzaga e Silva Alvarenga*. Org. Domício Proença Filho; artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar ... (et. al.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

COMPLEMENTAR

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1988.

COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2003. 6 v.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1999. 434 p.

RESUMO DA ATIVIDADE 9

Nesta atividade completamos os estudos da poesia árcade, conhecendo as características da obra de Tomás Antônio Gonzaga. Percebemos a grande influência da estética arcádica e das idéias iluministas nas poesias.

ROMÂNTICA EM PORTUGAL E NO BRASIL

A POESIA

u n i d a d e 4

ALMEIDA GARRETT

a t i v i d a d e 10

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- analisar e interpretar poemas de Garrett;
- refletir acerca da dialética amor vs. desejo em *Folhas Caídas*;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

POEMAS DE ALMEIDA GARRETT

Começaremos o estudo da poesia romântica pela obra de Almeida Garrett. Leia os poemas a seguir (1963). Se surgirem dúvidas, recorra à consulta com o seu tutor, a dicionários, etc.

[171] O ANJO CAÍDO
Era um anjo de Deus
Que se perdera dos céus
E terra a terra voava.
A seta que lhe acertava
Partira de arco traidor,
Porque as penas que levava
Não eram penas de amor.

O anjo caiu ferido
E se viu aos pés rendido
Do tirano caçador.
De asa morta e sem esplendor
O triste, peregrinando
Por estes vales de dor,
Andou gemendo e chorando.

Vi-o eu, o anjo dos céus,
O abandonado de Deus,
Vi-o, nessa tropelia
Que o mundo chama alegria,
Vi-o a taça do prazer
Pôr ao lábio que tremia
E só lágrimas beber.

[172] Ninguém mais na terra o via,
Era eu só que o conhecia...
Eu que já não posso amar!
Quem no havia de salvar?
Eu, que numa sepultura
Me fora vivo enterrar?
Loucura! Ai, cega loucura!

Mas entre os anjos dos céus
Faltava um anjo ao seu Deus;
E remi-lo e resgatá-lo,
Daquela infâmia salvá-lo
Só força de amor podia.
Quem desse amor há-de amá-lo,
Se ninguém o conhecia?

Eu só. — E eu morto, eu descrido,
Eu tive o arrojo atrevido
De amar um anjo sem luz.
Cravei-a eu nessa cruz
Minha alma que renascia,
Que toda em sua alma pus,
E o meu ser se dividia,

Porque ela outra alma não tinha,
Outra alma senão a minha...
Tarde, ai! tarde o conheci,
Porque eu o meu ser perdi,
E ele à vida não volveu...
Mas da morte que eu morri
Também o infeliz morreu.

[177] ESTE INFERNO DE AMAR

Este inferno de amar — como eu amo! —
Quem mo pôs aqui n'alma... quem foi?
Esta chama que alenta e consome,
Que é a vida — e que a vida destrói —
Como é que se veio a atear,
Quando — ai quando se há-de ela apagar?

Eu não sei, não me lembra: o passado,
A outra vida que dantes vivi
Era um sonho talvez... — foi um sonho —
Em que paz tão serena a dormi!
Oh! que doce era aquele sonhar...
Quem me veio, ai de mim! despertar?

Só me lembra que um dia formoso
Eu passei... dava o sol tanta luz!
E os meus olhos, que vagos giravam,
Em seus olhos ardentes os pus.
Que fez ela? eu que fiz? — Não no sei;
Mas nessa hora a viver comecei...

[180] GOZO E DOR

Se estou contente, querida,
Com esta imensa ternura
De que me enche o teu amor?
Não. Ai não; falta-me a vida;
Sucumbe-me a alma à ventura:
O excesso do gozo é dor.

Dói-me alma, sim; e a tristeza
Vaga, inerte e sem motivo,
No coração me poisou.
Absorto em tua beleza,
Não sei se morro ou se vivo,
Porque a vida me parou.

É que não há ser bastante
Para este gozar sem fim
Que me inunda o coração.
Tremo dele, e delirante
Sinto que se exaure em mim
Ou a vida — ou a razão.

[190] OS CINCO SENTIDOS

São belas — bem o sei, essas estrelas,
Míl cores — divinais têm essas flores;
Mas eu não tenho, amor, olhos para elas,
Em toda a natureza
Não vejo outra beleza
Senão a ti — a ti!

Divina — ai! sim, será a voz que afina
Saudosa — na ramagem densa, umbrosa.
Será; mas eu do rouxinol que trina
Não oiço a melodia,
Nem sinto outra harmonia
Senão a ti — a ti!

Respira — n' aura que entre as flores gira,
Celeste — incenso de perfume agreste.
Sei... não sinto, minha alma não aspira,
Não percebe, não toma
Senão o doce aroma
Que vem de ti — de ti!

[191] Formosos — são os pomos saborosos,
É um mimo — de néctar o racimo:
E eu tenho fome e sede... sequiosos,
Famintos meus desejos
Estão... mas é de beijos,
É só de ti — de ti!

Macia — deve a relva luzidia
Do leito — ser por certo em que me deito.
Mas quem, ao pé de ti, quem poderia
Sentir outras carícias,
Tocar noutras delícias
Senão em ti — em ti!

A ti! ai, a ti só os meus sentidos,
Todos num confundidos,
Sentem, ouvem, respiram;
Em ti, por ti deliram.
Em ti a minha sorte,
A minha vida em ti;
E quando venha a morte,
Será morrer por ti.

[200] NÃO TE AMO

Não te amo, quero-te: o amor vem d'alma.
E eu n'alma — tenho a calma,
A calma — do jazigo.
Ai!, não te amo, não.

Não te amo, quero-te: o amor é vida.
E a vida — nem sentida
A trago eu já comigo.
Ai!, não te amo, não!

Ai! não te amo, não; e só te quero
De um querer bruto e fero
Que o sangue me devora,
Não chega ao coração.

Não te amo. És bela; e eu não te amo, ó bela.
Quem ama a aziaga estrela
Que lhe luz na má hora
Da sua perdição?

[201] E quero-te, e não te amo, que é forçado,
De mau feitiço azado
Este indigno furor.
Mas oh! não te amo, não.

E infame sou, porque te quero; e tanto
Que de mim tenho espanto,
De ti medo e terror..
Mas amar!... não te amo, não.

EXERCÍCIOS

Levando em consideração o poema “Não te amo” (Almeida Garrett), explique como se estabelece a distinção entre amor e desejo em *Folhas Caídas*.

LEITURA COMPLEMENTAR

Para mais informações acerca da lírica de Garrett, recomenda-se a leitura do texto a seguir, retirado da *História da Literatura Portuguesa* (1989, p. 759-761), já mencionada. Os autores apontam uma espécie de dramatismo na obra deste poeta. Tal característica pode ser identificada por você nos textos poéticos já transcritos.

[759] *A lírica de Garrett*. — A autêntica poesia vai nascer em Garrett desta veia romântica da confissão. Vimos que os primeiros versos reunidos na *Lírica de João Mínimo* mal saem da mediocridade arcádica. A ênfase, a declamação, os recursos retóricos arcádicos suprem a falta de vibração lírica. O amor é um simples tema de exercícios literários, aliás destituídos de qualquer originalidade. Há uma ou outra nota de chalaça flintista (é o caso da fábula de *O Galego e o Diabo*).

O próprio Garrett dá-se conta deste formalismo, e escreve no prefácio do 2.º volume dos seus versos, referindo-se à *Lírica de João Mínimo*:

“Fala de amor o poeta... Sim, fala; e há Délias e há Lílias, e há flores e há estrelas, e há beijos e há suspiros, e há todo esse estado maior e menor do um exército de paixões que sai a conquistar o mundo no princípio da vida de um rapaz de alma, de fogo, de exuberante energia e veemência de sangue. Mas esse exército é todo de parada, forma bem na revista — em travando peleja séria há-de fugir, porque é boçal e não o anima nenhum sentimento verdadeiro e tenaz. Vê-se o poeta através do amante: falso amor e falsa poesia!”

Garrett falava assim porque já então entrara na sua segunda fase poética, muito mais intensa, cristalização de uma genuína experiência amorosa. As *Flores sem Fruto* e, mais ainda, as *Folhas Caídas* traduzem esta experiência. As *Flores sem Fruto* representam uma transição; há aí muita poesia arcádica em metros variados, mas também alguns temas comuns às *Folhas Caídas*, tratados num novo estilo, em [760] que o eruditismo arcádico cede o lugar a uma coloquialidade valorizada, e em que as formas de modelo clássico são substituídas por estrofes e rimas mais próximas da simplicidade popular, como a quadra e a redondilha. E há também os primeiros rebates do amor-paixão, que será o tema absorvente das *Folhas Caídas*.

Este último livro representa uma novidade na poesia portuguesa (se descontarmos alguns poemas atrás aludidos de José Anastácio da Cunha, um ou outro fragmento de Bocage) pelo individualismo exacerbado e até exibicionista, juntamente com um ar de confiança que na época desafiou o escândalo; pela intensidade e veemência da emoção amorosa, tão bem imediatizada; e enfim pela apropriação à poesia da fala íntima levando a termo a evolução já visível nas *Flores sem Fruto*.

Muitos dos poemas incluídos nas *Folhas Caídas* inserem-se em situações (no sentido dramático), são fragmentos de diálogo em que percebemos nitidamente a presença do interlocutor, embora não ouçamos a sua fala: é o caso do famoso *Adens!* Estão, por outro lado, cheios de referências a circunstâncias biográficas: as menções

frequentes da “luz” e da “rosa” roçam pelo título e pelo nome da viscondessa da Luz, D. Rosa de Montofar; a “cruz” também frequentemente mencionada tem origem no nome de Maria Kruz Azevedo.

Esta circunstancialidade, por vezes carecida de um comentário biográfico, compromete, por isso, o essencial da obra, embora constituísse na época um factor de sucesso. O interesse biográfico nem sempre coincide nas *Folhas Caídas* com o interesse estético. O dramatismo das poesias “de situação” mostra, por outro lado, a força do pendor dramático de Garrett, nele muito mais considerável e interessante que o pendor lírico. Alguns poemas líricos, no entanto, se salvam neste curioso subjectivismo de quem se vê sempre *em cena*.

Trata-se de uma poesia suspirada ou gritada, em que se traduzem geralmente com simplicidade inteiriça e por vezes frenética o desejo, a volúpia, o remorso, o ciúme, a dor da separação. A reflexão raramente e pouco distancia o autor dos seus sentimentos. Sem dúvida Garrett tem o gosto das oposições: a oposição entre o amor que eleva e o que rebaixa (*Eu tinha umas asas brancas; Anjo és*); a oposição entre [761] o Amar e o bruto Querer, que no fundo se encarece à luz do “demoníaco” byroniano (*Não te amo*); mas trata-se de temas muito estereotipados de um nível de reflexão muito elementar (se a compararmos por exemplo com a dos melhores poemas quinhentistas). Não é aí que deve buscar-se o interesse perdurável da lírica de Garrett, antes, de preferência, na expressão audível, admiravelmente rítmica e de sabor popular de temas muito correntes (*Suspiro que nasce d'alma*), ou na tensão dramática de certos poemas de “situação” (*Adeus!*).

Mas há, além disto, certos achados em algumas composições que ganham maior relevo à luz da evolução posterior da poesia. Assim, no poema *Os Cinco Sentidos*, em que o autor procura transpor o clímax da volúpia sensual, encontramos um processo de imaginação sinestética que anuncia o simbolismo. Outros aspectos precursores do simbolismo são o uso da aliteração, da assonância (em vez da rima consoante) e da rima interna, e ainda a polivalência de significados da *Barca Bela*.

Há, em suma, no poeta Garrett da fase final um misto de confissão e de teatralidade. O poeta, como Carlos das *Viagens*, gosta de se apresentar sob a forma de um homem fatal perseguido por remorsos, e alternativamente como vítima sem remédio da mulher fatal, com ela despenhado no abismo da perdição (*Anjo és*). Exibicionismo aliás característico dos poetas eróticos românticos da linhagem de Byron e Musset.

Sob o aspecto métrico, Garrett abandona definitivamente nas *Folhas Caídas* o verso branco arcádico e os géneros clássicos; manifesta preferência pela redondilha em estrofes regulares, de rima emparelhada, alternada ou cruzada (quadras, sextilhas, estrofes de sete e oito versos). Estas formas eram correntes entre os românticos espanhóis, e não representavam também novidade em Portugal: o *Trovador* é sete anos anterior à primeira edição das *Folhas Caídas*; mas a poesia ultra-romântica não passava, como veremos, de uma desmaiada retórica já feita de clichés. As *Folhas Caídas* são-lhe infinitamente superiores em originalidade, em vibração de vida vivida, na crispação comunicável de um gozo que é também uma dor — e, resumindo, em invenção literária.

BIBLIOGRAFIA**BÁSICA**

GARRETT, Almeida. *Folhas Caídas*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, s. d. 148 p.

GARRETT, Almeida. *Obras*. Lisboa: Lello & Irmão, 1963. 2 v.

MOURÃO-FERREIRA, David. A Poesia Confidencial das “Folhas Caídas”. In: *Hospital das Letras*. 2. ed. Lisboa: Guimarães, s. d. p. 81-96.

REIS, Carlos. *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990. 369 p.

COMPLEMENTAR

COELHO, Jacinto do Prado. *Problemática da história literária*. 2. ed. Lisboa: Ática, 1961. 280 p.

FRANÇA, José Augusto. *O Romantismo em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1993. 605 p.

RESUMO DA ATIVIDADE 10

Com o objetivo de levá-lo(a) a refletir acerca das características da estética romântica, demos início a nossa atividade com a leitura de cinco poemas de Garrett, seguida de exercício. Como leitura complementar, foi selecionado o texto de Saraiva & Lopes para caracterizar a lírica de Garrett.

A POESIA ULTRA-ROMÂNTICA

a t i v i d a d e 11

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- analisar e interpretar poemas de Garrett;
- refletir acerca da dialética amor vs. desejo em *Folhas Caídas*;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

Começaremos o estudo da poesia ultra-romântica pela obra de Soares de Passos. Leia o poema a seguir (1870. p. 16-19). Se surgirem dúvidas, recorra à consulta com o seu tutor, a dicionários, etc.

[16] O NOIVADO DO SEPULCRO (BALADA)

Vai alta a lua! na mansão da morte
Já meia-noite com vagar soou;
Que paz tranquila; dos vaivéns da sorte
Só tem descanso quem ali baixou.

Que paz tranquila!... mas eis longe, ao longe
Funérea campã com fragor rangeu;
Branco fantasma semelhante a um monge,
Dentre os sepulcros a cabeça ergueu.

Ergueu-se, ergueu-se!... na amplidão celeste
Campeia a lua com sinistra luz;
O vento geme no feral cipreste,
O mocho pia na marmórea cruz.

Ergueu-se, ergueu-se!... com sombrio espanto
Olhou em roda... não achou ninguém...
Por entre as campas, arrastando o manto,
Com lentos passos caminhou além.

[17] Chegando perto duma cruz alçada,
Que entre os ciprestes alvejava ao fim,
Parou, sentou-se e com a voz magoada
Os ecos tristes acordou assim:

“Mulher formosa, que adorei na vida,
“E que na tumba não cessei de amar,
“Por que atraíças, desleal, mentida,
“O amor eterno que te ouvi jurar?

“Amor! engano que na campã finda,
“Que a morte despe da ilusão falaz:
“Quem dentre os vivos se lembrará ainda
“Do pobre morto que na terra jaz?

“Abandonado neste chão repousa
“Há já três dias, e não vens aqui...
“Ai, quão pesada me tem sido a lousa
“Sobre este peito que bateu por ti!

“Ai, quão pesada me tem sido!” e em meio,
A fronte exausta lhe pendeu na mão,
E entre soluços arrancou do seio
Fundo suspiro de cruel paixão.

“Talvez que rindo dos protestos nossos,
“Gozes com outro de infernal prazer;
“E o olvido cobrirá meus ossos
“Na fria terra sem vingança ter!

[18] — “Oh nunca, nunca!” de saudade infinda,
Responde um eco suspirando além...
“Oh nunca, nunca!” repetiu ainda
Formosa virgem que em seus braços tem.

Cobrem-lhe as formas divinais, airoas,
Longas roupagens de nevada cor;
Singela c’roa de virgíneas rosas
Lhe cerca a fronte dum mortal palor.

“Não, não perdeste meu amor jurado:
“Vês este peito? reina a morte aqui...
“É já sem forças, ai de mim, gelado,
“Mas inda pulsa com amor por ti.

“Feliz que pude acompanhar-te ao fundo
“Da sepultura, sucumbindo à dor:
“Deixei a vida... que importava o mundo,
“O mundo em trevas sem a luz do amor?

“Saudosa ao longe vês no céu a lua?
— “Oh vejo sim... recordação fatal!
— “Foi à luz dela que jurei ser tua
“Durante a vida, e na mansão final.

“Oh vem! se nunca te cingi ao peito,
“Hoje o sepulcro nos reúne enfim...
“Quero o repouso de teu frio leito,
“Quero-te unido para sempre a mim!”
[19] E ao som dos pios do cantor funéreo,
E à luz da lua de sinistro alvor,
Junto ao cruzeiro, sepulcral mistério
Foi celebrado, de infeliz amor.

Quando risonho despontava o dia,
Já desse drama nada havia então,
Mais que uma tumba funeral vazia,
Quebrada a lousa por ignota mão.
Porém mais tarde, quando foi volvido
Das sepulturas o gelado pó.
Dous esqueletos, um ao outro unido,
Foram achados num sepulcro só.

EXERCÍCIO

Pesquise sobre o Ultra-Romantismo e, em seguida, identifique duas características desta estética no poema “O noivado do sepulcro”.

LEITURA COMPLEMENTAR

A leitura adicional, nesta atividade, diz respeito a um outro poema, também pré-romântico, da autoria de João de Lemos (1877, p. 26-29). Durante a leitura, fique atento (a) à presença do nacionalismo e à ambiência noturna do texto.

[26] A LUA DE LONDRES

[Pátria amata, sur terra straniera
Cerco in vano il paterno mio celo.
G. Regaldi]¹

É noite; o astro saudoso
Rompe a custo o plúmbeo céu;
Tolda-lhe o rosto formoso
Alvacento, húmido véu.
Traz perdida a cor de prata,
Nas águas não se retracta,
Não beija no campo a flor;
Não traz cortejo de estrelas,
Não fala de amor às belas,
Não fala aos homens de amor.

Meiga lua, os teus segredos
Onde os deixaste ficar?
Deixaste-os nos arvoredos

Das praias d'além do mar?
Foi na terra tua amada
Nessa terra tão banhada
Por teu límpido clarão?
Foi na terra dos verdes,
Na pátria dos meus amores
Pátria de meu coração?

[27] Oh que foi! deixaste o brilho
Nos montes de Portugal,
Lá onde nasce o tomilho,
Onde há fontes de cristal;
Lá onde viceja a rosa,
Onde a leve mariposa
Se espaneja à luz do sol;
Lá onde Deus concedera
Que em noite de primavera
Se escutasse o rouxinol.

¹ Tradução: “Pátria amada, em terra estrangeira / Procuo em vão o meu paterno céu.”

Tu vens, ó lua, tu deixas
Talvez há pouco o país
Onde do bosque as madeixas
Já têm um flóreo matiz;
Amaste do ar a doçura,
Do azul céu a formosura,
Das águas o suspirar!
Como há de agora entre gelos
Dardejar teus raios belos,
Fumo e névoa aqui amar?

[28] Quem viu as margens do Lima,
Do Mondego os salgueirais,
Quem andou por Tejo acima,
Por cima dos seus cristais;
Quem foi ao meu pátrio Douro,
Sobre fina areia de ouro,
Raios de prata espargir,
Não pode amar outra terra,
Nem sob o céu de Inglaterra
Doces sorrisos sorrir.

Das cidades a princesa
Tens aqui; mas Deus, igual
Não quis dar-lhe essa lindeza
Do teu e meu Portugal;
Aqui a indústria e as artes,
Além de todas as partes
A natureza sem véu;
Aqui ouro e pedrarias,
Ruas mil, mil arcarias,
Além... a terra e o céu.

[29] Vastas serras de tijolo,
Estátuas, praças sem fim
Retalham, cobrem o solo
Mas não me encantam a mim;
Na minha pátria uma aldeia,
Por noite de lua cheia
É tão bela, e tão feliz!
Amo as casinhas da serra,
Coa lua da minha terra,
Nas terras do meu país.

Eu e tu, casta deidade,
Padecemos igual dor,
Temos a mesma saudade,
Sentimos o mesmo amor;
Em Portugal o teu rosto
De riso e luz é composto;
Aqui triste e sem clarão;
Eu lá sinto-me contente,
E aqui lembrança pungente
Faz-me negro o coração.

Eia, pois, oh astro amigo,
Voltemos aos puros céus,
Leva-me, oh lua, contigo,
Preso num raio dos teus;
Voltemos ambos, voltemos
Que nem eu nem tu podemos
Aqui ser quais Deus nos fez;
Terás brilho, eu terei vida,
Eu já livre, e tu despida
Das nuvens do céu inglês.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

- COELHO, Jacinto do Prado. *A poesia ultra-romântica*. Lisboa: Clássica, 1944. 2 v.
PASSOS, A. A. Soares de. *Poesias*. 5. ed. Porto: Cruz Coutinho, 1870. 182 p.

COMPLEMENTAR

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica*: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1992. 186 p.

RESUMO DA ATIVIDADE 11

Com o intuito de levá-lo(a) a refletir acerca das características da poesia ultraromântica, iniciamos a nossa atividade com a leitura de “O noivado do sepulcro”. Como leitura complementar, foi selecionado um outro poema, dessa vez, de João de Lemos [1819-1890].

JOÃO DE DEUS

a t i v i d a d e 12

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- reconhecer as características principais da poesia romântica;
- analisar e interpretar poemas selecionados de João de Deus;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

Começaremos o estudo da poesia romântica da terceira geração pela obra de João de Deus. Leia os poemas a seguir e, em seguida, faça o exercício indicado. Se surgirem dúvidas, recorra à consulta com o seu tutor, a dicionários, etc.

AROMA E AVE

Eu digo, quando assoma
O astro criador:
Deus me fizesse aroma
De alguma pobre flor!

E digo, quando passa
Uma ave pelo ar:
Deus me fizesse a graça
De asas para voar!

Aroma da janela
Me evaporava eu,
Me respirava ela
E me elevava ao céu!

E quem, se eu fosse uma ave,
Me havia de privar
A mim da luz suave
Daquele seu olhar?

TRISTEZAS

Na marcha da vida
Que vai a voar
Por essa descida
Caminho do mar,

Caminho da morte
Que me há de arrancar
O grito mais forte
Que eu posso exalar;

O ai da partida
Da pátria, do lar,
Dos meus e da vida,
Da terra e do ar;

Já perto da onda
Que me há de tragar,
Embora, se esconda
No fundo do mar;

De noite e de dia
Me alveja no ar
O fumo que eu via
Subir do meu lar!

Que sonhos doirados
Me estão a lembrar!
Mas tempos passados
Não podem voltar!

Carreira da vida,
Que vás a voar
Por esta descida,
Vai mais devagar;

Que eu vou deste mundo,
Talvez, descansar,
E nunca do fundo
Dos mares voltar!...

ADORAÇÃO

Vi o teu rosto lindo,
Esse rosto sem par;
Contemplei-o de longe, mudo e quedo,
Como quem volta de áspero degredo
E vê ao ar subindo
O fumo do seu lar!

Vi esse olhar tocante,
De um fluido sem igual;
Suave como lâmpada sagrada,
Bem-vindo como a luz da madrugada
Que rompe ao navegante
Depois do temporal!

Vi esse corpo de ave,
Que parece que vai

Levado como o Sol ou como a Lua,
Sem encontrar beleza igual à sua,
Majestoso e suave,
Que surpreende e atrai!

Atrai, e não me atrevo
A contemplá-lo bem;
Porque espalha o teu rosto uma luz santa,
Uma luz que me prende e que me encanta
Naquele santo enlevo
De um filho em sua mãe!

Tremo, apenas pressinto
A tua aparição;
E, se me aproximasse mais, bastava
Pôr os olhos nos teus, ajoelhava!
Não é amor que eu sinto,
É uma adoração!

Que as asas providentes
Do anjo tutelar
Te abriguem sempre à sua sombra pura!
A mim basta-me só esta ventura
De ver que me consentes
Olhar de longe... olhar!

VENTURA

O Sol na marcha luminosa voa
Lançando à terra majestoso olhar;
Passa cantando quem o ar povoa,
E a praia abraça venturoso o mar.

No bosque o vento doce canto entoa,
Ouvem-se em coro as multidões cantar;
Que a um só triste o coração lhe doa,
Que eu seja o único a sofrer, penar!

Por ti, saudade... de quem vai tão perto
E a quem dos olhos e das mãos perdi
Neste tão ermo, lúgubre deserto!

Por ti, ventura... que uma vez senti;
Por ti que às vezes a meu peito aperto
E... o peito aperto sem te ver a ti!

ÚLTIMO ADEUS

Fique em silêncio eterno a minha lira;
Vai eflúvio de Deus! Deus te bem fade;
Nesta alma em teu lugar fica a saudade,
Se a essência sobrevive à flor que expira.

Dizer-te adeus não pude; quando ocorre
Tal voz ao lábio, o lábio empalidece,
Como a nota da lira nos falece
Ante a Lua que cai, e o Sol que morre;

Ante o sopro que varre o cedro e o vime,
Ante o sublime aspecto do oceano,
Ante a esposa do Mártir sobre-humano,
Ante tudo o que é grande e que é sublime.

Embora: quando a lâmpada crepita,
Já falta de óleo lânguida esvoaça;
A nuvem estala, ruge a onda, e passa...
Guarda silêncio a abóbada infinita.

(DEUS, João de. *Campo de Flores*. 4. ed. Lisboa: Bertrand, s. d.)

EXERCÍCIO

Transcreva, do poema “Adoração”, uma estrofe que exemplifique a idealização da figura feminina. Comente-a de modo breve.

LEITURA COMPLEMENTAR

Para mais informações acerca da poesia de João de Deus, recomenda-se a leitura do texto a seguir, retirado da *História da Literatura Portuguesa*, já indicada (p. 977). Os autores apontam a idealização do amor e a capacidade de desdobramento dialético de certos sentimentos como marcas deste poeta. Essas características podem ser identificadas por você nos textos poéticos já transcritos.

João de Deus [1830-1896]

[977] Os seus poemas são feitos do material mais comum da língua: repetições, exclamações, anacolutos, um vocabulário corrente e um teclado restrito mas universal de imagens, que ele, às vezes, percorre enumerativamente: a flor, a ave, a pérola, a estrela, a lua, o céu, a luz, a fonte, o vento, a nuvem, o perfume... De tão simples recursos, ou não se faz nada, ou faz-se uma poesia que resiste como a do património oral das nações. É isto o que acontece com João de Deus: se o julgarmos pelos seus melhores

poemas, nenhum dos poetas seus contemporâneos tem uma fala mais moderna que a sua poesia repele qualquer declamação pretenciosa; as inflexões de voz que ela nos pede estão no ouvido, são as inflexões das crianças e da gente espontânea. Eis o que pode verificar-se em líricas como *Beijo, Folha Caída, Sede de Amor, Adoração, Sol Íntimo*; na fábula *Cabra, Carneiro e Cevado*; e em sátiras como *O Dinheiro, A Monarquia, Eleições*.

A esta simplicidade são, contudo, inerentes alguns riscos e defeitos. João de Deus nem sempre consegue evitar certa monotonia melopeica; o pequeno âmbito dos seus temas e recursos forçam-no, por vezes, a deslizar para os lugares-comuns ultra-românticos; certos preconceitos de moralismo burguês impõem-lhe que cubra de eufemismo pretensamente religioso alguns impulsos do seu temperamento sensual, como se todo o seu lirismo devesse subordinar-se à atitude do amor-adoração e a uma profissão de religiosidade.

Mas o poeta não recorre apenas à estilística ultra-romântica, quando desdobra a sua inspiração lírica para além dos recursos mais ingénuos. Um tino seguro leva-o a aproximar-se de Dante, Petrarca e Camões, sem falar da Bíblia, que é a sua predilecta fonte literária. Como vimos, Antero confessa dever a João de Deus a soneto camoniano. É evidente a lição dos poemas bíblicos no gosto das imagens em cascata, a dos renascentistas na idealização do amor e na capacidade de desdobramento dialéctico de certos sentimentos, embora tudo isso esteja assimilado a uma índole própria, que nunca deixa de manifestar-se na simplicidade dos meios verbais. A elegia *A Vida*, que é a sua obra-prima, constitui o melhor exemplo da síntese de todos estes elementos.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

DEUS, João de. *Campo de Flores*. 4. ed. Lisboa: Bertrand, s. d. v. 1. 389 p.

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. corrigida e actualizada. Porto: Porto, 2001. 1216 p.

COMPLEMENTAR

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica*: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1992. 186 p.

RESUMO DA ATIVIDADE 12

Com o intuito de levá-lo(a) a refletir acerca das características da poesia de João de Deus, iniciamos a nossa atividade com a leitura de cinco poemas deste autor. Como leitura complementar, foi selecionado um texto de Saraiva & Lopes (1989) em que se discute a simplicidade da escrita poética de João de Deus.

GONÇALVES DE MAGALHÃES

a t i v i d a d e 13

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- reconhecer aspectos fundamentais da poesia romântica brasileira;
- ler, analisar e interpretar os poemas de Gonçalves de Magalhães.

Nesta unidade, vamos estudar as características das três gerações que marcaram períodos distintos do romantismo brasileiro. Antes, vamos conhecer como a estética romântica foi introduzida no Brasil.

As obras que pretendem contar a história da literatura são unânimes em defender que o Romantismo no Brasil teve início em 1836, devido à publicação, nessa data, do livro *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães. Dessa forma, o autor seria o introdutor do movimento no Brasil, não somente por causa de seu livro, mas também em função de ter fundado, em Paris, a *Niterói*, revista brasiliense. Segundo Antonio Candido (1982),

só se pode falar todavia de literatura nova, entre nós, a partir do momento em que se adquiriu consciência da transformação e claro intuito de promovê-la, praticando-a intencionalmente. Foi o que fez em Paris, de 1833-1836, mais ou menos, um grupo de jovens: Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel José de Araújo Porto Alegre, Francisco de Sales Torres Homem, João Manuel Pereira da Silva e Cândido de Azevedo Coutinho, sob a direção do primeiro. Lá se encontravam para estudar ou cultivar-se e lá travaram contacto com as novas orientações literárias, cabendo certamente a Magalhães a intuição decisiva de que elas correspondiam à intenção de definir uma literatura nova no Brasil, que fosse no plano da arte o que fora a Independência na vida política e social. (p. 11-12)

Vamos analisar o fragmento abaixo, retirado do “Prólogo” de *Suspiros poéticos e saudades*, para entendermos as propostas pelo autor:

Pede o uso que se dê um prólogo ao livro, como um pórtico ao edifício; e como este deve indicar por sua construção a que divindade se consagra o templo, assim deve aquele designar o caráter da obra. Santo uso de que nos aproveitamos para desvanecer alguns preconceitos, que talvez contra este livro se elevem em alguns espíritos apoucados.

É um livro de poesias escritas segundo as impressões dos lugares; ora sentado entre as ruínas da antiga Roma, meditando sobre a sorte dos impérios; ora no cimo dos Alpes, a imaginação vagando no infinito como um átomo no espaço; ora na gótica catedral, admirando a grandeza de Deus e os prodígios do cristianismo; ora entre os ciprestes que espalham sua sombra sobre túmulos; ora, enfim, refletindo sobre a sorte da pátria, sobre as paixões dos homens, sobre o nada da vida. São poesias de um peregrino, variadas como as cenas da natureza, diversas como as fases da vida, mas que se harmonizam pela unidade do pensamento e se ligam como os anéis de uma cadeia; poesias d’alma e do coração, e que só pela alma e o coração devem ser julgadas.

O “Prólogo” pode ser considerado um manifesto do Romantismo, ou a primeira impressão sobre o movimento. Percebemos que ainda há resquícios do Classicismo, quando o autor refere-se às poesias como harmonizadoras da “unidade do pensamento” (lembrem-se das idéias veiculadas pelo Enciclopedismo). Ao mesmo tempo, os temas do Romantismo estão presentes no “Prólogo”, como a referência à “imaginação”, à “natureza”, à “pátria”, às “paixões”, “poesias d’alma e do coração”. Estava plantada no Brasil a semente da nova estética.

Em linhas gerais, os românticos eram contrários aos clássicos, pois deixavam que a imaginação prevalecesse sobre a razão. O sentimento nacionalista também abarcou os homens desse período, que lutavam por uma pátria. Além disso, há uma grande dedicação desses homens ao amor e à paixão, no plano poético, que, em determinados momentos, os leva ao isolamento e à identificação com a natureza.

Nessa época, o Brasil vivia um momento singular em sua história. A vinda da família real portuguesa, em 1808, trouxe para o Rio de Janeiro novos hábitos. Instalaram-se aqui as primeiras tipografias e criaram-se bibliotecas e escolas.

Os anseios românticos tiveram por consequência a criação de um imaginário da pátria brasileira. Crescia aqui um novo sentimento, essencialmente brasileiro. Esses anseios eram refletidos na literatura, principalmente na poesia.

Os poetas românticos romperam com a rigidez formal, dando prioridade à liberdade de criação. Começaram a dar importância à musicalidade do poema e usavam versos livres com estrofes regulares e irregulares. Tudo isso porque buscavam a liberdade, inclusive a liberdade da forma, privilegiando a imaginação e não a razão.

A poesia brasileira desse movimento pode ser dividida em três fases, ou três gerações. Lembremos que toda divisão é arbitrária e nem sempre dá conta de todas as manifestações do período:

1ª Geração: Nacionalista e indianista

2ª Geração: Mal-do-século

3ª Geração: Condoreira

Nas próximas quatro atividades da Unidade 4, estudaremos as características das três gerações que marcam períodos distintos da história brasileira, enfocando quatro autores: Gonçalves de Magalhães (Atividade 13), Gonçalves Dias (Atividade 14), Álvares de Azevedo (Atividade 15) e Castro Alves (Atividade 16).

GONÇALVES DE MAGALHÃES

Gonçalves de Magalhães nasceu no Rio de Janeiro em 13 de agosto de 1811. Em 1832, formou-se em Medicina. Entre 1833 e 1836, esteve na Europa, onde entrou em contato com o romantismo europeu, principalmente o francês, o italiano e o português. Em Paris, publicou seu livro *Suspiros poéticos e saudades* (1836) e fundou a revista *Niterói* com seus amigos Porto Alegre e Torres Homem, entre outros. Regressou ao Brasil em 1837, liderando a renovação da literatura brasileira. Foi Professor de Filosofia no Colégio Pedro II. Foi Diplomata do Brasil na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina. Faleceu em Roma em 10 de julho de 1882. No Brasil, viveu prestigiado. Era amigo de Dom Pedro II e em 1874 recebeu o título de Visconde de Araguaia. Seus principais livros são *Poesias* (1832), *Suspiros poéticos e saudades* (1836), *Urânia* (1862), *Cânticos fúnebres* (1864), *A confederação dos tamoios* (1854).

Leremos, a seguir, um poema de Gonçalves de Magalhães para verificar as novidades desse primeiro momento, trazidas para a literatura brasileira:

Soneto

Que dor pungente, oh céu, sinto no peito,
Que até meu coração retalha, e esbroa!
Um peso enorme a fronte me atordoa,
E contra meu querer me encosto ao leito!
Ah! quem, pobre de mim, me tem sujeito?
Que será, oh meu Deus? Quem me magoa?
Mas que espectro de mim em torno voa?
A morte... é ela... lá lhe vejo o aspeito!

Ah! vem, que firme estou; vem apressada;
Eu não temo morrer; desfecha o corte,
E leva-me esta vida amargurada.

Porém que fazes tu? cruenta morte,
Poupas uma existência malfadada?
Oh quanto é dura e triste a minha sorte.

O poema, como está especificado no título, é um soneto, constituído de dois quartetos e dois tercetos, cada verso contendo dez sílabas poéticas, bem ao gosto dos clássicos. Mas algo interessante nesse poema são os temas românticos que já se fazem presentes.

Vejamos: na primeira estrofe, um eu subjetivo, que está atormentado pela dor no peito, fraco, clama aos céus, demonstrando um *sentimentalismo* que vai ser um dos aspectos mais importantes do romantismo. Essa maneira de expressão foi muito comum nos textos românticos.

Que dor pungente, oh céu, sinto no peito,
Que até meu coração retalha, e esbroa!
Um peso enorme a fronte me atordoa,
E contra meu querer me encosto ao leito!

Na segunda quadra, o eu poético continua expressando a dor, sofrendo muito, aparentemente sem muita razão, e clama por Deus, como que querendo uma explicação para as suas dores. Esse sentimento de religiosidade é comum, principalmente, nos primeiros românticos brasileiros.

Ah! quem, pobre de mim, me tem sujeito?
Que será, oh meu Deus? Quem me magoa?
Mas que espectro de mim em torno voa?
A morte... é ela... lá lhe vejo o aspeito!

Já na terceira estrofe, aparece o tema da morte, que vai ser desenvolvido com muita perspicácia por Álvares de Azevedo. Veja que no poema em análise o sofrimento do eu poético, essa aflição, esse desajuste tem a morte como solução. A evasão na morte acaba com o seu sofrimento (*“E leva-me esta vida amargurada.”*):

Ah! vem, que firme estou; vem apressada;
Eu não temo morrer; desfecha o corte,
E leva-me esta vida amargurada.

Na última estrofe, o eu lírico ressentido de ser poupado da morte, porque só ela o livraria do duro e triste destino:

Porém que fazes tu? cruenta morte,
Poupas uma existência malfadada?
Oh quanto é dura e triste a minha sorte.

Conforme aponta Massaud Moisés (1999, p. 121), “a obra poética de Gonçalves de Magalhães exibe maior significado histórico-literário que estético: embora tivesse o mérito de instaurar a moda romântica em nossas letras, carecia de originalidade e altitude” (...). Contudo, podemos ver que, embora Gonçalves de Magalhães não tenha sido um dos grandes poetas românticos brasileiros, apontou caminhos que foram seguidos pelos grandes poetas românticos que tivemos no Brasil.

EXERCÍCIO

Leia o poema **O Dia 7 de Setembro, em Paris**, de Gonçalves de Magalhães, indicado para leitura complementar, e explique, em não mais do que 10 linhas, por que os críticos o consideram como poeta de “segunda plana”.

LEITURA COMPLEMENTAR

Para leitura complementar da Atividade 13, sugerimos o poema abaixo, de Magalhães, e o texto de Candido e Castello (1994, p. 155-156). Após a leitura, discuta o conteúdo dos dois textos com seus colegas de turma e com o seu tutor.

O Dia 7 de Setembro, em Paris

Longe do belo céu da Pátria minha,
Que a mente me acendia,
Em tempo mais feliz, em qu'eu cantava
Das palmeiras à sombra os pátios feitos;
Sem mais ouvir o vago som dos bosques,
Nem o bramido fúnebre das ondas,
Que n'alma me excitavam
Altos, sublimes turbilhões de idéias;
Com que cântico novo
O Dia saudarei da Liberdade?

Ausente de saudoso, pátrio ninho,
Em regiões tão mortas,
Para mim sem encantos, e atrativos,
Gela-se o estro ao peregrino vate.
Tu também, que nos trópicos te ostentas
Fulgurante de luz, e rei dos astros,
Tu, oh sol, neste céu teu brilho perdes.

Oh fantasia, mostra-me se podes,
O enérgico quadro, que meus olhos
Outrora extasiara;
Reaviva o fulgor do entusiasmo,
Que o coração abrasa
Como o sol quando a pino os homens fere;
Memória, hoje recorda aquelas vozes
Dos brasilienses peitos escapadas,
Como do Chimborazo ardentes lavas,
E no templo de Deus gratas soavam.
Recita aqueles hinos,
Que angélicas donzelas, varões probos
Alternos entoavam neste dia,
Da Liberdade em honra.

Mas em vão, que nos ares embruscados
O mimoso colibri não adeja,
Nem longe do ninho o canto exala
O sabiá canoro.
Ah! se ao menos a dor que me alma punge,
E a existência me azeda,

Um pouco se aplacasse, e doce riso,
Filho do coração, subisse aos lábios,
Quiçá na ausência da querida Pátria
 Pudesse, inda que rouco,
Mais um hino ajuntar aos outros hinos,
Com que de meu amor lhe fiz ofrenda,
Quando no grêmio seu prazer gozava.

Lá, no teu seio, a vida respirando
 Tranqüilo e sossegado,
Ou no mar agitado, à morte exposto,
Ou aqui nesta plaga tão remota,
Fiel te sou, oh Pátria; não te olvido
Pelas grandezas que me oferece a Europa.
Estes eternos monumentos d'arte,
Estas colunas, maravilhas mortas,
Estas estátuas colossais de bronze,
Estes jardins soberbos, estes templos
São belos: mas não são de minha Pátria.
Tuas virgens florestas, e teus templos
Mais me aprazem que tudo o que aqui vejo.

Ah! quem me dera agora, em grato sonho
Iludido, cuidar que me revolvo
Ignorando entre os meus, entre o tumulto
Do povo que no rosto traz impressa
 A glória deste Dia!
Quem me dera que os meus rústicos hinos
 Por ele ouvidos fossem,
 E por ele aplaudidos
No delírio do sacro amor da Pátria!

Oh! Como é doce memorar os tempos
 Da passada alegria!
Como é doce escutar ternas cadências
De branda voz de pudibunda virgem,
Quando fora da terra a alma vagueia
 No celeste infinito!
Mais doce é celebrar os claros feitos
Dos seus concidadãos, e unido a eles,
Beber na mesma taça o entusiasmo,
 E no divino arroubo
Os céus congratular, render-lhes graçal!

Aqui da Liberdade repetido
Não soa o mago acento em meus ouvidos;
Nem o auriverde pavilhão tremola,
 Imagem das riquezas

Da terra minha, fértil, abundante;
Nem o canhão ribomba, que assinale
Que este Dia ao Brasil é consagrado.
Só o estridor ressoa
De turbulento povo, indiferente
Da Pátria minha à glória

Dia da Liberdade!
Tu só dissipas hoje esta tristeza
Que a vida me angustia.
Tu só me acordas hoje do letargo
Em que esta alma se abisma,
De resistir cansada a tantas dores.
Ah! talvez que de tí poucos se lembrem
Neste estranho país, onde tu passas
Sem culto, sem fulgor, como em deserto
Caminha o viajor silencioso.

Mas rápidos os dias se devolvem;
E tu, oh sol, que pálido me aclaras
Nestas longínquas plagas
Brilhante ainda raiarás na Pátria,
E ouvirás meus hinos
Em honra deste Dia, não magoados
Co'os fúnebres acentos de saudade.

Romantismo

Definição

O Romantismo teve origem na Alemanha e na Inglaterra do século XVIII, espalhando-se daí para a França, Itália e demais países da Europa. Distinguímos hoje sob a denominação de pré-romantismo o prenúncio de renovação libertadora que se imporia em princípios do século XIX. Ele consiste em certas atitudes de expressão, de preferências temática, e na aceitação de modelos e fontes de inspiração fora das limitações clássicas ou da tradição greco-latina, e que logo a seguir foram redefinidas pelo romantismo. Mas é possível ir mais longe e reconhecer no barroco literário o princípio da ruptura da ordem estática dos clássicos. Embora ainda apegado à disciplina formal, definida pelo virtuosismo de processos técnicos, o certo é que o barroco se lança à renovação dos temas, inspiração pelas contradições da realidade interior do homem em face da sua condição e da sua própria natureza, e expressa numa linguagem carregada de elementos sensoriais. O romantismo retoma e amplia essa atitude, com a vantagem da liberdade formal e com o sentimento vibrante da contemporaneidade. Torna possível o enriquecimento da expressão com a soma variada das aspirações, ansiedades e contradições interiores, no tom pessoal que exprime o mundo individual do artista. Por isso mesmo, ele se apresenta verdadeiramente como um criador.

O sentido de aventura e da criação individual é a única lei imposta pelo romantismo, o que permite que cada escritor possa conceber a sua poética. Dominante na primeira metade do Século XIX, o movimento apresentaria assim uma grande

multiplicidade de atitudes e características. Daí, talvez, não ter chegado a elaborar uma poética que totalizasse as suas características e inovações, o que foi compensado pela ação unificadora das grandes figuras românticas. A aura da aventura e do drama pessoal de algumas delas e o fato de aparecerem como imagens vivas dos heróis que conceberam, dando às suas obras aspectos de uma confissão palpitante de suas próprias misérias e grandezas, determinaram os imitadores dos Byron e Musset. Por outro lado, aqueles que são as grandes sínteses da sentimentalidade e da ideologia românticas, Lamartine, Chateaubriand, Walter Scott, Shelley, Goethe, Victor Hugo, são modelos também seguidos. Finalmente, se o homem romântico surge como expressão de uma nova ordem social, moral, religiosa e econômica, e se ele exprime ao mesmo tempo a sua experiência individual, é porque se deixa envolver pelo clima do momento, enquanto é uma síntese deste próprio momento. Do testemunho pessoal, chega-se ao nacional e finalmente ao universal. Torna-se possível encontrar um denominador comum.

Quais então as características mais gerais e dominantes do romantismo? A maneira de indicá-las tem variado muito desde os próprios românticos aos críticos e teóricos atuais, mas no fundo todos se harmonizam ou se completam. Ressalte-se nele a ruptura do equilíbrio da vida interior, com o triunfo da intuição e da fantasia, as quais alimentam o contraste entre as aspirações e a realidade. Necessariamente se oporia ao domínio da razão, que, como se sabe, levava os clássicos a aceitar a vida e a sociedade de maneira relativamente pacífica ou com atitude espiritual e moral estática. Ao contrário destes, o romântico exprime a insatisfação do mundo contemporâneo: inquietude, tristeza, aspiração vaga ou imprecisa, anseio de algo melhor do que a realidade, inconformismo social, ideais políticos de liberdade, entusiasmo nacionalista. Dá grande ênfase à vida sentimental, tornando-se intimista e egocêntrico, enquanto o coração é a medida mais exata da sua existência. Cultiva o amor e a confiança, ou se dispõe à renúncia e ao isolamento, e por aí procura uma identificação essencial com a natureza. Também alimenta o sentimento religioso, vibra com a pátria e se irmana com a humanidade. Pula assim do círculo fechado de sua fantasia interior, da sua realidade alimentada de idealização e de fugas, luminosa ou sombria, entre o bem e o mal, para as cogitações morais e espirituais, para a defesa das grandes causas sociais e da realidade. Evidentemente, a reação contra a ideologia clássica se estenderia aos processos técnicos e expressivos, também até então disciplinados. E a revolução se faz completa. É a vitória da liberdade de criação, cujas características são o dinamismo, a sentimentalidade, a contemporaneidade e a historicidade. Visa à revelação do homem total e em particular do homem interior, com as suas aspirações idealizadas, do que deriva o tratamento da temática preferida pelo próprio romantismo.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

_____; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira. História e antologia: Das origens ao realismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1994

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil, V.III*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

CASTELLO, José Aderaldo (Org.). *Gonçalves de Magalhães*. Coleção “Nossos Clássicos”. Rio de Janeiro: Agir, 1995, p. 50 e 70-74.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira Através dos Textos*. São Paulo: Cultrix, 1999.

COMPLEMENTAR

PROENÇA, Domício Filho. *Estilos de época na literatura: Através de textos comentados*. São Paulo: Ática, 1995.

RESUMO DA ATIVIDADE 13

Nessa atividade, entramos em contato com o introdutor do romantismo no Brasil, Gonçalves de Magalhães, que se empenhou em renovar as letras entre nós, conseguindo aglutinar vários amigos na campanha para criar uma nova literatura brasileira. Lendo seus poemas, entendemos como se deu a evolução da literatura romântica no Brasil.

GONÇALVES DIAS

a t i v i d a d e 14

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- ler e compreender os poemas de Gonçalves Dias;
- reconhecer a Literatura Brasileira como forma de expressão da realidade nacional;
- reconhecer aspectos fundamentais da poesia *gonçalvina*;
- analisar e interpretar poemas de Gonçalves Dias.

O poeta Gonçalves Dias (Antônio Gonçalves Dias) nasceu no sítio Boa Vista, município de Caxias, no Maranhão, em 10 de agosto de 1823. Filho do comerciante português Manuel Gonçalves Dias e da brasileira Vicência Mendes Ferreira, ainda em tenra idade, o menino foi separado da mãe, pois seu pai separou-se de Vicência e casou-se com Adelaide Ramos de Almeida, por quem o poeta foi criado.

Após a morte do pai, Gonçalves Dias foi estudar Direito em Coimbra, onde escreveu seus primeiros poemas, não concluindo o curso. Em 1849, foi nomeado Professor de Latim e História do Brasil no Colégio Pedro II, uma das escolas brasileiras mais importantes da época.

Em 1851, foi incumbido pelo governo brasileiro de estudar a instrução primária, secundária e profissional nas províncias do Norte, e de colher documentos históricos nos arquivos provinciais, momento em que esteve no Pará pela primeira vez. Apaixonou-se por Ana Amélia e a pediu em casamento, mas a mãe da jovem, d. Lourença Ferreira do Vale negou o seu pedido. Em 1852, casou-se com Olímpia Coriolana da Costa. Em 1859, fez parte da Comissão Científica de Exploração, retornando ao Norte do Brasil. Pela segunda vez, em 1861, retornou a Belém, foi a Cametá e de lá para Manaus, onde foi nomeado visitador das escolas do Solimões. Morreu nas costas do Maranhão, no naufrágio do navio *Ville de Boulogne*, em 3 de novembro de 1864, quando retornava de uma viagem à Europa.

Gonçalves Dias está inserido nas histórias literárias como representante da primeira geração romântica no Brasil. *Escreveu primeiros cantos* (1846), *Leonor de Mendonça*, teatro (1847), *Segundo cantos e Sextilhas de frei Antão* (1848), *Últimos cantos* (1851), *Os timbiras* (1857), *Dicionário da língua tupi* (1858), *Obras póstumas*, 6 volumes, organizadas por Antônio Henriques Leal (1868-1869). Conforme Antonio Candido e J. Aderaldo Castelo (1994, p. 178),

do ponto de vista da expressão, [Gonçalves Dias], deu exemplo de extraordinário equilíbrio e sobriedade, resultantes sobretudo de longa experiência com a tradição poética em língua portuguesa. É de fato o nosso primeiro poeta romântico a se identificar imediatamente com a sentimentalidade de seu povo e a dar um exemplo fecundo à nossa criação literária.

Com efeito, lendo o prólogo de *Primeiros Cantos* (1846), livro de estréia do poeta maranhense, percebemos que Gonçalves Dias, ao apresentar sua concepção de Poesia, tem consciência de sua importância como poeta romântico no Brasil do século XIX. Demonstra conhecimento dos estudos poéticos da língua portuguesa e revela uma maneira pessoal quando expõe a sua visão poética (*Poesia e Prosa Completas*, 1998, p. 103).

DEI O NOME de *Primeiros cantos* às poesias que agora publico, porque espero que não serão as últimas.

Muitas delas não têm uniformidade nas estrofes, porque menosprezo regras de mera convenção; adotei todos os ritmos da metrificacão portuguesa, e usei deles como me pareceram quadrar melhor com o que eu pretendia exprimir. Não tem unidade de pensamento entre si, porque foram compostas em épocas diversas – debaixo de céu diverso – e sob a influencia de impressões momentâneas. Foram compostas nas margens viçosas do Mondego e nos píncaros enegrecidos do Gerez – no Doiro e no Tejo, sobre as vagas do Atlântico e nas florestas virgens da América. Escrevi-as para mim, e não para os outros; contentar-me-ei se agradarem; e se não... é sempre certo que tive o prazer de as ter composto.

Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as idéias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano – o aspecto enfim da natureza. Casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a idéia com a paixão – colorir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo isto com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia - a Poesia grande e santa - a Poesia como eu a compreendo sem poder definir, como eu a sinto sem poder traduzir. (...).

Desse modo, Gonçalves Dias desenvolve os três gêneros literários: o lírico, o épico e o dramático. Sua poética versa sobre a natureza brasileira, o indianismo, o amor, o sentimentalismo e a religiosidade, no sentido da associação de Deus à Natureza (panteísmo). Ele é considerado o nosso mais importante poeta indianista e um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos.

Vamos ler, agora, dois poemas – **Canção do exílio** e **O canto do piaga** – de Gonçalves Dias, amostra expressiva de sua lírica nacionalista e indianista. Outros poemas, indicados para leitura complementar, pertencem respectivamente à sua produção lírico-amorosa e indianista.

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,

Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro eu cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Você já conhece o poema **Canção do exílio**, que foi analisado durante os trabalhos da disciplina *Teoria do texto poético*, (Fernandes, 2008, p. 114-122). Considerando-se que ele se tornou um canto, como o seu próprio título revela, e foi parodiado pelos mais importantes poetas da literatura brasileira, achamos pertinente reapresentá-lo para que você veja que um mesmo poema pode ser analisado de diversos modos.

Esse poema é constituído de cinco estrofes, sendo três quadras e duas sextilhas, e, além de expressar intensa adesão à pátria, segue uma forma de composição popular: redondilha maior (versos de sete sílabas) – *Mi/nha/ ter/ra/ tem/ pal/mei/ras,/ / On/de/ can/ta/ o/ sa/biá/*; paralelismo (repetição de versos de mesma estrutura sintática) – *Nosso céu tem mais estrelas,/ Nossas várzeas têm mais flores*; anáfora (repetição de palavras no início de sucessivos segmentos métricos (versos) – *Nossas bosques têm mais vida,/ Nossa vida mais amores*; e refrão – *Onde canta o sabiá* –, que intensifica o seu lirismo, segundo Candido, *fruto de leituras dos medievalistas*.

Observamos, a partir da primeira estrofe, a glorificação da terra pátria, do que, pelo nosso repertório de leituras, deduzimos que se trata de uma exaltação ufanista da natureza brasileira, que o eu poético faz. No poema de Gonçalves Dias, a terra do exílio é um espaço desvalorizado porque é um país estrangeiro.

O poeta Cassiano Ricardo, ao analisar o poema **Canção do exílio**, comenta a discussão que houve entre os críticos brasileiros tendo em vista o fato de o sabiá não cantar em palmeira, mas, sim, em laranjeira, por exemplo, como é o caso do sabiá de Gonçalves

de Magalhães. Mas o sabiá do poema **Canção do exílio** canta na palmeira melhor que qualquer outro sabiá de laranjeira, porque continua até hoje cantando. Trata-se, como disse Cassiano Ricardo, daquela “verdade poética” que não precisa ser provada.

A seguir, leremos 15 estrofes do poema **O canto do piaga** (total de 20 estrofes), representativo do indianismo brasileiro, em que o poeta manifesta, de acordo com Bosi (1992, p. 184), “a consciência do destino atroz que aguardava as tribos tupis quando se pôs em marcha a conquista européia”:

O Canto do Piaga

I

Ó Guerreiros da Taba sagrada,
Ó Guerreiros da Tribo Tupi,
Falam Deuses nos cantos do Piaga,
Ó Guerreiros, meus cantos ouvi

Esta noite – era a lua já morta -
Anhangá me vedava sonhar;
Eis na horrível caverna, que habito,
Rouca voz começou-me a chamar.

Abro os olhos, inquieto, medroso,
Manitôs! que prodígios que vi!
Arde o pau da resina fumosa,
Não fui eu, não fui eu, que acendi!

.....

Era feio, medonho, tremendo,
Ó Guerreiros, o espectro que eu vi.
Falam Deuses nos cantos do Piaga,
Ó guerreiros, meus cantos ouvi!

II

Por que dormes, ó Piaga divino?
Começou-me a Visão a falar,
Por que dormes? O sacro instrumento
De per si já começa a vibrar.

Tu não viste nos céus um negrume
Toda a face do sol ofuscar;
Não ouviste a coruja, de dia,
Sons estrídulos torva soltar?

.....

Ouve o anúncio do horrendo fantasma,
Ouve os sons do fiel maracá;
Manitôs já fugiram da Taba!
Ó desgraça! Ó ruína! Ó Tupá!

III

Pelas ondas do mar sem limites
Basta selva, sem folhas, vem;
Fartos troncos, robustos, gigantes;
Vossas matas tais monstros contêm.

.....

Oh! quem foi das entranhas das águas
O marinho arcabouço arrancar?
Nossas terras demanda, fareja...
Esse monstro... – o que vem cá buscar?

Não sabeis o que o monstro procura?
Não sabeis a que vem, o que quer?
Vem matar vossos bravos guerreiros,
Vem roubar-vos a filha e a mulher!

Vem trazer-vos crueza, impiedade -
Dons cruéis do cruel Anhangá;
Vem quebrar-vos a massa valente,
Profanar Manitôs, Maracá.

Vem trazer-vos algemas pesadas,
Com que a tribo Tupi vai gemer;
Hão-de os velhos servirem de escravos
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser!

Vem trazer-vos algemas pesadas,
Com que a tribo Tupi vai gemer;
Hão-de os velhos servirem de escravos
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser!

Fugireis procurando um asilo,
Triste asilo por ínvio sertão;
Anhangá de prazer há de rir-se
Vendo os vossos quão poucos serão.

Vossos Deuses, ó Piaga, conjura,
Susta as iras do fero Anhangá.
Manitôs já fugiram da Taba,
Ó desgraça! ó ruína! Tupá!

Conforme Bosi, em seu livro *Dialética da colonização* (1992, p. 181-186), “o conflito das civilizações, neste poema de Gonçalves Dias, é trabalhado pelo poeta na sua dimensão de tragédia. Poemas fortes como *O Canto do piaga* e *Deprecação* são agouros do massacre que dizimaria o selvagem mal descessem os brancos de suas caravelas”.

No poema, acima, observamos o índio, os povos naturais, expressando por meio do nacionalismo a oposição ao português. O poema demonstra a consciência do

poeta que reconhece o massacre que será operado pelo colonizador. Aqui o índio não é idealizado. O eu poético aponta para as mazelas que se fazem presentes. Os brancos são responsáveis pela desgraça que se abate no seio da taba dos *Guerreiros da Tribo Tupi*. A voz do Piaga, chefe espiritual dos indígenas, o Pajé, tem a premonição de todos os acontecimentos: a desgraça e a ruína que se abaterá sobre eles.

O poeta Cassiano Ricardo (1986, p. 77) classificou a poética de Gonçalves Dias em quatro fases: 1) O Indianismo; 2) O Poeta Lírico; 3) O poeta Dramático; e 4) O Épico. Ao classificá-lo como indianista, fez uma síntese do indianismo no Brasil numa relação que vai de **a** a **h**. Começando com o indianismo barroco do Padre José de Anchieta; indianismo arcádico; indianismo exótico, importado; indianismo popular, folclórico; indianismo português; indianismo romântico. Classificou a poética indianista de Gonçalves Dias de *Indianismo Gonçalves*, afirmando que

o caso do indianismo gonçalvino com as “Poesias Americanas” é, porém, específico; é originalmente brasileiro. Não estava importando ele o que já pertencia ao seu sangue. (...) . Viajasse pelo Rio Negro ou residisse em Paris, ou em Coimbra, ou em Dresde, o índio residia dentro dele; em seu sentimento, na sua imaginação poética. (...) O seu índio dos poemas líricos ou épicos seria índio mesmo, e não índio de cartão postal. Era o índio que havia nele e era o índio que ele conheceu, desde menino, e reconheceu no rio Negro; e que ele compreendeu e defendeu.

Poemas representativos dessa categoria já figuram, em parte, nos *Primeiros cantos*, como, por exemplo, **O canto do guerreiro**, **Deprecação**, **O canto do Piaga**, entre outros.

O poeta lírico

a) **Lirismo idílico**. Insere-se nessa categoria o poema **Canção do exílio**, como expressão de brasilidade, amor à pátria, conforme exemplo de uma quadra do poema em apreciação:

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

O poeta de *Martim-Cererê* (1928), Cassiano Ricardo, afirma:

Não haverá outro poema – ao que se sabe – mais fácil, mais singelo. Agrada tanto que é tido como “quase sublime” por José Veríssimo e promovido a “sublime” por Manuel Bandeira. Sublime por quê? Pergunta o poeta. Respondendo que: Apontam-se vários motivos: por causa da melodia, por ser uma canção mais do que um poema; por causa de certas palavras-chave, como “sabiá”, que nela gorjeia quatro vezes; por causa do “a” de sabiá, com o seu sabor de vogal indígena ao fim de estância, em agudo; por causa da rima por aliteração de fonemas iniciais (primores, palmeiras); por não possuir nenhum adjetivo qualificativo. Enfim, por não ter outro qualificativo, senão o que lhe dão “quase sublime”, “sublime”.

Ora, tudo isso poderia ser, como foi, contestado. (...)

Alega-se ainda que o sabiá que frequenta as palmeiras é justamente o único que não canta: o sabiapoca. O que canta é o ‘laranjeira’, o sabiapiranga; é também o sabiaúna; e estes não cantam em palmeiras (...). Trata-se daquela “verdade poética” que não precisa ser provada.

b) Lirismo amoroso. Celebram-se amiúde os amores de Gonçalves Dias. (...).

Dois dos seus amores, porém, o dos **Olhos Verdes**, que lhe ia custando um duelo, e o de Ana Amélia, que nos deu **Se se Morre de Amor**, resgatam as suas culpas e o mal da sua “volubilidade frascária”, tão pouco interessante.

O que mais conta literariamente é o de Ana Amélia. Sabe-se o que houve: o poeta “não tinha fortuna, longe de ser nobre, de sangue azul, nem ao menos era filho legítimo”. Repelido pela família da moça, chora de dor, em silêncio; é censurado como covarde, pela amada que o acusa de não a ter. Então, raptado, como exigiria um grande amor que, para ser grande (e romântico), teria que ser cego a todas as contingências.

Mas o que valeu, sem dúvida, foi o poema **Ainda uma vez adeus**, escrito por ocasião do seu reencontro, em Lisboa, em situação irreparável, com aquela que o amava ainda:

Dói-te de mim que t'imploro
Perdão, a teus pés curvado,
Perdão!... de não ter ousado
Viver contente e feliz!
Perdão de minha miséria,
Da dor que me rala o peito,
E se do mal que te hei feito,
Também do mal que me fiz!

c) Lirismo panteísta. Caracteriza-se por comparações com a natureza brasileira em suas relações líricas. Como exemplo, temos o canto inicial de **Os Timbiras**.

d) Lirismo romântico-sentimental. Ocorre em poemas impregnados de lágrimas, lágrimas dos índios e do próprio poeta. Como exemplo, temos os versos de **Deprecação**: *Já lágrimas tristes choraram teus filhos/ Teus filhos que choram tão grande matança/* ou **Consolação das lágrimas**: *Nada melhor que este pranto/ em silêncio gotejado.*

O poeta dramático

No que diz respeito à poesia dramática, **I Juca Pirama** é apontada como uma verdadeira obra-prima, pela carga lírica que encerra. Mas, segundo Cassiano Ricardo, é um poema dramático para ser lido, e não representado. Vejamos nos versos abaixo o pai que condena o filho à execração universal:

Tu chorastes em presença da morte?
Na presença da morte chorastes?
Não descende o covarde do forte:
Pois chorastes, meu filho não és!

O épico

Gonçalves Dias anuncia ao seu amigo Henriques Leal (1847) a produção de um poema épico que teria o nome de **Os Timbiras**, mas que ficou incompleto. Seria composto de 16 cantos e só vieram a lume quatro (1857). Vejamos alguns versos do terceiro canto:

Ama o filho do bosque contemplar-te
Risonha aurora, ama acordar contigo;
Ama espreitar no céu a luz que nasce,
Ou rósea ou branca, já carmim, já fogo,
Já tímidos reflexos, já torrentes
De luz que fere oblíqua os altos cimos.

Como vemos, a obra poética de Gonçalves Dias é uma das mais importantes e complexas do romantismo brasileiro pela multiplicidade de temas e pelas mudanças operadas pelo poeta na técnica de composição.

EXERCÍCIO

Leia o poema abaixo, de Gonçalves Dias, e faça um pequeno comentário sobre ele. Comente o poema com seus colegas. Mostre seu texto ao seu tutor e peça que ele fale um pouco sobre o índio do poema do bardo maranhense.

Deprecação

Tupã, ó Deus grande! Cobriste o teu rosto
Com denso velâmen de penas gentis;
E jazem teus filhos clamando vingança
Dos bens que lhes deste da perda infeliz!

Tupã, ó Deus grande! teu rosto descobre:
Bastante sofremos com tua vingança!
Já lágrimas tristes choraram teus filhos,
Teus filhos choraram tão grande mudança.

Anhangá impiedoso nos trouxe de longe
Os homens que o raio manejam cruentos,
Que vivem sem pátria, que vagam sem tino
Trás do ouro correndo, voraces, sedentos.
E a terra em que pisam, e os campos e os rios
Que assaltam, são nossos; tu és nosso Deus:
Por que lhes concede tão alta pujança,
Se os raios da morte, que vibram, são teus?

Tupã, ó Deus grande! Cobriste o teu rosto
Com denso velâmen de penas gentis;

E jazem teus filhos clamando vingança
Dos bens que lhes deste da perda infeliz.

Teus filhos valentes, temidos na guerra,
No albor da manhã quão fortes que os vil!
A morte pousava nas plumas da frecha,
No gume da maça, no arco Tupi!

E hoje em que apenas a enchente do rio
Cem vezes hei visto crescer e baixar...
Já restam bem poucos dos teus, qu'inda possam
Dos seus, que já dormem, os ossos levar.

Teus filhos valentes causavam terror,
Teus filhos enchiam as bordas do mar,
As ondas coalhavam de estreitas igaras,
De frechas recobrando os espaços do ar.

Já hoje não caçam nas matas frondosas
A corça ligeira, trombudo quati...
A morte pousava nas plumas da frecha,
No gume da maça, no arco Tupi!

O Piaga nos disse que breve seria,
A que nos infliges cruel punição;
E os teus inda vagam por serras, por vales,
Buscando um asilo por ínvio sertão!

Tupã, ó Deus grande! Descobre o teu rosto:
Bastante sofremos com tua vingança!
Já lágrimas tristes choraram teus filhos,
Teus filhos que choram tão grande tardança.

Descobre o teu rosto, ressurjam os bravos,
Que eu vi combatendo no albor da manhã;
Conheçam-te os feros, confessem vencidos
Que és grande e te vingas, qu'és Deus, ó Tupã!

LEITURA COMPLEMENTAR

Para leitura complementar indicamos poemas de Gonçalves Dias inseridos na Plataforma. Após a leitura, comente com os seus colegas e o seu tutor suas impressões.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

- *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira. História e antologia: Das origens ao realismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1994

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil, V.III*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.

DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Org. Alexei Bueno. *Textos críticos de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

COMPLEMENTAR

PROENÇA, Domício Filho. *Estilos de época na literatura: Através de textos comentados*. São Paulo: Ática, 1995.

RESUMO DA ATIVIDADE 14

Nesta atividade, compreendemos as principais características da obra de Gonçalves Dias, tendo como base, principalmente, as considerações do poeta Cassiano Ricardo, que analisou a obra do poeta romântico.

ÁLVARES DE AZEVEDO

a t i v i d a d e 15

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- reconhecer as características da estética romântica dos autores “ultra-românticos”;
- ler e interpretar as poesias de Álvares de Azevedo.

O período de 1840 a 1850 foi classificado por Bosi como “romantismo egótico”. Entre os críticos literários, podemos encontrar outras denominações, como “mal do século”, “byroniano”, “ultra-romantismo”. Isso pode ser explicado: nessa década, o romantismo atingiu o seu lado mais egocêntrico, daí tratar-se de “ultra-romantismo” ou romantismo egótico. Também recebeu influência do poeta inglês George Gordon Byron (1788-1824), por isso “byroniano”. Álvares de Azevedo citou o poeta em várias de suas poesias e parece ter sido inspirado por ele.

Os principais temas desse período são o amor e a morte (causa da denominação “mal do século”). O poeta se isola da realidade. Vive em um mundo de imaginação. Um mundo melancólico, mas, muitas vezes, erótico. O subjetivismo é levado ao seu ápice, há um exagero de sentimentalismo.

Os principais poetas dessa geração foram Fagundes Varela (1841-1875), Junqueira Freire (1832 – 1855), Casimiro de Abreu (1839 – 1860) e Álvares de Azevedo. Notemos que os poetas escreveram e morreram muito jovens, característica comum aos escritores dessa fase.

Manuel Antônio Álvares de Azevedo nasceu em São Paulo, no ano de 1831. Cursou direito e em 1852, aos 20 anos de idade, morreu de tuberculose. Suas principais obras são *Lira dos vinte anos*, *Pedro Ivo*, *Macário* e *A noite na taverna*.

A poesia de Azevedo apresenta traços marcantes de humor negro e de experiências imaginativas, que são consumadas apenas no plano do sonho. A fuga da realidade também está presente nesse mundo imaginário, em que a mulher é idealizada, às vezes como um anjo, outras com erotismo e sensualidade. A figura feminina sempre está inacessível ao eu poético.

A morte também é tema de muitos dos poemas de Álvares de Azevedo, em que aparece positivamente, como uma forma de alívio para as dores do corpo e da alma. Ao mesmo tempo, há o temor em relação à morte.

O poema **Lembrança de morrer** demonstra o medo e o desejo de morrer, além dos presságios da morte. Essa temática é constante na obra do poeta. Leia atentamente o poema e observe suas características românticas:

Lembrança de morrer

No more! O never more!

SHELLEY

Quando em meu peito rebentar-se a fibra,
Que o espírito enlaça à dor vivente,
Não derramem por mim nem uma lágrima
Em pálpebra demente.

E nem desfolhem na matéria impura
A flor do vale que adormece ao vento:
Não quero que uma nota de alegria
Se cale por meu triste passamento.

Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto o poento caminheiro...
Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro...

Como o desterro de minh'alma errante,
Onde fogo insensato a consumia,
Só levo uma saudade — é desses tempos
Que amorosa ilusão embevecia.

Só levo uma saudade — é dessas sombras
Que eu sentia velar nas noites minhas...
E de ti, ó minha mãe! pobre coitada
Que por minhas tristezas te definhas!

De meu pai... de meus únicos amigos,
Poucos, — bem poucos! e que não zombavam
Quando, em noites de febre endoudecido,
Minhas pálidas crenças duvidavam.

Se uma lágrima as pálpebras me inunda,
Se um suspiro nos seios treme ainda,
É pela virgem que sonhei!... que nunca
Aos lábios me encostou a face linda!

Ó tu, que à mocidade sonhadora
Do pálido poeta deste flores...
Se vivi... foi por ti! e de esperança
De na vida gozar de teus amores.

Beijarei a verdade santa e nua,
Verei cristalizar-se o sonho amigo...
Ó minha virgem dos errantes sonhos,
Filha do céu! eu vou amar contigo!

Descansem o meu leito solitário
Na floresta dos homens esquecida,
À sombra de uma cruz! e escrevam nela:
— Foi poeta, sonhou e amou na vida. —

Sombras do vale, noites da montanha,
Que minh'alma cantou e amava tanto,
Protegei o meu corpo abandonado,
E no silêncio derramai-lhe um canto!

Mas quando preludia ave d'aurora
E quando, à meia-noite, o céu repousa,
Arvoredos do bosque, abri as ramas...
Deixai a lua pratear-me a lousa!

A temática de Álvares de Azevedo está expressa nas ressalvas feitas no livro **Lira dos vinte anos**, quando começa a escrever a segunda parte da obra:

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: — a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.

A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia: — duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.

Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther até René.

Por um espírito de contradição, quando os homens se vêem inundados de páginas amorosas preferem um conto de Bocaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfredo de Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até ao extremo, dos liliputianos poetastros. Antes da Quaresma há o Carnaval.

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro.

O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem: *Homo sum*, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias — isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia.

O que acontece? Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta, porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real? Poema talvez

novo, mas que encerra em si muita verdade e muita natureza, e que sem ser obsceno pode ser erótico, sem ser monótono. Digam e creiam o que quiserem: — todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos.

O poema então começa pelos últimos crepúsculos do misticismo, brilhando sobre a vida como a tarde sobre a terra. A poesia puríssima banha com seu reflexo ideal a beleza sensível e nua.

Depois a doença da vida, que não dá ao mundo objetivo cores tão azuladas como o nome britânico de *blue devils*, descarna e injeta de fel cada vez mais o coração. Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde.

É assim. Depois dos poemas épicos, Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de *Werther* criou o *Faust*. Depois de *Parisina* e o *Giaour* de Byron vem o *Cain* e *Don Juan – Don Juan* que começa como *Cain* pelo amor e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica.

Agora basta.

Ficarás tão adiantado agora, meu leitor, como se não lesse essas páginas, destinadas a não serem lidas. Deus me perdoe! assim é tudo!... até prefácios!

Outra temática encontrada na poesia de Álvares de Azevedo é a referência às mães, como um motivo, ou objetos de saudade e veneração:

À minha mãe

Se a terra é adorada, a mãe não é mais
digna de veneração.
Digest of hindu law.

Como as flores de uma árvore silvestre
Se esfolham sobre a leiva que deu vida
A seus ramos sem fruto,
Ó minha doce mãe, sobre teu seio
Deixa que dessa pálida coroa
Das minhas fantasias
Eu desfolhe também, frias, sem cheiro,
Flores da minha vida, murchas flores
Que só orvalha o pranto!

Na poesia de Álvares de Azevedo veem-se refletidas as leituras feitas pelo poeta, por isso geralmente encontramos referências e citações de autores como Goethe, Shakespeare e outros. O amor também é idealizado, consumando-se apenas no plano do sonho.

LEITURA COMPLEMENTAR

Recomendamos que você leia atentamente os poemas **Saudades** e **Se eu morresse amanhã!** e **Meu sonho**, que estão na Plataforma.

EXERCÍCIO

Após a leitura atenta dos poemas recomendados para leitura complementar, comente com seus colegas e com seu tutor as características da poesia de Álvares de Azevedo e depois escreva um texto listando de cada poema as características marcantes do romantismo.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos Vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Obras Completas*. São Paulo: Nacional, 1942

COMPLEMENTAR

ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: Anjo e demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

RESUMO DA ATIVIDADE 15

Nessa atividade, conhecemos as características da poesia denominada “mal do século”, dando ênfase ao principal poeta dessa fase, Álvares de Azevedo.

CASTRO ALVES

a t i v i d a d e 16

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- a) reconhecer as características da terceira fase do Romantismo;
- b) ler e interpretar as poesias de Castro Alves.

A terceira fase do Romantismo no Brasil ficou conhecida como Condoreira, por causa do símbolo do condor, como um representante da liberdade, pois executa voos altos. Nesse momento, o Brasil vivia em clima tenso com a decadência da monarquia e a luta pela abolição da escravatura.

A poesia desse período tem caráter eminentemente de protesto e denúncia contra as injustiças sociais. Castro Alves foi o principal poeta desse período. O nome completo do poeta era Antônio Frederico de Castro Alves. Ele nasceu na Bahia em 1847. Em 1871, aos 24 anos, morreu de tuberculose. As suas principais obras foram *Espumas flutuantes*, *A cachoeira de Paulo Afonso* e *Os escravos*.

Os traços marcantes da obra do poeta são a exaltação da natureza brasileira e a luta pelas causas sociais. Leia atentamente o poema abaixo:

O baile na flor

QUE BELAS as margens do rio possante,
Que ao largo espumante campeia sem par!...
Ali das bromélias nas flores doiradas
Há silfos e fadas, que fazem seu lar...
E, em lindos cardumes,
Sutis vaga-lumes
Acendem os lumes
Pra o baile na flor.
E então — nas arcadas
Das pétalas doiradas,
Os grilos em festa
Começam na orquestra
Febris a tocar...
E as breves
Falenas
Vão leves,
Serenas,
Em bando
Girando,
Valsando,
Voando
No ar! ...

Nesse poema, percebemos como o poeta circunscreve a natureza em sua poesia. Essa temática participa da poesia lírica do poeta, em que há poemas amorosos, constantes principalmente no livro *Espumas Flutuantes*. Deste retiramos o poema **O “adeus” de Teresa**:

O “Adeus” de Teresa

A vez primeira que eu fitei Teresa,
Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus...
E amamos juntos... E depois na sala
“Adeus” eu disse-lhe a tremer co’a fala...

E ela, corando, murmurou-me: “adeus.”

Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...
E da alcova saía um cavaleiro
Inda beijando uma mulher sem véus...
Era eu... Era a pálida Teresa!
“Adeus” lhe disse conservando-a presa...

E ela entre beijos murmurou-me: “adeus!”

Passaram tempos... sec’los de delírio
Prazeres divinais... gozos do Empíreo...
. . . Mas um dia volvi aos lares meus.
Partindo eu disse — “Voltarei!... descansa!...
Ela, chorando mais que uma criança,

Ela em soluços murmurou-me: “adeus!”

Quando voltei... era o palácio em festa!...
E a voz d’Ela e de um homem lá na orquestra
Preenchiam de amor o azul dos céus.
Entre! . . . Ela me olhou branca . . . surpresa!
Foi a última vez que eu vi Teresa!...

E ela arquejando murmurou-me: “adeus!”

Nesse poema temos a temática amorosa, em que o eu-poético sente ciúme de sua amada “Teresa”. Castro Alves também escreveria poemas abolicionistas, encontrados principalmente no livro *Os Escravos*. Essa poesia aproximava-se do discurso, com uma incorporação da oratória em suas poesias. Atente para o poema **A canção do africano**, de temática abolicionista:

A canção do africano

Lá na úmida senzala,
Sentado na estreita sala,
Junto ao braseiro, no chão,
Entoa o escravo o seu canto,
E ao cantar correm-lhe em pranto
Saudades do seu torrão ...

De um lado, uma negra escrava
Os olhos no filho crava,
Que tem no colo a embalar...
E à meia voz lá responde
Ao canto, e o filhinho esconde,
Talvez pra não o escutar!

“Minha terra é lá bem longe,
Das bandas de onde o sol vem;
Esta terra é mais bonita,
Mas à outra eu quero bem!

“O sol faz lá tudo em fogo,
Faz em brasa toda a areia;
Ninguém sabe como é belo
Ver de tarde a papa-ceia!

“Aqueles terras tão grandes,
Tão compridas como o mar,
Com suas poucas palmeiras
Dão vontade de pensar ...

“Lá todos vivem felizes,
Todos dançam no terreiro;
A gente lá não se vende
Como aqui, só por dinheiro”.

O escravo calou a fala,
Porque na úmida sala
O fogo estava a apagar;
E a escrava acabou seu canto,
Pra não acordar com o pranto
O seu filhinho a sonhar!

.....

O escravo então foi deitar-se,
Pois tinha de levantar-se
Bem antes do sol nascer,
E se tardasse, coitado,
Teria de ser surrado,
Pois bastava escravo ser.

E a cativa desgraçada
Deita seu filho, calada,
E põe-se triste a beijá-lo,
Talvez temendo que o dono
Não viesse, em meio do sono,
De seus braços arrancá-lo!

LEITURA COMPLEMENTAR

Agora leia um trecho do livro *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*, de Paulo Franchetti, retirado do capítulo “As aves que aqui gorjeiam: A poesia brasileira do Romantismo ao Simbolismo”, sobre a polêmica em torno das teorias sobre o romantismo (p. 16 – 19):

Como observou Sérgio Buarque de Hollanda, num prefácio de 1939 aos *Suspiros poéticos*, a principal diferença entre o indianismo de Magalhães na *Confederação dos Tamoios* (1836) e o de Gonçalves Dias é que, enquanto Magalhães toma o indianismo como mais uma peça na sua luta por extirpar a herança portuguesa no Brasil, Gonçalves Dias faz “uma arte desinteressada, onde as paixões valem pelo que são e pela beleza de seus contrastes”. Noutra passagem do mesmo texto, acrescenta:

O índio brasileiro, de quem Gonçalves Dias foi um estudioso apaixonado, e não por nacionalismo mas antes por curiosidade erudita, [...] foi a maneira natural de traduzir em termos nossos a temática da Idade Média, característica do romantismo europeu. Ao medievalismo dos franceses e portugueses opúnhamos o nosso pré-cabalismo, aliás não menos preconcebido e falso do que aquele.

Antonio Candido, por sua vez, em texto de 1959, chama a atenção para o parentesco entre o medievalismo coimbrão das *Sextilhas* e o indianismo gonçalvino, cuja função principal não seria dar a conhecer a vida indígena, mas “enriquecer processos literários europeus com um temário e imagens exóticas, incorporados deste modo à nossa sensibilidade”. Como observa Candido, o indianismo só ganha sentido completo quando colocado em função do universo de referências de que ele se origina: “para o leitor habituado à tradição européia, é no efeito poético da surpresa que consiste o principal significado da poesia indianista”. Ora, esse efeito de surpresa, que revitaliza os temas tradicionais da poesia, Gonçalves Dias buscou-o em vários exotismos, de que o indianista foi apenas o mais bem realizado e o que mais frutificou, para o bem e para o mal, na poesia romântica brasileira.

Entretanto, houve um momento em que também Gonçalves Dias parece ter se empenhado num tipo de nacionalismo à Magalhães. O momento em que compôs a sua esparsadamente publicada *Meditação*. Trata-se de uma obra estranha e desigual, escrita em prosa poética de inspiração bíblica, em que o poeta verbera os males da colonização portuguesa e as mazelas que dela se originaram: a marginalidade dos índios, a escravidão, a ociosidade e o alheamento da classe dominante diante dos problemas estruturais da organização nacional. Os textos da *Meditação* datam dos anos 1845 e 1846, da época em que o poeta organizava a edição dos *Primeiros Cantos*. Do fato de

ele não os retomar para publicação integral do livro pode-se concluir que, mais do que se definir por oposição à antiga metrópole, interessou-lhe a assimilação da herança portuguesa na formação de um quadro mais amplo de referências que, esse sim, acabaria por configurar brasilidade.

Não entendeu de forma diferente a questão outro dos maiores poetas românticos do Brasil, Álvares de Azevedo (1831-1852). Num texto intitulado “Literatura e Cultura em Portugal”, assevera que, pelo menos até Gonzaga, não há por que dividir em duas a literatura vernácula, ao que acrescenta:

E demais, ignoro eu que lucro houvera - se ganha a demanda – em não quereremos derramar nossa mão cheia de jóias nesse cofre mais abundante da literatura pátria; por causa de Durão, não poderíamos chamar Camões nosso; por causa, por causa de quem?... (de Alvarenga) nos resignarmos a dizer estrangeiro o livro de sonetos de Bocage!

Polemizando com os contemporâneos, Álvares de Azevedo ataca de frente as teses do maior teórico do nacionalismo literário, o chileno Santiago Nunes Ribeiro (? – 1847), que, nas páginas da *Minerva Brasiliense* (1843), defendera ardidamente a existência de uma literatura brasileira. Não aceitando a postulação de que a nacionalidade se confunde com escolhas vocabulares e temáticas, dá ênfase, por outro lado, ao papel fundamental da língua literária:

[...] a nosso muito humilde parecer, sem língua à parte não há literatura à parte. E (revele-se nos dizê-lo em digressão) achamo-la por isso, senão ridícula, de mesquinha pequenez essa lembrança do Sr. Santiago Nunes Ribeiro, já dantes apresentada pelo colete das preciosidades poéticas do primeiro Parnaso Brasileiro [Januário da Cunha Barbosa (1780-1846)].

[...] Doutra feita alongar-nos-emos mais a lazer por essa questão, e essa polêmica secundária que alguns poetas e mais modernamente o Sr. Gonçalves Dias parecem ter indigitado: a saber, que a nossa literatura deve ser aquilo que ele intitulou em suas coleções poéticas – poesias americanas. Crie o poeta poemas índicos, como o *Thalaba* de Southey, reluz-se o bardo dos perfumes asiáticos como nas *Orientais*, Víctor Hugo, na *Noiva de Abidos*, de Byron, no *Lallah-Rook*, Tomas Moore, devaneie romances à européia ou à china, que por isso não perderão sua nacionalidade literária os seus poemas.

Azevedo admite, portanto, a existência da nacionalidade literária, só não acredita que ela se reduza à temática. A julgar pela ênfase que dá à diferença lingüística na definição do nacional, podemos supor que em sua concepção a brasilidade esteja vinculada a uma forma específica de utilizar o idioma. Azevedo, porém, não desenvolveu essa questão, preferindo apenas marcar sua recusa aos esquematismos das definições sumárias e apaixonadas da nacionalidade em literatura, definições essas que, em seu tempo e depois, não só a reduziam, na maioria das vezes, ao nível do temático e do vocabular, mas ainda a transformavam em critério de valoração estética.

A passagem de Gonçalves Dias para Álvares de Azevedo representa a conclusão do movimento em direção ao internacionalismo na poesia brasileira oitocentista. Leitor voraz, Azevedo abriu-se a muitas influências, que nem sempre teve tempo para depurar e solidificar. Vários de seus textos – principalmente os poemas longos, que não quis ou não pôde talvez rever para publicação – ficam prejudicados pelo uso excessivo de referências literárias e lugares-comuns do ultra-romantismo, constituindo, assim, uma poesia desordenada e cansativa pelo excesso de citações e propensão generalizante.

Por esse lado internacional, Azevedo é identificado nas histórias literárias como representante máximo do byronismo brasileiro, que consistiu num gosto acentuado pelo cinismo, pelo pessimismo e pela ironia, e num apego às descrições mórbidas e funerárias, à imagética diabólica e a uma mistura de *tedium vitae* com lubricidade desenfreada.

Foi principalmente por esse aspecto que a obra de Álvares de Azevedo obteve, em meados do século XIX, enorme ascendência sobre os jovens poetas. Eis como o crítico José Veríssimo avaliou essa característica da poesia de Azevedo e a influência que entre nós exerceu:

[...] as razões por que Álvares de Azevedo foi, [...] e porventura continua a ser, em certos círculos literários, o poeta preferido dentre os do seu tempo, não abonam grandemente o bom-gosto e o senso crítico de seus admiradores. Álvares de Azevedo foi por eles principalmente admirado, primeiro pela existência factícia que se fez de poeta boêmio, desesperado, desiludido, descrente, diabólico [...] e depois pela tradução mais ou menos disfarçada que em prosa e em verso deu dos sentimentos extravagantes e extraordinários desses heróis do romantismo [...]. Isso durou mais que o razoável, e a nossa boemia poética, que perdeu tanto talento e tanto caráter, deriva por muito deste gosto por essa parte da obra de Álvares de Azevedo [...]. Parte somenos, aliás, que certamente não merece o apreço, e sobretudo a estima, que lhe deram [...]. (*Estudos de literatura brasileira.*)

O julgamento, severo, aponta para um alvo certo: a persistência de um tipo de leitura e de uma imagem de Álvares de Azevedo que obscurece o que há de mais importante na sua poesia: o humor melancólico, a irreverência e o coloquialismo presente, por exemplo, nas suas “Idéias íntimas”.

Se, do ponto de vista do byronismo, a transição de Gonçalves Dias para Álvares de Azevedo significa a passagem para o tom mais cosmopolita do romantismo no Brasil, do ponto de vista temático e lingüístico, essa transição representa a conquista definitiva da poeticidade do coloquial, do tema quotidiano e prosaico para a poesia brasileira.

Assim, poucos anos após a estréia de Magalhães, Álvares de Azevedo e os poetas a ele ligados já representam um terceiro momento na poesia brasileira. Os literatos mais prestigiados do tempo não são mais barões do Império, integrados à sociedade, sem crises de identificação política. Nem se viam como condutores da cultura nacional em seu caminho para o esplendor. Pelo contrário, a poesia dessa geração nos enfatiza um tema que tinha permanecido desconhecido dos liderados por Magalhães e mesmo Gonçalves Dias: a inadaptação do homem de letras ao sufocante ambiente intelectual do Brasil oitocentista.

Frente à limitação do público e dos meios de reprodução e preservação da cultura, o poeta, por volta de 1850, podia entrar na vida adulta, continuando poeta e desacreditado, ou assumir o lado obscuro e *outsider* – foi o caso de Varela (1841-1875); ou então se dilacerar entre ele e uma fachada respeitável e medíocre – solução almejada e nem sempre conseguida por Bernardo Guimarães (1825-1884). Aos demais, a opção não chegou a colocar-se, por mal sobreviverem à adolescência. Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu morreram com 21 anos e Castro Alves, algum tempo depois, não passaria dos 24.

No Brasil do Segundo Império, fazer versos era a atividade típica da juventude estudantil, que se despedia da vida acadêmica e boêmia com a publicação de um livro de poemas que não teria continuação pelo burocrata ou pelo político. Disso decorre que a maior parte da boa poesia romântica brasileira se ressinta de uma exclusividade visada juvenil. E também a persistente identificação da poesia com atividade típica da juventude, que vai muito além do período romântico em que se firmou. Na maior parte dos casos, o vulto e a inspiração do escritor tendiam a diminuir muito de estatura com o passar dos anos, à medida que se ia fazendo necessário adequar o homem de letras

à figura pública do burocrata e às oscilações da vida política que definiam seu destino em um país onde as tiragens eram ínfimas.

Essa poesia juvenil teve duas acabadas expressões, em níveis diferentes de realização estética: Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu. A obra de ambos é atravessada por uma obsessiva tematização do amor adolescente, que foi objeto de uma análise magistral de Mario de Andrade, no ensaio “Amor e Medo”.

No caso de Álvares de Azevedo, o movimento central da vivência amorosa é a rígida divisão entre os domínios do afeto espiritual e do desejo carnal. Toda a sua obra se articula em função desses pólos, que são sentidos como antagônicos. Disso provém uma enorme tensão, que se manifesta de duas formas. Nos poemas dedicados às virgens idealizadas e incorpóreas, todo o esforço do discurso lírico é exorcisar a emergência do corpóreo, sublimá-lo, como em “Sonhando”.

Por outro lado, o sexo, sentido sempre como violação da pureza espiritual, como mácula, é associado ao crime – incesto, estupro e prostituição – e vivido de forma culpada e dolorosa. É o movimento que surge quando a sublimação não obtém sucesso. E tão forte é essa polaridade em Álvares de Azevedo, que passa a vigorar como um verdadeiro princípio estético: existem não só imagens recorrentes associadas a cada um desses domínios, como também um tom característico para tratar de cada um deles. Uma consequência importante é que, quando o poeta tenta fugir às rígidas prescrições que se traçou e combinar os dois universos afetivos em um mesmo texto, o resultado é a de que o texto se fragmenta e perde sentido estrutural, como sucede ao longo e caótico “O Poema do Frade”.

EXERCÍCIO

Recomendamos a leitura do poema “Navio Negreiro” e a observação do quadro *Nègres a fond de cale de un bateau d'esclaves* de Rugendas, que constam na plataforma, para responder ao exercício.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

ALVES, Castro. *Poesias Completas*. São Paulo : Ediouro, s.d.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

FRANCHETTI, Paulo. *As aves que aqui gorjeiam: A poesia brasileira do Romantismo ao Simbolismo. I: Estudos de literatura brasileira e portuguesa. Cotia-SP: Ateliê, 2007.*

COMPLEMENTAR

FRANCHETTI, Paulo. As aves que aqui gorjeiam: A poesia brasileira do Romantismo ao Simbolismo. I: *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia-SP: Ateliê, 2007.

RESUMO DA ATIVIDADE 16

Nesta atividade, estudamos a poesia de Castro Alves e suas vertentes: lírica e abolicionista. Também estudamos as principais características da geração denominada condoreira.

REALISTA E PARNASIANA EM PORTUGAL E NO BRASIL

A POESIA

u n i d a d e 5

CESÁRIO VERDE

a t i v i d a d e 17

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- analisar e interpretar a obra de Cesário Verde;
- diferenciar Parnasianismo de Realismo;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

Inicialmente, cabe esclarecer que a fórmula “Parnasianismo é o Realismo na poesia” não se aplica aos autores Cesário Verde (Atividade 17) e Antero de Quental (Atividade 18). Tais escritores são considerados realistas, e não parnasianos. Cesário Verde (1855-1886), autor sobre o qual falaremos na Atividade 17, liga-se a uma espécie de realismo do cotidiano, como se pode ver no poema transcrito a seguir:

NUM BAIRRO MODERNO

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada;
Pelos jardins estancam-se os nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada.

Rez-de-chausée repousam sossegados,
Abriram-se, nalguns, as persianas,
E dum ou doutro, em quartos estucados.
Ou entre a rama dos papéis pintados,
Reluzem, num almoço, as porcelanas.

Como é saudável ter o seu conchego,
E a sua vida fácil! Eu descia,
Sem muita pressa, para o meu emprego,
Aonde agora quase sempre chego
Com as tonturas duma apoplexia.

E rota, pequenina, azafamada,
Notei de costas uma rapariga,
Que no xadrez marmóreo duma escada,
Como um retalho de horta aglomerada,
Pousara, ajoelhando, a sua giga.

E eu, apesar do sol, examinei-a:
Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos;
E abre-se-lhe o algodão azul da meia,
Se ela se curva, esguedelhada, feia,
E pendurando os seus bracinhos brancos.

Do patamar responde-lhe um criado:
“Se te convém, despacha; não converses.
Eu não dou mais.” E muito descansado,
Atira um cobre lívido, oxidado,
Que vem bater nas faces duns alperces¹.

Subitamente — que visão de artista! —
Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnis?!

Bóiam aromas, fumos de cozinha;
Com o cabaz às costas, e vergando,
Sobem padeiros, claros de farinha;
E às portas, uma ou outra campainha
Toca, frenética, de vez em quando.

E eu recompunha, por anatomia,
Um novo corpo orgânico, aos bocados.
Achava os tons e as formas. Descobria
Uma cabeça numa melancia,
E nuns repolhos seios injectados.

As azeitonas, que nos dão o azeite,
Negras e unidas, entre verdes folhos,
São tranças dum cabelo que se ajeite;
E os nabos — ossos nus, da cor do leite,
E os cachos de uvas — os rosários de olhos.

Há colos, ombros, bocas, um semblante
Nas posições de certos frutos. E entre
As hortaliças, túmido, fragrante,
Como dalguém que tudo aquilo jante,
Surge um melão, que me lembrou um ventre.

E, como um feto, enfim, que se dilate,
Vi nos legumes carnes tentadoras,
Sangue na ginja vívida, escarlate,
Bons corações pulsando no tomate
E dedos hirtos, rubros, nas cenouras.

O sol dourava o céu. E a regateira,
Como vendera a sua fresca alface

1 Damasco grande.

E dera o ramo de hortelã que cheira,
Voltando-se, gritou-me, prazenteira:
“Não passa mais ninguém! ... Se me ajudasse?! ...”

Eu acerquei-me dela, sem desprezo;
E, pelas duas asas a quebrar,
Nós levantámos todo aquele peso
Que ao chão de pedra resistia preso,
Com um enorme esforço muscular.

“Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!”
E recebi, naquela despedida,
As forças, a alegria, a plenitude,
Que brotam dum excesso de virtude
Ou duma digestão desconhecida.

E enquanto sigo para o lado oposto,
E ao longe rodam umas carruagens,
A pobre afasta-se, ao calor de Agosto,
Descolorida nas maçãs do rosto,
E sem quadris na saia de ramagens.

Um pequerrucho rega a trepadeira
Duma janela azul; e, com o ralo
Do regador, parece que joeira
Ou que borriфа estrelas; e a poeira
Que eleva nuvens alvas a incensá-lo.

[68] Chegam do gigo emanações sadias,
Oíço um canário — que infantil chilrada! —
Lidam *ménages* entre as gelosias [grade de ripas],
E o sol estende, pelas frontarias,
Seus raios de laranja destilada.

E pitoresca e audaz, na sua chita,
O peito erguido, os pulsos nas ilhargas,
Duma desgraça alegre que me incita,
Ela apregoa, magra, enfezadita,
As suas couves repolhudas, largas.

E como as grossas pernas de um gigante,
Sem tronco, mas atléticas, inteiras,
Carregam sobre a pobre caminhante,
Sobre a verdura rústica, abundante,
Duas frugais abóboras carneiras.

EXERCÍCIO

Procure, em um dicionário, todas as palavras do texto porventura desconhecidas por você. Em seguida, transcreva, do poema, uma estrofe que apresente uma cena do cotidiano e explique a figura de linguagem que ocorre em “E fere a vista, com brancuras quentes, / A larga rua macadamizada.” (vv. 5-6).

LEITURA COMPLEMENTAR

Como leitura adicional acerca de Cesário Verde, leia o texto a seguir, com o objetivo de fixar a relação campo vs. cidade a poesia deste autor. David Mourão-Ferreira (s. d., p. 103-109), poeta e crítico, é um dos grandes intérpretes de Cesário Verde, ao lado de Joel Serrão.

[103] DA CIDADE PARA O CAMPO

Um tema fundamental da poesia de Cesário é, sem dúvida, este: o contraste cidade-campo. Tema, aliás, que não impressionará o leitor de poesia portuguesa, habituado a vê-lo debatido em Sá de Miranda, glosado em todos os bucolistas, repetido em D. Francisco Manuel, Gonzaga, em Castilho, em Garrett. Pode dizer-se que em tema foi introduzido pela Cultura renascentista; mas o certo é que ele encontrou, entre nós, terreno propício, e cá se tem desenvolvido, às vezes bem monotonamente. Criou raízes. Tantas, que a preferência pelo campo — (a que, ao fim e ao cabo, sempre se chega) — contaminou poetas e prosadores, não só nas suas obras como nas suas vidas; autenticou-me existencialmente: é Alexandre Herculano retirando-se para Vale de Lobos, Raul Brandão abrigando-se em Nespereira, Eça de Queirós deliciado com as Serras, António Nobre “a ares numa aldeia”, Júlio Dinis realizando-se no campo, o próprio Camilo acabando por se enterrar em S. Miguel de Seide. São estes; e todos os outros vates, intelectuais, letrados — suspirando por uma “casa no campo, onde a Vida / é mais [104] dura e dura mais” — como disse Francisco Bugalho. Até mesmo Teixeira-Gomes; o cosmopolita, o cidadão Teixeira-Gomes: é ver a alegria com que ele vai decorar, e habitar, uma casa fora da cidade, assim que um novo corpo se lhe entrega. Ânasia de, a sós, lhe provar as delícias? Sim, até certo ponto; mas não somente... Há um desejo de fuga, por detrás da aparência sensual. Um desejo de fuga, comum a Herculano, a Júlio Dinis, a Camilo, a Eça, a Nobre, a Raul Brandão, a Cesário Verde: uma necessidade de ir ao encontro da Vida mais plenamente vivida, de contactar com ela directamente, de receber o impulso das suas formas mais constantes. Isto, esta necessidade, este desejo — comum a todos eles. Mas, em cada um deles, tomando aspectos diferentes, vias particulares.

*

O contraste cidade-campo. Poesia da cidade, poesia do campo. Preferência por uma. coisa, preferência por outra. — Tudo isto seria, de facto, bastante inútil, ou bastante escolar, se o homem se não revelasse, inteiro, em tudo quanto faz, até nas mínimas preferências que tem. Os motivos determinantes de uma predilecção, ainda quando puramente literários, de mera imitação ou adopção de figurino, têm valor: valem no plano estético. E as implicações de ordem moral que, sempre, voluntariamente ou

involuntariamente, essas predileções geram — adquirem alto significado num plano ainda mais largo de valores humanos.

Não resta dúvida que um Sá de Miranda, exaltando a vida campestre e condenando as riquezas subterrâneas, tenha sido Influenciado pelo Renascimento italiano. Mas [105] o facto, para além do seu simples valor de facto — momento em que a nossa literatura recebe um novo tema —, interessa pelas conseqüências de ordem moral que dele se desprendem.

O contraste cidade-campo, vida artificial — vida natural, entra na poesia portuguesa. através de Sé. de Miranda; mas, breve, a poesia portuguesa o torna seu, já porque há nela uma grande tendência para o contrastante, para a antinomia, para o jogo dos opostos — já porque a solução, aprioristicamente apresentada em favor do elemento “campo”, convinha a certo “fundo paisagístico”, tão do nosso agrado.

Se tem interesse (e tem-no: bem grande) o caso de Sá de Miranda — ou de D. Francisco Manuel de Melo — fazendo coincidir a sua natureza, a sua maneira de ser, com a solução apresentada pelos antigos em favor do elemento “campo” — bem mais interesse deve ter o caso de um poeta, que chega a idêntica solução, sem que ela tenha sido apresentada, recomendada por um antigo. É o caso de Cesário.

[106] Perante o contraste cidade-campo, Sé. de Miranda pronuncia-se: campo! Fá-lo com sinceridade? Sem dúvida. Mas muitos outros, antes dele, assim fizeram; e ele sabe que o fizeram: são os seus mestres. Vem-lhe na peugada D. Francisco Manuel — e, às vezes de maneira bem semelhante à do “nosso Sá Miranda”, faz idêntica escolha. Hesitação, drama, problemática? Nada disso. Trajectória íntima? Nenhuma.

Com Cesário Verde, o caso é outro. Começa por ser outro o tempo. O contraste cidade-campo deixou de ser um tema literário. Só dá por ele quem o sentir. A experiência agora é individual e inesperada; dantes, fazia parte do programa, estava inscrita no roteiro da actividade literária. Agora, não: quem der pelo contraste, e quem tomar partido, fá-lo à sua custa; toma um dos partidos, não porque mestres exemplares antes dele o fizeram — mas sim porque a sua natureza particular, a sua época, a sua cultura, assim o determinaram. Se esse partido que tomou, que espontaneamente tomou (às vezes, uma espontaneidade cheia de curvas, zigue-zagues, hesitações...), — for o mesmo que os tais mestres exemplares, muito antes dele, também tomaram, então o encontro apresenta problemas muito curiosos. Mas isso é já outra história.

Portanto, em Cesário Verde, o contraste não é explícito; e não é explícito, porque não é voluntário. Não há aqui um rato da cidade, defendendo as excelências dos grandes centros, e um rato do campo exaltando as maravilhas da vida simples; nem o próprio Sá de Miranda, expondo ao seu amigo António Pereira, senhor de Basto, as diferenças entre a vida cortesã e a vida campestre — “antre o de cá e o de lá”. Não há nada disso em Cesário Verde. O contraste cidade-campo é [107] subjacente ao texto; subconsciente, poderia mesmo dizer-se: de quando em quando, surge, irrompe — até que, em certa altura, quase claramente se define, na preferência. por um dos elementos. Qual deles? O campo, também o campo.

*

O problema não deixa de ser estranho: preferência pelo campo? em Cesário? Cesário, poeta da cidade... — eis o inconveniente dos poemas de antologia, de se conhecer especialmente um certo poema de certo poeta.

O *Sentimento dum Ocidental*, por ser mais conhecido, domina toda a restante obra de Cesário, impõe-lhe determinada tonalidade e — o que é pior — relega para a sombra composições, que, por serem menos antológicas (até pelo tamanho), não são contudo menos importantes. Exemplo: o poema *Nós*.

Porém, dentro deste fenómeno literário facilmente observável — o de *O Sentimento dum Ocidental* “dominar” toda a restante obra de Cesário e de lhe impor determinada tonalidade — urgia, em primeiro lugar, tomar duas precauções. *Primo*: saber se este poema (que é uma deambulação anotada poeticamente) revelava um poeta da cidade, com recursos adequados e uma imaginística própria. *Alter*: saber se o poema em questão, revelando tecnicamente um poeta da cidade, revelava também um enamorado da cidade — o que é outro dos mitos acerca de Cesário Verde.

Albert Thibaudet, referindo-se a Baudelaire, escreveu: “A poesia de Baudelaire é essencialmente essa descoberta de que o homem de uma grande capital não é o homem da natureza, e que ele comporta uma poesia [108] original, diferente, e mesmo inimiga, da poesia da natureza”². Urgia, portanto, antes de se criar o mito “Cesário, poeta da cidade”, tomar esta primeira precaução crítica: ver se *O Sentimento dum Ocidental* revelava um cidadão, senhor de uma poesia particular, diferente, e até inimiga, da poesia da natureza. Não nos iludamos com certa atitude de admiração e interesse pelos grandes centros, pelo mundo civilizado (“Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o Mundo!”) [Org = 50]. Para Fernando Pessoa, “o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades” é um dos sintomas do provincianismo³. Por outro lado, Cesário socorre-se constantemente de uma imaginística estranha ao mundo cidadão: foge, ora para o passado (“Assim que pela História eu me aventuro e alargo”... — “Evoco então as crónicas navais”... — “Idade-Média!... — “As frotas dos avós, e os nómadas ardentes”...”) [Org = 98]; ora para o futuro, arquitectando-o a seu gosto (“Esqueço-me a prever castíssimas esposas”... — nossos filhos... “... — como a raça ruiva do porvir... “...); ora, ainda, para um certo delírio visionário, pelo qual a cidade deixa de ser cidade:

“Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso
ver círios laterais, ver filas de capelas,
com santos e fiéis, andores, ramos, velas,
em uma catedral de comprimento imenso”. [Org = 103]

[109] Em suma: a. cidade, neste poema, é um pretexto para se fugir dela. Mas o que se torna evidente é o pouco à-vontade, o verdadeiro mal-estar de Cesário Verde, através de ruas, praças, boqueirões e becos. Tudo, na cidade, parece existir em relação a. ele (“Muram-me as construções rectas, iguais, crescidas” — “Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas” — “Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes” — “Cercam-me as lojas tépidas”). — “Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabernas”) [Org = 100-1]. Sim, tudo parece existir em relação a. ele. É ele o centro, o objecto, o alvo: mas todas essas coisas, e todos esses seres, existindo, apenas o *muram*, *afrontam*, *enlutam*, *cercam* e *nauseiam*. Tudo serve para o constranger:

2 Albert Thibaudet, *Réflexions sur la Littérature* [Reflexões sobre a literatura], Paris, 1938, p. 163.

3 Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, Lisboa, 1946, p. 181.

“Mas se vivemos, os emparedados,
sem árvores, no vale escuro das muralhas!...” [Org = 104]

E ele bem sabe que a “dor humana busca os amplos horizontes... “ É este o penúltimo verso do poema. Poema da cidade, *O Sentimento dum Ocidental?* Creio bem que não. Poema revelador de um enamorado da cidade? Isso, então, ainda muito menos. E ver-se-á que este poema representa, na trajectória que se pretende verificar, um ponto muito importante: o de uma viragem decisiva: Cesário fora um enamorado da cidade; mas precisamente aqui, conhecendo-a mais amplamente, é que deixa de o ser.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

MOURÃO-FERREIRA, David. Notas sobre Cesário Verde. In: *Hospital das Letras*. 2. ed. Lisboa: IN-CM, s. d. 221p. p. 103-109.

VERDE, Cesário. *Obra completa*; organ., pref. e anotada por Joel Serrão. Lisboa: Portugália, imp. 1964. 259 p.

RESUMO DA ATIVIDADE 17

Para estabelecer a diferença entre Realismo e Parnasianismo, propôs-se a leitura do poema “Num bairro moderno”, de Cesário Verde, com ênfase aos aspectos do cotidiano urbano. Depois disso, como leitura adicional, indicou-se o artigo “Notas sobre Cesário Verde” (sem data) de David Mourão-Ferreira, em que o autor propõe uma interpretação deste poeta com base no contraste cidade *vs.* campo.

ANTERO DE QUENTAL

a t i v i d a d e 18

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- analisar e interpretar a obra de Antero de Quental;
- diferenciar Parnasianismo de Realismo;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

METAFÍSICO

A Metafísica, na área da Filosofia, discute o que é Deus, o mundo e o homem.

Como já se esclareceu na atividade 1, Antero de Quental representa uma outra forma de Realismo, em que se aliam forma poética e tensão filosófica, podendo-se falar em Realismo “metafísico”. Para apreender mais informações acerca desse escritor, leiam-se os poemas a seguir:

HINO À RAZÃO

Razão, irmã do Amor e da Justiça,
Mais uma vez escuta a minha prece.
É a voz dum coração que te apetece,
Duma alma livre só a ti submissa.

Por ti é que a poeira movediça
De astros, sóis e mundos permanece;
E é por ti que a virtude prevalece,
E a flor do heroísmo medra e viça.

Por ti, na arena trágica, as nações
buscam a liberdade entre clarões;
e os que olham o futuro e cismam, mudos,

Por ti podem sofrer e não se abatem,
Mãe de filhos robustos que combatem
Tendo o teu nome escrito em seus escudos!

O PALÁCIO DA VENTURA

Sonho que sou um cavaleiro andante.
Por desertos, por sóis, por noite escura,
Paladino do amor, busco anelante
O palácio encantado da Ventura!

Mas já desmaio, exausto e vacilante,
Quebrada a espada já, rota a armadura...
E eis que súbito o avisto, fulgurante
Na sua pompa e aérea formosura!

Com grandes golpes bato à porta e brado:
Eu sou o Vagabundo, o Deserdado...
Abri-vos, portas de ouro, ante meus ais!

Abrem-se as portas d'ouro com fragor...
Mas dentro encontro só, cheio de dor,
Silêncio e escuridão — e nada mais!

LACRIMAE RERUM [*Eneida*, I, v. 462]

Noite, irmã da Razão e irmã da Morte,
Quantas vezes tenho eu interrogado
Teu verbo, teu oráculo sagrado,
Confidente e intérprete da Sorte!

Aonde são teus sóis, como coorte
De almas inquietas, que conduz o Fado?
E o homem porque vaga desolado
E em vão busca a certeza que o conforto?

Mas, na pompa de imenso funeral,
Muda, a noite, sinistra e triunfal,
Passa volvendo as horas vagarosas...

É tudo, em torno a mim, dúvida e luto;
E, perdido num sonho imenso, escuto
O suspiro das coisas tenebrosas...

A GERMANO MEIRELES

Só males são reais, só dor existe:
Prazeres só os gera a fantasia;
Em nada[, um] imaginar, o bem consiste,
Anda o mal em cada hora e instante e dia.

Se buscamos o que é, o que devia
Por natureza ser não nos assiste;
Se fiamos num bem, que a mente cria,
Que outro remédio há aí senão ser triste?

Oh! Quem tanto pudera que passasse
A vida em sonhos só. E nada vira...
Mas, no que se não vê, labor perdido!

Quem fora tão ditoso que olvidasse...
Mas nem seu mal com ele então dormira,
Que sempre o mal pior é ter nascido!

O CONVERTIDO

Entre os filhos dum século maldito
Tomei também lugar na ímpia mesa,
Onde, sob o folgar, geme a tristeza
Duma ânsia impotente de infinito.

Como os outros, cuspi no altar avito
Um rir feito de fel e de impureza...
Mas um dia abalou-se-me a firmeza,
Deu-me um rebate o coração contrito!

Erma, cheia de tédio e de quebranto,
Rompendo os diques ao represo pranto,
Virou-se para Deus minha alma triste!

Amortalhei na Fé o pensamento,
E achei a paz na inércia e esquecimento...
Só me falta saber se Deus existe!

MORS-AMOR [Morte-Amor]

Esse negro corcel, cujas passadas
Escuto em sonhos, quando a sombra desce,
E, passando a galope, me aparece
Da noite nas fantásticas estradas,

Donde vem ele? Que regiões sagradas
E terríveis cruzou, que assim parece
Tenebroso e sublime, e lhe estremece
Não sei que horror nas crinas agitadas?

Um cavaleiro de expressão potente,
Formidável mas plácido no porte,
Vestido de armadura reluzente,

Cavalsa a fera estranha sem temor:
E o corcel negro diz “Eu sou a morte”,
Responde o cavaleiro: “Eu sou o Amor”.

EVOLUÇÃO

Fui rocha em tempo, e fui no mundo antigo
Tronco ou ramo na incógnita floresta...
Onda, espumei, quebrando-me na aresta
Do granito, antiquíssimo inimigo...

Rugi, fera talvez, buscando abrigo
Na caverna que ensombra urze e giesta;

O, monstro primitivo, ergui a testa
No limoso paul, glauco pascigo...

Hoje sou homem — e na sombra enorme
Vejo, a meus pés, a escada multiforme,
Que desce, em espirais, da imensidade...

Interrogo o infinito e às vezes choro...
Mas estendendo as mãos no vácuo, adoro
E aspiro unicamente à liberdade.

SOLEMNIA VERBA [Palavras solenes]
Disse ao meu coração: Olha por quantos
Caminhos vãos andámos! Considera
Agora, desta altura, fria e austera,
Os ermos que regaram nossos prantos...

Pó e cinzas, onde houve flor e encantos!
E a noite, onde foi luz a Primavera!
Olha a teus pés o mundo e desespera,
Semeador de sombras e quebrantos!

Porém o coração, feito valente
Na escola da tortura repetida,
E no uso do pensar tornado crente,

Respondeu: Desta altura vejo o Amor!
Viver não foi em vão, se isto é vida,
Nem foi demais o desengano e a dor.

(QUENTAL, Antero de. *Sonetos*. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1968. 287 p.)

EXERCÍCIO

Leia o poema a seguir e responda às questões:

A UM POETA

Surge et ambula! [Levante e anda, cf. Lucas, 5: 23]

Tu que dormes, espírito sereno,
Posto à sombra dos cedros seculares,
Como um levita à sombra dos altares,
Longe da luta e do fragor terreno,

Acorda! É tempo! O sol, já alto e pleno
Afugentou as larvas tumulares...

Para surgir do seio desses mares
Um mundo novo espera só um aceno...

Escuta! É a grande voz das multidões!
São teus irmãos, que se erguem! São canções...
Mas de guerra... e são vozes de rebate!

Ergue-te, pois, soldado do Futuro,
E dos raios de luz do sonho puro,
Sonhador, faze espada de combate!

- 1) A quem se dirige o eu lírico?
- 2) Que apelo o eu lírico faz ao seu interlocutor?
- 3) Procure, em um dicionário, o significado das palavras “levita” e “fragor”.

LEITURA COMPLEMENTAR

Como leitura complementar acerca de Cesário Verde, leia o texto a seguir, com o objetivo de fixar, em Antero de Quental, a ideia de poesia como apostolado social. José Luís Laranjeira (2001, p. 369-371), crítico e professor, é um dos grandes intérpretes de Antero de Quental e da poesia realista em geral.

[369] *As Odes Modernas e o “apostolado social”*

Nas *Odes Modernas* Antero inclui sonetos. Conclui-se que, para ele, o conceito de ode não coincidiria com o da tradição grega ou, pelo menos, depois de 1865, passou a não coincidir. Esse conceito deixou de contemplar a pertinência formal, para assumir por inteiro e sob qualquer forma os mais significativos contornos da interrogação ética e social, da desesperada inquietude existencial, da intencionalidade finalística humana. A ode passou a ser uma atitude e um estado mental, e não uma forma, ou uma fórmula, apta a qualquer significação.

O tema tradicionalmente predilecto da natureza sofre ele próprio o trabalho reformulador de uma nova abordagem filosófica, que o transforma, de quadro bucolista e pictórico, em habitáculo do bom homem já não selvagem ou deterministicamente limitado.

António Sérgio, na introdução ao ciclo anterior do *apostolado social*, fala na coexistência de dois ideários: “um ‘panteísmo’ vitalista mais ou menos hegeliano (e mais ou menos micheletiano e hugoiano) e o demofilismo moralista dos autores iluministas revolucionários franceses. Em política, este último levava, como consequência lógica, a um inconformismo protestatário e actuante; o outro, porém, podia não conduzir à intervenção-protesto. O que na alma tumultuosa do Quental dessa época impulsava à feitura de tal destempero era o carácter dissonante de qualquer das doutrinas em relação à mentalidade tradicional portuguesa, em esferas diferentes da actividade do espírito; pois o ‘panteísmo’ panpsiquista com dialectismo hegeliano [370] disparava em novidade escandalosa e estrídula no campo religioso e metafísico, apesar da tonalidade

conformista e ordeira dos corolários político--sociais do Hegel; e o humanismo democrático dos autores franceses, por seu turno, era revolucionário no domínio do social.” (António Sérgio, *in* Antero de Quental, *Sonetos*, pp. 47-48.)

Sérgio, quiçá o seu mais citado comentador, expôs com brilhante sagacidade as duas tendências que tanto se cruzaram na vida como na obra de Antero: a “luminosa” e a “nocturna”. A primeira, racionalista e conscienciosa, solar, responsável pela íntima organização do pensamento e solidez ética; a segunda, sombria, mórbida mesmo, que leva à dissolução e perda da razoabilidade do espírito, pela força do inconsciente e a subversão do sonho.

Em Antero, coexistem os dois termos da oposição empirismo/ transcendentalismo/ que expressam, em versos sublimes e magoados, a suprema interrogação do homem face aos desafios que o ultrapassam.

O ciclo do apostolado social, como lhe chama Sérgio, engloba os textos relacionados com o questionamento da sociedade entendida como abstracção e generalização. O social/ em Antero, não abrange o arrojo marxista da divisão de classes ou sequer a análise específica, minuciosa, de temas e situações que criaram a ilusão do real em obras como as de Victor Hugo. Tal facto fica a dever-se também à férrea configuração formal que o soneto impõe, impedindo descritivismos, digressões ou desdobramentos temáticos. E foi no soneto que Antero realizou a sua genialidade estética.

No ciclo do apostolado social integram-se tanto as odes como alguns sonetos. Desses textos, os mais divulgados, conhecidos e representativos são “Tese e antítese”, “Mais luz!”, “Justitia Mater”, “Hino à razão”, “A um poeta”, “Panteísmo”.

O poema “Mais luz!”, dedicado a Guilherme de Azevedo, também ele poeta do compromisso socializante, e tendo como epígrafe as pretensamente derradeiras palavras em alemão de Goethe na hora da morte/ constitui uma crítica aos próceres do romantismo piegas e serôdio. Exalta as virtudes literais e simbólicas da “vida refervendo” e da “plena luz”.

Em “Justitia Mater”, é clara a preponderância da “mais alta missão” da justiça humana sobre o culto panteísta dos ocultos desígnios divinos.

Os dois sonetos subordinados ao título de “Tese e antítese” destilam um vocabulário bélico e panfletário e um encadeamento de noções contraditórias adequados ao pulsar da paixão social: de um lado, a barricada, o obus, o sanguinolento olhar, o fogo que embriaga, o estampido e, do outro, a nova ideia, o pensamento, a luz, o cristalino céu, a estabilidade, o ser, cujas promiscuidades originam a abjecção por parte do sujeito poético. São versos percutidos pela leitura de Proudhon, sua estática concepção da tese e antítese, e de Hegel, que apela para a negação da antítese em busca da síntese, que Antero, porém, não chega a lograr, por entender a revolução como o triunfo da paz, harmonia, ordem e liberdade.

[371] A ode intitulada “Panteísmo” apresenta-se-nos como a grandiloquência exaltada e impulsiva do espírito e do amor universal. Versos inflamados e intensos de crença total na natureza (potência geradora de formas e substâncias projectáveis para o futuro), eles avaliam o cosmos e o humano como componentes material e metafísica da unidade do infinito inatingível. A expressividade exclamativa, a hesitação e o derramamento reticente, a apóstrofe e o vocativo enfáticos, os imperativos verbais e programáticos, sublinham e prolongam a inquieta, tortuosa e torturante indagação do Ser, Alma, Possível, Espírito, Lei, Amor, Santo, Força, Caos, Universo, Princípio,

Inconsciente, Luz, Tenebroso (com maiúsculas no poema). Figura máxima desse pensamento atormentado, a antítese (luz e sombra; astro e flor; astro e rosa; onda e granito) é a figura de retórica que melhor serve à unificação ideológica dos contrários. Partindo da constatação panteísta (a natureza, os animais, o cosmos, são deificados), acrescenta-lhe Antero filamentos panpsiquistas {como seja o de cantar a “eterna vida”, glorificar as mil formas e mil visões do espírito universal), que ultrapassam o simples animismo de tendência monolítica (uma alma para cada coisa) ou o naturalismo físico e biológico (de essência positivista), para chegar à sua particular metafísica proto-ontológica: oceano do ser; voz do vento; um mesmo nome em tudo está escrito.

A perenidade da sua obra fica a dever-se a factores típicos de toda a grande arte universal: o uso de símbolos intemporais como a luz e as fases do dia para significações relacionadas com o conhecimento e os ciclos da vida; a dedicação aos grandes temas universais (o amor, a justiça, a verdade, o ser, a revolta, o sonho); o vigor argumentativo que se submete à justa medida de uma expressão equilibrada, melodiosa e sintética; o compromisso com a mentalidade progressiva da sua época; um pensamento cativo de dúvidas e contradições, irrompendo todavia com fúria devastadora na direcção da contida grandiloquência visionária.

A projecção do autor das *Odes Modernas* e dos *Sonetos* pode medir-se pelo interesse que despertou, só para citar uma área menos conhecida, entre os africanos de língua portuguesa. No primeiro quartel do actual século, e sob a influência do republicanismo e do socialismo, muitos se entregaram ao cultivo anterior do soneto, como foi o caso supremo e explícito do moçambicano Rui de Noronha. Retomando a glosa da parábola bíblica de Lázaro, Noronha escreveu o poema “Surge et ambula” (in *Sonetos*, 1942), que intitulou partindo da epígrafe utilizada por Antero em “A um poeta”.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

LARANJEIRA, José Luís Pires. A poesia de fim-de-século e o Realismo. In: REIS, Carlos. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2001. v. 5, p. 365-371.

QUENTAL, Antero de. *Sonetos*; ed. org., pref. e anotada por António Sérgio. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1968. 287 p.

RESUMO DA ATIVIDADE 18

Estudou-se o Realismo metafísico de Antero de Quental com base na leitura de alguns dos seus mais importantes sonetos. Depois disso, como leitura adicional, indicou-se o artigo “A poesia de fim-de-século e o Realismo” (2001), de José Luís Laranjeira, em que o autor propõe uma interpretação deste poeta com base na coexistência dos dois termos da oposição empirismo (experiência) vs. transcendentalismo (aspecto filosófico).

**ALBERTO DE OLIVEIRA,
RAIMUNDO CORREIA
E OLAVO BILAC**

a t i v i d a d e 19

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar as características parnasianas no Brasil;
- reconhecer a diferença entre a poesia brasileira e a portuguesa no período;
- ler e interpretar as poesias de Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac.

No começo desta unidade, você estudou os poetas portugueses Antero de Quental e Cesário Verde, que são considerados poetas realistas. No Brasil, os poetas realistas foram poucos e acabaram sendo ofuscados pelos parnasianos. Por isso, vamos estudar na Atividade 19 apenas os poetas que se renderam à estética parnasiana. Como estudado na literatura portuguesa, a estética realista tinha como temática o cotidiano e a descrição de costumes, e os poetas eram engajados no debate dos grandes problemas da época. Essas características foram excluídas da temática parnasiana.

O Parnasianismo é uma estética literária que surgiu na França com a publicação de antologias de poesia intituladas *Parnasse contemporain*, lançadas em três etapas: 1866, 1871 e 1876. O estilo parnasiano tem como principais representantes Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Leconte de Lisle e Théodore Banville. A denominação de parnasianismo ao movimento deve-se ao monte Parnassus, região da Fócida, na Grécia, que, segundo a lenda, era morada dos poetas e deuses, isolados do mundo para dedicar-se exclusivamente à arte.

A poética do Parnasianismo, conforme Alfredo Bosi (2001, p. 219-220), se configura como uma “convergência de ideais anti-românticos, como a objetividade no trato dos temas e o culto da forma”. Essa estética floresce concomitantemente com a estética Realista e apresenta os seguintes traços: *o gosto pela descrição nítida (a mimese pela mimese), concepções tradicionalistas sobre metro, ritmo e rima e o ideal de impessoalidade que partilhavam com os realistas do tempo (idem, ibidem, p. 220)*. No Brasil, os principais poetas do movimento foram Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac. Inspirados nos poetas franceses, os parnasianos brasileiros se preocupavam com o belo, apresentando-se alheios aos problemas do mundo. Faziam uma poesia, uma arte, para a elite, e, conseqüentemente, desprezavam as aspirações populares, o cotidiano. Os ideais anti-românticos se configuravam na poesia pelo afastamento do sentimentalismo e da preferência pelos temas universais. Podemos dizer que a estética parnasiana constitui um retorno à tradição clássica no nível dos temas e das formas, do domínio da razão e dos ideais voltados para o belo.

Os poetas procuravam a perfeição formal, tanto que a palavra, enquanto matéria-prima, depois de uma seleção vocabular rigorosa, era artisticamente trabalhada.

Valorizavam-se as rimas ricas (rimas entre palavras de classes gramaticais diferentes) e raras (palavras que têm poucas rimas possíveis) e, quanto à metrficação, a preferência era pelos versos longos, principalmente os alexandrinos (versos de 12 sílabas).

A poesia artesanal dos parnasianos também compactuou com a descrição de objetos requintados, que são descritos por impressões sensoriais. Vivia-se em um momento de contatos com o Oriente, daí os objetos orientais tornarem-se adorados por parte da burguesia. Na literatura, isso se configurou como fetichismo.

Teófilo Dias é considerado pela crítica literária brasileira como o fundador da estética Parnasiana no Brasil com a publicação de *Fanfarras* (1882).

Agora, vamos conhecer as características e os principais autores parnasianos, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac.

ALBERTO DE OLIVEIRA

Antônio Mariano Alberto de Oliveira nasceu no dia 28 de abril de 1857, em Palmital de Saquarema (RJ). Em 1883, formou-se em Farmácia. Faleceu no dia 19 de janeiro de 1937, em Niterói (RJ). Publicou vários livros de poesia, sendo o primeiro de 1878, intitulado *Canções românticas*, que já prenuncia a estética parnasiana. Em 1884, publicou o livro *Meridionais*, em que aparecem definitivamente as características parnasianas. Desse livro, retiramos os poemas **Vaso Grego** e **Vaso Chinês**.

Vaso grego

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.

Era o poeta de Teos que a suspendia
Então, e, ora repleta ora esvasada,
A taça amiga aos dedos seus tinha,
Toda de roxas pétalas colmada.

Depois... Mas o lavor da taça admira,
Toca-a, e do ouvido aproximando-a, às bordas
Finas hás de lhe ouvir, canora e doce,

Ignota voz, qual se da antiga lira
Fosse a encantada música das cordas,
Qual se essa voz de Anacreonte fosse.

Vaso chinês

Estranho mimo aquele vaso! Vi-o,
Casualmente, uma vez, de um perfumado
Contador sobre o mármore lúcido,
Entre um leque e o começo de um bordado.

Fino artista chinês, enamorado,
Nele pusera o coração doentio
Em rubras flores de um sutil lavrado,
Na tinta ardente, de um calor sombrio.

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 chin
De olhos cortados à feição de amêndoa.

Em primeiro lugar, é preciso aqui ressaltar que os poemas constituem um culto aos objetos, culto esse considerado um fetichismo, uma adoração a objetos, o que é uma constante na poética parnasiana, como vimos na introdução desta atividade.

No primeiro poema, podemos perceber claramente o uso de hipérbatos, que consiste na “inversão violenta dos membros da frase, provocada pela intromissão parentética de elementos, cuja ordem normal de colocação foi subitamente alterada” (MOISÉS, 1995, p. 275). Esse recurso, quando “empregado deliberadamente”, “visa a preservar ou sugerir a harmonia e a beleza da forma” (*Ibidem*), encaixando-se perfeitamente na proposta parnasiana. No segundo poema, o fetichismo, tanto aparece na forma do culto a um vaso quanto numa alusão a elementos materiais atribuídos ao universo feminino: leque, bordado.

Além dessas características, a poesia de Alberto de Oliveira também apresentava melancolia em face da ausência do ser amado, além de recorrer à história, à arte e aos mitos. Pertinentemente, Luís Augusto Fischer afirmou que:

versado nos arcades, imitou-lhe a dicção; ironizando os românticos, aderiu às vezes ao descritivismo impassível; afastando-se na direção oposta, deu vazão a sentimentalismos; recontou histórias clássicas e elogiou a paisagem nacional. De forma que definir-lhe a atitude central, detectando uma dominante em seu sistema poético, exigirá uma leitura de linhas e entrelinhas (2003, p. 175).

Nas palavras de Fischer, identificamos as características principais da obra de Alberto de Oliveira. Também podemos recorrer ao comentário de Massaud Moisés, em *História da literatura brasileira* (2001), para entendermos a trajetória do poeta:

Embora parnasiano, Alberto de Oliveira pôs em xeque o Parnasianismo e o conceito de poeta e de poesia: se poesia é a que escreveu, e se poeta é o que foi, Parnasianismo e poesia se identificam, e ser poeta não passa de opção artesanal, como outra qualquer. A sua trajetória poética corresponde, desse ponto de vista, a um equívoco, brilhante por vezes, é certo, que se renova e permanece ao longo de cinquenta anos: nem poeta autêntico, no sentido de artista da palavra para quem a poesia equivalesse à razão de ser, nem suficientemente livre para vestir a inautenticidade com uma roupagem que a camuflasse melhor. Apegado ao formalismo parnasiano, nele encontrava o escudo para sua carência de vibração lírica; e quando tentou libertar-se da reclusão da forma preciosa, denunciou ainda mais a sua impassibilidade. Um ser destituído de drama transparece dos versos, esculpidos por um artista verbal em paz com o mundo, sem a tensão anímica que surpreende nas coisas e nos seres a manifestação ambígua da beleza e a canta como um limiar entre a vida e a morte. Falta da dor sincera, ou da capacidade de transmutá-la em arte, ignorando os meios de fingi-la, à Fernando Pessoa, limitava-se a versificar dores imaginárias ou alheias. (p. 157).

Alberto de Oliveira foi o mais rigoroso, o mais técnico dos autores em relação às características da poesia parnasiana. Em sua obra, como vimos, encontramos a ressurreição dos temas clássicos, o fetichismo e, também, a busca pela perfeição formal. Em 1924, ele foi eleito o Príncipe dos Poetas Brasileiros, em um concurso promovido pela imprensa carioca, mas foi Olavo Bilac que ficou conhecido como o primeiro príncipe.

LEITURA COMPLEMENTAR 1

Leia atentamente, sobre o poeta Alberto de Oliveira, parte do **Capítulo 5.1** do livro *Parnasianismo brasileiro: ressonâncias e dissonâncias* (p. 175-179), de Luís Augusto Fischer:

A crítica sobre Alberto de Oliveira é talvez das mais representativas na tradição brasileira, por um motivo singular: sua poesia é lida sob tão variados primas, atribuem-se-lhe tantas e tão díspares qualidades, que ou bem estamos diante de um exemplo de superação dos limites escolásticos do Parnasianismo, ou a crítica não conseguiu detectar-lhe uma dominante que dê conta da obra.

Geir Campos anota as faces intelectual, sentimental, descritiva e satírica em sua poesia¹; Fausto Cunha, em artigo recente, pergunta: “Por que Alberto de Oliveira, um romântico, um lírico, um bucolista, um coloquial, se teria identificado tão estreitamente com a estética parnasiana (...)?”²; João Pacheco, de sua parte, afirma: “A sua poesia, mas ortodoxamente parnasiana nos primeiros livros, vai abandonar ao depois os maiores rigores da escola, como também se vai embebendo mais de motivos nacionais do que de temas exóticos”³; Ronald de Carvalho faz coro: “O autor das *Meridionais* continua

1 CAMPOS, Geir. “Apresentação” a Alberto de Oliveira – Poesia.

2 CUNHA, Fausto. “Alberto de Oliveira e o Modernismo” (Cultura, suplemento de O Estado de S. Paulo, 17 de janeiro e 1987, p. 4)

3 PACHECO, João. O realismo, p. 76.

a ser, nas suas múltiplas tendências clássicas, românticas e parnasianas, sobretudo um lirista sensível, colorido e imaginoso”.⁴

Igual determinação observou Mário de Andrade, em sua “Carta Aberta” ao poeta, de 1925: “Por que o Senhor trocou tanto lirismo, liederesco como o de nenhum outro poeta brasileiro, por uma poesia de mentira? Que frase complicada, puxa! Cada torcedura de sintaxe!”.⁵ Se quiséssemos ainda outro registro, poderíamos tratar da contradição política implícita à indagação de Mário: como explicar que o furioso Mário dos turbulentos anos 20 tenha reverenciado Alberto de Oliveira (“Quando releio (...) certa pagininha (...), bem sei que tenho um poeta junto de mim”, diz, na mesma carta), justamente aquele que foi eleito em 1907, em sondagem de opinião da revista *Fon-Fon*, “Príncipe dos Poetas Brasileiros”?

As razões mais profundas do “imbróglío” repousam em sua poesia. Vejamos, neste passo, as várias faces da obra para, como temos feito, determinar a dominante do sistema poético de Alberto de Oliveira. Em primeiro lugar, vamos ao soneto “Lendo os antigos”, de nítida concepção árcade.

Vamos reler Teócrito, senhora,
Ou se lhe apraz, de Teos o citaredo;
Olhe a verdura aqui deste arvoredado
À beira da água... E o sol que desce agora.

Lécio, o pastor, nesta colina mora,
Onde as cabras ordenha. Este silvedo
Guarda de Umbrano à flauta a voz canora,
Como este arbusto a Títiro o segredo.

Esta água... Olhe, porém, como é tão pura
Esta água! O chão de nítidas areias,
Plano, igualado, límpido fulgura;

E tão claro é o cristal que, abrindo o louro
Cabelo, em grupo trêmulas sereias
Se vêem lá em baixo neste fundo de ouro.

Estão aí, a modo de cumprir programa neoclássico, os poetas Teócrito e Anacreonte (o citaredo de Teos) e os personagens pastoris Lécio, Umbrano e Títiro. Mesmo a interlocução com a senhora, desde o primeiro verso, é pouco mais que licença poética para deitar falação sobre o assunto: olhemos a natureza, mas filtremos o olhar pela otimização bucólica herdada à tradição pastoril.

Contra a qualificação de árcade, no entanto, poderemos observar certa novidade, certa contemporaneidade do poema em dois momentos: um, o desejo explícito de retomar a tradição e rever o clássico (“Vamos reler, senhora”), ao contrário da prática do século XVIII brasileiro, que, regra geral, preferia reproduzir a visão pastoril, aplicando-a “in toto” à prática literária, a citá-la como inspiração; dois, o relativo

4 CARVALHO, Ronald de. Pequena história da literatura brasileira, p. 303.

5 ANDRADE, Mário de. Citado por Geir Campos, op.cit, p. 10.

desprezo à autonomia sintática e/ou semântica do verso, de que resultaram soluções interessantes (mesmo que não na totalidade das vezes), como no primeiro terceto a repetição de “Esta água”, e no segundo a quebra do sintagma “louro cabelo”.

Mas a questão mais relevante deverá perseguir o sentido geral do soneto: a que vem o poema? Por certo, não será possível detectar-lhe sentido algum para além do gesto neoclássico, fruto talvez do confessado gosto do autor pela matéria. Diz Manuel Bandeira: “É que o parnasianismo do Poeta se complicou do amaneiramento dos gongóricos e árcades portugueses dos séculos XVII e XVIII, em que era muito versado”.⁶ Nem mesmo a chave de ouro salva a fragilidade generalizada do poema: de que serve reler os clássicos se o resultado é descobrir afinal, por debaixo da água cristalina, apenas as tais sereias no fundo de ouro?⁷

Em “Que ânsia de amar”, observamos outra face de Alberto, a romântica. Já sua abertura o demonstra, em bela estrofe:

Que ânsia de amar! E tudo a amar me ensina;
A fecunda lição decoro atento.
Já com líames de fogo ao pensamento
Incoercível desejo ata e domina.

Em vão procuro espairecer ao vento,
Olhando o céu, os morros, a campina,
Escalda-me a cabeça e desatina,
Bate-me o coração como em tormento.
E à noite, ai! Como em mal sofreado anseio,
Por ela, a ainda velada, a misteriosa
Mulher, que nem conheço, aflito chamo!

E sorrindo-me, ardente e vaporosa,
Sinto-a vir - vem em sonho - une-me ao seio,
Junta o rosto ao meu rosto e diz-me: - “Eu te amo”

Essa submissão do pensamento ao impulso foi típica de alguma poesia romântica, da mesma forma e emergência do eu-poético desde o primeiro verso, na exclamação e, explicitamente, no pronome; e que dizer do “ali”, ou do platonismo da última estrofe, na resolução da cena? No limite, poderemos aproximar o tom do soneto de Alberto ao típico lamento de Álvares de Azevedo, a diferença estando certamente na maturidade existencial evidente neste poema - veja-se a qualidade da oposição razão versus emoção, que no terceiro e quarto versos da primeira estrofe realiza uma logopéia aparentada de modo camoniano.

Na mesma linha, a da poesia emotivamente interessada, cite-se o belo soneto “Contai, arcos da ponte, ondas do rio”, no qual a exortação retórica aos tais arcos motiva o eu-poético à declaração da serventia da poesia aos reclamos do coração, talvez mais ainda do tesão amoroso. Dizem os tercetos:

6 BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira, p. 127.

7 Isso vai com a observação de Mário de Andrade (“Mestres do passado, IV – Alberto de Oliveira”, in: Mário da Silva Brito, História do modernismo brasileiro, p. 274): “Não teve o que dizer. Mas era poeta (...) Quando não sentia coisa nenhuma, escrevia poemas parnasianos”.

Eu... Ponte, rio, flores, balças, tudo,
Eu, junto a vós, embevecido e mudo...
- Aquelas horas de êxtase, contai-as!-

Eu, como num fluido estranho imerso,
Faço, talvez, o meu primeiro verso,
Vendo corar ao sol as suas saias.

Mesmo assim, Alberto de Oliveira assinou matrícula na corrente anti-romântica que faz por derrubar a hegemonia política da poesia sentimentalista. É o que se lê em “As três formigas”: trata-se de um poema de forma singular em que se descreve o assédio das formigas à casa de uma D. Estela – sobem o muro, entram pela casa; chegam ao quarto de dormir, ao toucador, e por fim à rosa de um vaso; acorda D. Estela, à chegada do dia, e toma a flor em suas mãos “por que mau sonho remova”; vem o final:

Toma-o do vaso às mãozinhas;
Mas, ao beijá-la, a senhora
Descobre as três formiguinhas
E...sopra-as fora.

“Ah, que tufão repentino!” –
As três, no ar, na ansiedade
Da queda, exclamam, sem tino.
- “Que tempestade!”

Longe, bem longe, erradias
Caíram. Nem se mexeram
De espanto, quase dois dias...
Depois morreram.

RAIMUNDO CORREIA

Raimundo Correia (Raimundo da Mota Azevedo Correia) nasceu a bordo do vapor “São Luís”, nas costas do Maranhão, em 13 de maio de 1859, e faleceu em Paris, no dia 13 de setembro de 1911. Ficou conhecido como poeta parnasiano pelo rigor formal de seus versos. Escreveu seu primeiro livro, *Primeiros sonhos*, em 1879. No entanto, popularizou-se como parnasiano com a publicação de *Sinfonias* em 1883, *Versos e versões*, em 1887, entre outros, quando passou a fazer parte da famosa tríade parnasiana do Brasil, juntamente com Alberto de Oliveira e Olavo Bilac.

Vejamos um dos sonetos do livro *Sinfonias*, sua primeira obra parnasiana:

As pombas...

Vai-se a primeira pomba despertada...
Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raia sanguínea e fresca a madrugada...

E à tarde, quando a rígida nortada
Sopra, aos pombais de novo elas, serenas,
Ruflando as asas, sacudindo as penas
Voltam todas em bando e em revoada...

Também dos corações onde abotoam,
Os sonhos, um por um, céleres voam.
Como voam as pombas dos pombais;

No azul da adolescência as asas soltam,
Fogem... Mas aos pombais as pombas voltam
E eles aos corações não voltam mais...

Observemos que esse poema é um soneto, *composição poética de quatorze versos, dispostos em dois quartetos e dois tercetos*, muito usado pelos poetas parnasianos. O poema apresenta rima *abba* e, ainda, rigor formal na sua composição, pois seus versos possuem dez sílabas poéticas.

Temos, nas duas primeiras estrofes, a descrição de como vivem diariamente as pombas, ou seja, saindo e retornando aos pombais, comparando-as o poeta aos sonhos dos homens na adolescência, que, na maioria das vezes, não se concretizam e morrem na própria adolescência, demonstrando pessimismo e a efemeridade das coisas da vida, do tempo que vai e não volta. Raimundo Correia usa metáforas para comparar as pombas aos sonhos dos homens e à sua perda de ilusões.

LEITURA COMPLEMENTAR 2

Para leitura complementar, sugerimos os dois sonetos abaixo, de Raimundo Correia, e um texto de Alfredo Bosi (2001, p. 223-226) sobre o poeta parnasiano. Após a leitura, discuta suas impressões com seus colegas de turma e com o seu tutor.

Soneto

Homem, embora exasperado brades,
Aos céus (bradas em vão e te exasperas)
Ascendo, arroubo-me às imensidades,
Onde estruge a aleluia das esferas...

Cá baixo o que há?: traições e iniquidades,
As tramas que urdes, e os punhais que aceras;
As feras nos sertões, e nas cidades
Tu, homem, tu, inda pior que as feras!

Cá baixo: A Hipocrisia, o Ódio sanhudo
E o Vício com tentáculos de polvo...
Lá cima: os céus... Dos céus o olhar não desço,

Homem, bicho da terra, hediondo é tudo
O que eu conheço aqui; eis por que volto
O olhar, assim, para o que não conheço!

Banzo

Visões que na alma o céu do exílio incuba,
Mortais visões! Fuzila o azul infando...
Coleia, basilisco de ouro, ondeando
O Níger... Bramem leões de fulva juba...

Uivam chacais... Ressoa a fera tuba
Dos cafres, pelas grotas retumbando,
E a estrelada das árvores, que um bando
De paquidermes colossais derruba...

Como o guaraz nas rubras penhas dorme,
Dorme em nimbos de sangue o sol oculto...
Fuma o saibro africano incandescente...

Vai com a sombra crescendo o vulto enorme
Do baobá... E cresce na alma o vulto
De uma tristeza, imensa, imensamente...

Raimundo Correia

Menos fecundo e mais sensível, Raimundo Correia esbateu os tons demasiado claros do parnasianismo e deu exemplo de uma poesia de sombras e luars que inflectia amiúde em meditações desenganadas.

Estreou com uma coleção em que Machado de Assis sentiu “o cheiro romântico da decadência”, *Os Primeiros sonhos*, versos de adolescente que o autor não incluiria na edição definitiva das *Poesias*. Mas note-se que em meio a cadências casimirianas, há um soneto à Idéia Nova, que já então anunciava o republicano e o progressista.

Com Sinfonias já temos o sonetista admirável de “As Pombas”, “Mal do Século”, “Anoitecer”, “A Cavalgada”, “Vinho de Hebe”, “Americana”. Falando do sortilégio verbal do poeta. Manuel Bandeira nos ensinou a ver nele o autor de “alguns dos versos mais misteriosamente belos da nossa língua”, versos que, repetidos em tantas antologias escolares, nem por isso perderiam o encanto de suas combinações semânticas e musicais:

Raia sanguínea e fresca a madrugada (As Pombas)

(Bandeira comenta: “Quem não vê nesse decassílabo todas as colagens e orvalhos da aurora?”).

Neste, sublinha o efeito do hiato

A toalha friíssima dos lagos (As Pombas)

Aqui, a repetição do dáctilo:

a lua

Surge trêmula, trêmula... Anoitece (Cavalgada)

Outros exemplos de magia plástica e sonora podem-se acrescentar aos citados pelo crítico-poeta:

As cabeleiras líquidas ondulam (Missa Universal)
Por céus de ouro e de púrpura raiadas (Anoitecer)
O sangrento perfil traço por traço (Luz e Treva)
Ilha isolada como um dorso de baleia (A Ilha e o Mar)
De um sanguinoso abutre a rubra garra viva (O Povo)
Das cabelos a surda catadupa (Americana)
A pomba da volúpia, a treva densa (Na Penumbra)
Na extrema raia do horizonte infindo (Despedida)

Mesmo fora de contexto, esses versos resistem por seu poder de transmitir sensações raras, complexas, às vezes agrupadas em sinestésias.

Era constante em Raimundo a capacidade de assimilar estilos alheios, que lhe custou por vezes a pecha injusta de plagiário. Fino tradutor, fez seguir às *Sinfonias*, os burilados *Versos e versões* em que dá forma vernácula a poemas de Lope, Byron, Heine, Gautier, Hugo, Leconte de Lisle, Catulle Mendès, Heredia e Rollinat.

Com o tempo, a poesia de Raimundo foi acentuando traços que a estremam do espírito parnasiano tal como se aclimou entre nós e a aproximam de Leconte de Lisle pela filosofia amarga que revelam. Dessa percepção negativa do mundo, chamado “agra região da dor”, há exemplos vários nas *Aleluias* que, apesar do título, são um breviário de desengano: “Homem, embora exasperado brades”, “Nirvana”, “Imagem da dor”, “Desiludido”, “Vana”, o Shopenhaueriano”, “Amor Criador” e estes versos das “Harmonias de uma noite de verão”, onde sopra um pessimismo cósmico:

Esta, de fel mesclada e de doçura,
 Melancolia augusta e vespertina,
 Que, com a sombra, avulta, cresce, invade
 E enche de luto a natureza inteira...
 Esse outro bardo, o sabiá, não trina

Nos galhos de cheirosa laranjeira;
 E, ao silêncio e ao torpor cedendo, cerra
 O dia os olhos no Ocidente absortos;
 E fuma um negro incenso,
 Que envolve toda a terra
 sepultura comum, túmulo imenso.
 Dos vivos e dos mortos...
 E Eu do trono das névoas, do cimério

Sólio de ébano, aos pés do qual, na altura
 Toda essa poesia cósmica fulgura
 Vou já descendo; e aos poucos, lentamente
 Arrasto desdobrada
 Sobre este amplo hemisfério,
 A minha solta clâmide tamanha,
 Negra como remorso, e a que, somente,
 Da lua crescentígera e chanfrada
 A ponta da unha luminosa arranha.

Por outro lado, cadências pré-simbolistas aparecem inequívocas em “Banzo”, soneto que Mário de Andrade admirava sem reservas, e num dos últimos poemas que escreveu, “Plenilúnio”, onde os clarões do astro se manifestam em sugestões reiteradas, obsedantes, até alcançarem um clima de delírio:

Além dos ares, tremulantes,
Que visão branca das nuvens sai!
Lua entre as franças, fria e silente;
Assim nos ares, tremularmente
Balão aceso subindo vai
.....

OLAVO BILAC

Olavo Bilac (Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac) nasceu no Rio de Janeiro a 16 de dezembro de 1865 e faleceu a 18 de dezembro de 1918.

Graças aos aspectos polimórficos de sua poesia, Olavo Bilac encarnou o verso e o reverso de nosso Parnasianismo, divulgando a doutrina expressa em seu poema **Profissão de Fé**, que abre a coletânea de suas *Poesias* e representa a plataforma da poesia parnasiana. (MOISÉS, 1996, p. 230).

Vamos ler o poema abaixo:

Profissão de Fé

*Le poète est cicleur
Le cicleur est poète
(Vitor Hugo)*

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

Que outro – não eu! – a pedra corte
Para, brutal,
Erguer de Atenas o altivo porte
Descomunal.

Mais que esse vulto extraordinário,
Que assombra a vista,
Seduz-me um leve relicário
De fino artista.

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.

Corre; desenha, enfeita a imagem,
A idéia veste:
Cinge-lhe ao corpo a ampla roupagem
Azul-celeste.

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

Quero que a estrofe cristalina,
Dobrada ao jeito
Do ourives, saia da oficina
sem um defeito:

E que o lavor do verso, acaso,
Por tão sutil,
Possa o lavor lembrar de um vaso
De Becerril.

E horas sem conto passo, mudo,
O olhar atento,
A trabalhar, longe de tudo
O pensamento.

Porque o escrever – tanta perícia,
Tanta requer,
Que ofício tal... nem há notícia
De outro qualquer.

Assim procedo. Minha pena
Segue esta norma,
Por te servir, Deusa serena
Serena Forma!

Deusa! A onda vil, que se avoluma
De um torvo mar,
Deixa-a crescer, e o lodo e a espuma
Deixa-a rolar!
Blasfemo, em grita surda e horrenda
Ímpeto, o bando
Venha dos Bárbaros crescendo,
Vociferando...

Deixe-o: que venha e uivando passe
- Bando feroz!
Não se te mude a cor da face
E o tom da voz!

Olha-os somente, armada e pronta,
Radiante e bela:
E, ao braço o escudo, a raiva afronta
Dessa procela!

Este que à frente vem, e o todo
Possui minaz
De um Vândalo ou de um Visigodo,
Cruel e audaz;

Este, que, de entre os mais, o vulto
Ferrenho alteia,
E, em jacto, expele o amargo insulto
Que te enlameia:

É em vão que as forças cansa, e à luta
Se atira; é em vão
Que brande no ar a maça bruta
À bruta mão

Não morrerás, Deusa sublime!
Do trono egrégio
Assistirás intacta ao crime
Do sacrilégio.

E, se morreres por ventura,
Possa eu morrer
Contigo, e a mesma noite escura
Nos envolver!

Ah! ver por terra, profanada,
A ara partida
E a Arte imortal aos pés calcada,
Prostituída!...

Ver derribar do eterno sólio
O Belo, e o som
Ouvir da queda do Acropólio,
Do Partenon!...
Sem sacerdote, a Crença morta
Sentir, e o susto
Ver, e o extermínio, entrando a porta
Do templo agosto!...

Ver esta língua, que cultivo,
Sem ouropéis,
Mirrada ao hálito nocivo
Dos infieis!...

Não! Morra tudo que me é caro,
Fique eu sozinho!
Que não encontre um só amparo
Em meu caminho!

Que minha dor nem a um amigo
Inspire dó...
Mas, ah! que eu fique só contigo
Contigo só!

Vive 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,
E m prol do Estilo!

Embora o poema **Profissão de Fé**, de Olavo Bilac, seja posterior à obra *Fanfarras*, de Teófilo Dias, introdutora do Parnasianismo no Brasil, ele é considerado pela crítica literária brasileira a mais contundente profissão de fé do parnasianismo brasileiro. Isto porque Bilac consegue elaborar no seu longo poema teorias a respeito da poesia parnasiana. Desde a concepção de poeta à matéria a ser tratada pelo poeta e os elementos constitutivos que um poema dessa estética deve ter. No poema, ainda podemos perceber o desejo da perfeição formal, a preocupação com a técnica pela seleção vocabular dos seus versos, o cuidado com a rima e com o ritmo de seus versos, que tentam ser impassíveis. É a chamada “arte pela arte”, tão pregada pelos parnasianos.

Vejamos que nas duas primeiras estrofes o eu poético demonstra a diferença entre o escultor, que lida com o camartelo, instrumento semelhante ao martelo, e o operário, que realiza um trabalho pesado, criando grandes esculturas. Fala também do poeta, que lida com as palavras, e o compara ao ourives, que usa o cinzel, instrumento cortante, usado em gravações de jóias preciosas: *Invejo o ourives: /Imito o amor/ com que ele, em ouro, o alto relevo/ Faz da flor*. Isso demonstra, conforme vimos na introdução desta atividade, como a palavra é trabalhada na poesia parnasiana. A palavra no poema de Bilac é uma jóia que precisa ser lapidada.

EXERCÍCIO

Leia atentamente os poemas **A estátua**, de Teófilo Dias, **O ninho**, de Alberto de Oliveira, e **A um poeta**, de Olavo Bilac. Identifique, em cada um deles, o tema e a forma (rimas/metrificação) e, depois, escreva um ensaio sobre as características parnasianas encontradas em cada um dos autores, comparando os três poetas e explicando como as características parnasianas são observadas em cada um. Lembre-se de que Teófilo Dias foi o introdutor do parnasianismo no Brasil e que Alberto de Oliveira é o maior seguidor da estética.

A estátua

Fosse-me dado, em mármore de Carrara,
Num arranco de gênio e de ardimento,
Às linhas do teu corpo o movimento
Suprimindo, fixar-te a forma rara,

Cheio de força, vida e sentimento,
Surgira-me o ideal da pedra clara,
E em fundo, eterno arroubo, se prostrara,
Ante a estátua imortal, meu pensamento.

Do albor de brandas formas eu vestira
Teus contornos gentis; eu te cobrira
Com marmóreo cendal os moles flancos,

E a sôfrega avidez dos meus desejos
Em mudo turbilhão de imóveis beijos
As curvas te enrolaram em flocos brancos.

O ninho

O musgo mais sedoso, a úsnea mais leve
Trouxe de longe o alegre passarinho,
E um dia inteiro ao sol paciente esteve
Com o destro bico a arquitetar o ninho

Da paina os vagos flocos cor de neve
Colhe, e por dentro o alfombra com carinho
E armado, pronto, enfim, suspenso, em breve,
Ei-lo balouça à beira do caminho.

E a ave sobre ele as asas multicores
Estende, e sonha. Sonha que o áureo pólen
E o néctar suga às minhas brilhantes flores;

Sonha... Porém de súbito a violento
Abalo acorda. Em torno as folhas bolem...
É o vento! E o ninho lhe arrebatou o vento.

A um poeta

Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino, escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!

Mas que na forma se disfarce o emprego
Do esforço; e a trama viva se construa

De tal modo, que a imagem fique nua,
Rica mas sóbria, como um templo grego.

Não se mostre na fábrica o suplício
Do mestre. E, natural, o efeito agrade,
Sem lembrar os andaimes do edifício:

Porque a Beleza, gêmea da Verdade,
Arte pura, inimiga do artifício,
É a força e a graça na simplicidade.

LEITURA COMPLEMENTAR 3

Antes de terminar esta atividade, leia o soneto XII, **Ora (dizeis) ouvir estrelas...**, de Olavo Bilac, retirado de *Via-láctea* (1888). Esse soneto é um dos poemas mais lidos da nossa literatura. Há uma paródia deste poema, publicada posteriormente por Bastos Tigre (confira no livro *Estudos da enunciação*, p. 181-182), e ele também foi adaptado e musicado pela Banda Kid Abelha em 1998. Leia também na Plataforma moodle – (*site: www.aedmoodleufpa.br/moodle/login/index.php*) – o texto *Via-láctea*, de Álvaro Santos Simões Júnior (2007, p. 38-46), retirado do capítulo “Um intelectual empenhado”.

Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso”. Eu vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto...

E conversamos toda noite, enquanto
A via láctea, como um pátio aberto,
Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto,
Inda as procuro pelo céu deserto.

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 que quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas.”

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). *Antologia de poesia brasileira: realismo e parnasianismo*. São Paulo: Ática, 1985.

BARBOSA, Osmar. *Olavo Bilac: vida e obra*. Rio de Janeiro: Tecnoprint LTDA, S/D.

LIMA, Alceu Amoroso (Org.). *Olavo Bilac - Poesia*. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

CORREIA, Raimundo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961.

DIAS, Teófilo Odorico de Mesquita. *Poesias escolhidas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

OLIVEIRA, Alberto. *Alberto de Oliveira: Poesias*. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

_____. *Poesias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1927.

SIMÕES Junior, Álvaro Santos. *A sátira do parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

COMPLEMENTAR

FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo brasileiro: entre ressonância e dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1999.

RESUMO DA ATIVIDADE 19

Nesta atividade, conhecemos as características da estética parnasiana e vimos como ela se configurou no Brasil. Estudamos os principais poetas seguidores dessa estética, a saber, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac.

SIMBOLISTA EM PORTUGAL E NO BRASIL

A POESIA

u n i d a d e 6

EUGÊNIO DE CASTRO E ANTÔNIO NOBRE

a t i v i d a d e 20

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- analisar e interpretar textos de Eugênio de Castro e Antônio Nobre;
- discutir os aspectos essenciais da poesia simbolista em Portugal;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

Inicialmente, procederemos à leitura de um poema de Eugênio de Castro, considerado o introdutor do Simbolismo em Portugal, com a obra *Oaristos*¹ (1890). Durante a leitura, procure perceber a forma rebuscada e a riqueza lexical do texto.

Poema VI

Paris ao fim da tarde. Horas em Notre-Dame.
Formiga pelo cais um pintalgado enxame,
Bizarro e original museu de etnografia,
Ambulante, exibindo, à luz escassa e fria,
Uma variedade excepcional de tipos:
Chineses de cabaia, obesos como pipos,
Um ou outro escocês de joelhos à vela,
Varões com laços e rosetas na lapela,
Inglesas varonis, dum frescor de manteiga,
Angulosos judeus, russas de fronte meiga,
Malandros de Paris, Princesas da Circássia.

Escorre pelo ar uma tinta violácea.

O ANGELUS. A tarde é úmida e serena.
Um dourado *vapor* corta as águas do Sena;
Deixam de fumegar as vastas oficinas;
Vão fluindo brumais e leves musselinas...
O sol é um ramo de ouro, a arder, que se desfolha...
E a lua circular, semelhante a uma bolha
[48] Prestes a rebentar à flor duma nascente,
A lua circular, pasmada, evanescente,
Surge vaga, detrás do nevoeiro denso,
— Hóstia vista através duma névoa de incenso.

Depois de ter andado um quilómetro ou mais
Ao longo, deste *infundo* e rumoroso cais,
Eis-me chegado enfim.
Pálida e silenciosa,

1 *Oaristos*, diálogos amorosos.

Aguarda-me na alcova a grande desdenhosa.
A minha glacial e trigueira inimiga.

Encontro-A inerte sobre uma poltrona antiga,
Cujo espaldar exhibe um rútilo brasão:
Fulgindo em campo azul, áureo e rompente leão,
Capacete de prata, aberto, e derredor
Farto paquife de ouro e de cerúlea cor.

A minha Amada está triste como um crepúsculo...

Seu corpo virginal, etereal, minúsculo,
Repousa imóvel como os mármore das campas;
Suas esguias mãos, duas finas estampas,
Dormem longas, subtis, em seus magros joelhos;
Suas unhas, em bico, esplendem como espelhos;

Seu lábio rubro tem uma expressão estranha;
Sua roupa rescende a *chipre* e a *pel' d'Espanha*...

Beijo-lhe as mãos: tem febre.
Então, devagarinho,
Tentando dar à voz a macieza do arminho,
Descrevo-lhe o que fiz durante o dia inteiro;
Depois, co'a submissão servil dum prisioneiro,
Peço-lhe que me diga uma palavra apenas,
[49] Se sou eu que A aborreço e se quer que me vá,
Mas que fale, que não seja tão fria e má...
E Ela, entreabrindo o olhar onde o desdém se esconde,
Olha-me friamente, olha-me... e não responde...

Depois, com voz fremente e sufocada, leio
Versos meus em que sangra a dor do meu anseio,
Versos, que vagas são dum oceano em demência
E que ora pintam deste amor a efervescência
Ora o frio mortal do seu polar desdém.
Ela escuta em silêncio; e apesar de ver bem
A grande excitação que no meu peito lavra,
Imóvel, não me diz a mínima palavra...

Por fim, em suas mãos magras, onde esfusia
De pesados anéis a albente pedraria,
Ponho de cravos um nupcial ramo virgínio [virginal]:
Ela, porém, abrindo os seus lábios de mínio,
Cheira os cravos, gulosa, e não mos [me + os] agradece.

Desanimado então, vendo que permanece
Com a firme intenção de não me responder,

De não me dar um riso ou um olhar sequer,
Desanimado então, vou-me sentar a um canto
Da pequenina alcova escurecida, enquanto
O dourado brasão da preciosa cadeira
Explende vivo e cerca a morena, trigueira
Frente da minha dura como um nimbo.

Nevrótico, a cismar, acendo o meu cachimbo.

Súbito, a sua voz untuosa se alevanta,
Voz que chora dorida, e ao mesmo tempo canta,
Voz que me diz assim:
— “Incomoda-me o fumo...”

[50] Noite. A Lua caminha absorta, no seu rumo,
Branca, duma brancura ascética de monja...
Céu de veludo pardo. Assim como uma esponja,
Que apaga numa lousa um desenho infantil,
Muda, pé ante pé, vai a treva subtil
Diluindo, alterando os contornos das cousas,
Em duendes mudando as sombras misteriosas,
Tristonha, entristecendo e envelhecendo tudo!

Parece que choveu cinza no quarto mudo!
Tudo é cinzento: os velhos móveis, o tapete,
O livro que Ela tem na mão, o seu corpete,
Seus cabelos sem par, essa lutuosa messe,
Que nos ombros lhe cai como um negro dilúvio,
E seu busto cruel, que, de perfil, parece
Um camafeu cortado em lava do Vesúvio. [Paris, 26 de Agosto de 1889.]

(CASTRO, Eugênio de. Poema VI (*Oaristos*). In: *Obras poéticas de Eugênio de Castro*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1968. v. 1, p. 58-61.)

EXERCÍCIO

Procure ler o poema acima com os colegas e esclarecer todas as suas dúvidas em relação ao texto. No caso das palavras desconhecidas, recorra a um dicionário. Em seguida, responda às seguintes questões:

- 1) Explique o significado da expressão “Formiga pelo cais um pintalgado enxame”. (v. 2)
- 2) Que figura de linguagem ocorre em “Vão fluindo brumais e leves musselinas...” (v. 16)?
- 3) Como o eu lírico descreve a amada?

LEITURA COMPLEMENTAR

Como leitura complementar sobre Eugênio de Castro, leia o texto a seguir, com o objetivo de fixar o pioneirismo estético deste autor. José Carlos Seabra Pereira (2003, p. 29-31) propõe a interpretação de que há, em Eugênio de Castro, uma associação entre Decadentismo e Simbolismo.

[29] Ao romper de 1890, *Oaristos* iniciava um decênio de pioneirismo estético de Eugênio de Castro, onde influências directas de autores franco-belgas se integram, organicamente, num idiolecto literário realizado no quadro das convergências sistêmicas de dois estilos epocais (o Decadentismo predominante e o Simbolismo adjacente), como nele se integram o estudo sério e a assimilação dos pré-rafaelitas ingleses (na sequência do apreço que, tal qual a *Étophée* de Peladan, as *Horas* revelam pela pintura dos primitivos). Contra o lugar-comum locucional, a imagística afectada ou vulgar, a pobreza rimática, a limitação e o deslustre vocabulares, é que, segundo o próêmio de *Oaristos*, a “nova maneira do Poeta” queria inovar. Para tanto, trazia “a liberdade do Ritmo”, reduzida afinal ao deslocamento ou à supressão da [30] cesura no alexandrino (práticas já antecipadas por poemas de A. Nobre e de outros); a rima cruzada nos últimos quatro alexandrinos de cada poema (também episodicamente já tentada, por A. Fogaça); a adaptação do rondel francês; a aliteração exageradamente tida por “desconhecido processo”; “os versos de rimas raras, rutilantes”; “o vocabulário [...] escolhido e variado”, os “raros vocábulos”, satisfazendo a preferência do poeta pelo termo preciso em face da perífrase; o apreço que, na esteira de Baudelaire, sente pela beleza própria de cada significante e a atracção que lhe desperta “esse estilo chamado decadente” (e que define, citando a “Notice” [Notícia] de Théophile Gautier para *Les Fleurs du Mal*) [*Flores do Mal*].

Enquanto nos desvendava um mundo decadentista, *Oaristos* mostrava-se consequentemente obra exemplar de descompromisso literário. Por outro lado, segundo cremos sob o influxo dos *Vitraux* [*Vitrais*] de Laurent Tailhade [1854-1919], patenteavamos um novo pendor para a fruição estética dos aspectos exteriores da religião e para a frequente origem religiosa, e em particular míturgica, das imagens.

O gosto da obscuridade ambiente, manifestado de forma contínua pela Flor subtil da “pequenina alcova escurecida”, patenteia-se também para além dela (“Sobre o brumal jardim caem penumbras lentas”, “Sedosa a luz do sol, sedosa, se atenua”/ “A cambraia brumal cerra-se [...]”, “O sol, o celestial girassol, esmorece [...]”) até à deleitação do seu poder transfigurador que transmite o final do poema VI, “Paris ao fim da tarde. Horas em Notre-Dame”.

Já o cruzamento de sensações que solicita o poema inicial, “um repuxo, / Como uma grande flor de cristal a cantar!” [I], não tem a corresponder-lhe, através da obra, um notável enriquecimento sinestésico da expressão. Mais frequente e oportuna é a novidade da imagem: “Flor cujo corpo é [...] / O caravançará [pousada para caravanas] que, por noites insanas, / vão demandando embalde as longas caravanas” [II], “O sol, celestial girassol” [XI], “Vejo-te sempre, delicada sensitiva” XIV], “Frigido coração [...] / [...] oásis sem cisterna!” [XV] ou “O céu fulgia como a cauda dum pavão” [I].

Em contrapartida, é forçoso reconhecer que, ao contrário do que ocorrerá em *Horas*, não surge aqui presentificação simbólica das analogias dos seres, nem

interacção alógica dos valores semânticos no interior do poema, de modo a sugerir uma realidade essencial, não fenoménica. Ausente também qualquer intenção de elipticidade mallarmeana (só o clássico hipérbato é frequente, e manobrado de modo exemplar), o outro traço formal que muito ressalta é o rebuscado vocabulário, correspondente ao culto do neologismo nos decadistas [decadentistas] franceses, e, em larga medida, subservindo o sumptuarismo [luxo] visceral da obra, a sintomática atracção pelas pedras preciosas, pelos perfumes, pelos arcaicos instrumentos musicais e pelos termos revolvidos da era cavaleiresca ou dos obscuros recantos de herbários e bestiários é património comum do Decadentismo e do Simbolismo europeus, que talvez se tenha [31] tomado mais impositivo para Eugénio de Castro pela leitura de *Les Cantilènes* [As cantilenas], de Jean Moréas [1856-1910].

Mas os raros vocábulos visam deslocar o leitor de imediato para um novo domínio discursivo, ao mesmo tempo que obedecem ao propósito de enriquecer a plurissignificação co-textual e de explorar virtualidades polissémicas e conotativas (cf. “vermiculam o céu”, “íridio céu colmado de fulgores”, “luz hialina”, “acuminantes serros”, “monodias”, “fulvas custódias”, “flavos feixes”, “poente d’escabiosa”, “esmaios de cerusa”, “estilista antigo”, “Fantasmas [...] protervos”, “exicial sentença”, “vasos anidros”, “Flor [...] alma”, “Flor marcescente”, “moringue”, “adufa”, “lábios de cinábrio”, “paquife”, “mísulas”, “gárgulas”, “címalo”, “ascior”, “cornamusas”, “crotalos”, “cítolas”, “sistros”, “frangipana”, “cinámono”, “heliotropo”, “opopánaco”, etc.).²

A aliteração havia, sem dúvida, de suscitar impacto epocal, graças ao modo como é empregada. Estando longe de ser um processo desconhecido como pretendia Eugénio de Castro, era de facto desconhecida a intenção programática do seu uso sistemático — “veja-se o poema XIII”, de que é verdadeira força motriz e quase único motivo, como assinalava o prólogo, que ao mesmo tempo a anunciava para “muitos versos derramados ao longo desta silva”. Ora, é nestes casos — “Vão demandando embalde as longas caravanas”, “Que em curvos voos vão voando à flor dos pântanos”, “Sonhamos sempre um sonho vago e dúbio”, etc. — que a aliteração aparece ao serviço de uma vocação realizada de musicalidade, em contraste com certos versos forçados do referido poema: “Na messe que enloirece estremece a Quermesse.”

A obra *Oaristos*, logo secundada por *Azul* de Oliveira Soares, agita fortemente a vida literária nacional, desencadeando larga torrente de paródias (em que se distinguirão João Saraiva e António Feijó), de chistes e de críticas, geralmente retrógradas ou equivocadas, quando muito paternalisticamente incompreensivas, como a “Crónica” de Mariano Pina na luso-parisiense *A Ilustração*, terminando taineiramente [à maneira de Taine] por aconselhar Eugénio de Castro a escrever como filho “do país do sol e do sul” e dos “saudosos campos do Mondego” e, sem poder adivinhar a capacidade de conciliação estético-literária do poeta, ditando-lhe que siga Camões e João de Deus (efectivamente, dois nortes persistentes da carreira de Eugénio de Castro).

Um ano depois, o escândalo é maior com *Horas*, recrudescendo sátiras e paródias. Mas, se as reacções não podiam captar a diferente ordem de literatura

2 Vermicular = forma de verme; hialina = de vidro; acuminantes = pontudas; monodias; fulvo = amarelo dourado; flavos = louro; esmaios = desmaios; cerusa = carbonato de chumbo, de cor branca e aspecto leitoso; protervo = perverso; exicial = que leva à ruína; anidros = sem água; marcescente = que murcha; ascior = instrumento musical entre os hebreus, com dez cordas; cornamusa = gaita de foles; crotalos = instrumento musical antigo semelhante a castanholas; girassol; opopánaco. (Org.)

(simbolista) em que a poesia de Eugénio de Castro agora se colocava, podiam reconhecer a corroboração do ímpeto inovador, começar a admitir a autenticidade e singularidade do projecto (com Mariano Pina, por exemplo, a emendar a mão) e registar a superioridade e a ressonância da obra (“As Horas! as Horas é que era!”), eis um dos inúmeros testemunhos retrospectivos, o do neo-romântico Carlos de Lemos).

ANTÔNIO NOBRE, PRECURSOR DA POESIA MODERNA

Em Antônio Nobre, confluem estéticas diversas, do Romantismo ao Simbolismo. Contudo, poeta originalíssimo, Nobre soube dar voz própria à sua poesia, diante de tantas influências literárias. Leiam-se os três poemas transcritos a seguir, procurando contrastá-los com o “Poema VI” de Eugénio de Castro.

CANÇÃO DA FELICIDADE

Felicidade! Felicidade!
Ai quem ma dera na minha mão!
Não passar nunca da mesma idade,
Dos 25, do quarteirão.

Morar, mui simples, nalguma casa
Toda caiada, defronte o Mar;
No lume, ao menos, ter uma brasa
E uma sardinha pra nela assar...

Não ter fortuna, não ter dinheiro,
Papéis no Banco, nada a render:
Guardar, podendo, num mealheiro
Economias pró que vier.

Ir, pelas tardes, até à fonte
Ver as pequenas a encher e a rir,
E ver entre elas o Zé da Ponte
Um pouco torto, quase a cair.

Não ter quimeras, não ter cuidados
E contentar-se com o que é seu,
Não ter torturas, não ter pecados,
Que, em se morrendo, vai-se prò Céu!

Não ter talento; suficiente
Para na Vida saber andar,
E quanto a estudos saber somente
(Mas ai somente!) ler e contar.

Mulher e filhos! A Mulherzinha
Tão loira e alegre, Jesus! Jesus!
E, nove meses, vê-la choquinha
Como uma pomba, dar outra à luz.

Oh! grande vida, valha a verdade!
Oh! grande vida, mas que ilusão!
Felicidade! Felicidade!
Ai quem ma dera na minha mão! [Paris, 1892]

SONETO 18

E a Vida foi, e é assim, e não melhora.
Esforço inútil. Tudo é ilusão.
Quantos não cismam nisso mesmo a esta hora
Com uma taça, ou um punhal na mão!

Mas a Arte, o Lar, um filho, António? Embora!
Quimeras, sonhos, bolas de sabão.
E a tortura do *Além* e quem lá mora!
Isso é, talvez, minha única afição.

Toda a dor pode suportar-se, toda!
Mesmo a da noiva morta em plena boda,
Que por mortalha leva ... essa que traz.

Mas uma não: é a dor do pensamento!
Ai quem me dera entrar nesse convento
Que há além da Morte e que se chama *A Paz!* [Paris, 1891.]

FEBRE VERMELHA

Rosas de vinho! abri o cálice avinhado,
Para que em vosso seio o lábio meu se atole:
Beber até cair, bêbedo, para o lado,
Quero beber, beber até o último gole!

Rosas de sangue! abri o vosso peito, abri-o!
Montanhas alagai! deixai-as trasbordar!
Às ondas como o Oceano, ou antes como um rio
Levando na corrente Ofélias de luar...

Camélias! entreabri os lábios de Eleonora,
Desabrochai, à Lua, a ânsia do vosso cálix!
Dá-me o teu génio, dá! ó tulipa de aurora!
E dá-me o teu veneno, ó rubra *digitális!*

Papoilas! descerrai essas bocas vermelhas,
Apagai-me esta sede estonteadora e cruel:
Ó favos rubros! os meus lábios são abelhas,
E eu ando a construir meu cortiço de mel.

Rainúnculos! corai minhas faces de terra!
Que seja sangue o leite e rubins as opalas!
Tal se vêem pelo campo, em seguida a uma guerra,
Tintos da mesma cor os corações e as balas!

Chagas de Cristo! abri as pétalas chagadas,
Numa raiva de cor, numa erupção de luz!
Escancarai a boca, às vermelhas risadas,
Cancros de Lázaro! Feridas de Jesus...

Flores em brasa! Órgãos da cor! Tirava
Óperas d'oiro, pudesse eu, das vossas teclas,
Vulcões de Maio! ungi minha pele de lava!
Dai-me energia, audácia, ó pequeninos Heclas [vulcão, Islândia]!

Dai-me do vosso sangue, ó flores! entornai-o
Nas veias do meu corpo estragado e sem cor
Que vida negra! Foi escrito, à luz do raio,
O triste fado que me deu Nosso Senhor.

Cismo já farto de velar minha alma doente,
Não dura um mês sequer, minhas amigas, vede!
Mas, mal vos vejo, então, pulo alegre e contente
A uivar, como os leões quando os ataca a sede!

[105] Corto o estrelado Céu, voo através do Espaço,
Cruzo o Infinito e vou rolar aos pés de Deus,
Como se acaso fosse, em catapultas de aço,
Por um Titã de bronze atirado a esses Céus!

Amo o Vermelho. Amo-te, ó hóstia do Sol-posto!
Fascina-me o escarlata, os meus tédios estanca:
E apesar disso, ó cruel histeria do Gosto,
Miss Charlotte, a flor que eu amo, é branca, branca... [Leça, 1886.]

EXERCÍCIO

Leia o poema abaixo e depois responda à questão:

ENTERRO DE OFÉLIA

- 01 Morreu. Vai a dormir, vai a sonhar... Deixá-la!
- 02 (Falai baixinho. agora mesmo se ficou...)
- 03 Como Padres orando, os choupos* formam ala, * árvores
- 04 Nas margens do ribeiro onde ela se afogou.

05 Toda de branco vai, nesse hábito de opala*, * pedra de aspecto leitoso
 06 Para um convento. não o que Hamlet lhe indicou,
 07 Mas para um outro, olhai! que tem por nome *Vala*,
 08 Onde jamais saiu quem, lá, uma vez entrou!

09 O doce pôr do Sol, que era doido por ela,
 10 Que a perseguia sempre, em palácio e na rua,
 11 Vede-o, coitado! mal pode suste a vela...

12 Como damas de honor, Ninfas seguem-lhe os rastros,
 13 E, assomando* no céu, sua madrinha, a Lua, * surgindo
 14 Por ela vai desfiando as suas contas*, Astros! (1888) * rosário
 (NOBRE, António. *Só*. 13. ed. Porto: Tavares Martins, 1966. p. 175)

1. Como o poeta aborda o tema da morte no poema “Enterro de Ofélia”?

LEITURA COMPLEMENTAR

No texto a seguir, com o objetivo de fixar a transfiguração do real e o tom coloquial de António Nobre, Urbano Tavares Rodrigues (1985, p. 731-733) propõe uma nova leitura da poesia deste autor, para além da mera imagem de um escritor pós-romântico.

[731] Nobre, António Pereira. Nasceu no Porto em 1867, morreu tuberculoso, na Foz do Douro, em 1900, depois de ter, em vão, buscado recobrar a saúde em viagens à Suíça, Madeira e Nova Iorque. Da sua infância transmontana e poveira, sobre a qual levou dobrada uma longa adolescência, ficou-lhe para sempre egolátrica nostalgia. Tempo da vida livre, em que ele fora o príncipe de todas as homenagens e carinhos, a sua poesia de passado o rememora, com espontânea, e ao mesmo tempo sábia, delícia, sobre o vazio de um presente sempre agressivo e desdenhado. Estudante, só na sua «torre», em Coimbra, na «época sinistra» em que ali cursou Direito, ele se sentia bem. Uma «noiva», mais ideal que concreta; um amigo, esse real, Alberto de Oliveira, quase escravo do seu humor fantástico e excessivo; breve intervenção, através de revistas, na vida literária — não lograram jamais conciliá-lo com a cidade académica que duas vezes o reprovou, a ele, o «criatura nova», o poeta predestinado. Fugiu para Paris, onde acabou por se formar em Ciências Políticas na Sorbonne. Aí foi fecundo o seu contacto com a poesia francesa coeva — Verlaine, Jean Moréas, Laforgue... A solidão, a escassez de meios agravada pela morte do pai, confirmaram-no repúdio mórbido do presente e do futuro, numa atitude romântico-pessimista que o leva a proclamar o tédio e a sua «tísica de alma», mas atitude policiada, na sua excessividade, por uma lúcida consciência estética e um vivo sentido do ridículo. O tom coloquial aprendeu-o com Garrett e Júlio Dinis, e também com Jules Laforgue, mas a todos excede no compromisso singular entre a ironia e um puerilizar-se refinado, fonte de felicidade porque regresso ao seu tempo de felicidade — reino definitivamente seu de onde ressuscita figuras e locais encantados, manipulando, como virtuose da saudade, o pitoresco das [732] romarias e dos pescadores, a simples magia dos topónimos a linguagem do povo. Dois planos se nos deparam nessa poesia que entre nós anuncia, pela forma, uma nova época: o cinzento desterro de Paris («pobre do lusíada, coitado», perdido na multidão que o

não reconhece), náusea ou indiferença que é fechamento aristocrático, amargura de experiências frustradas e sempre marginais, longe do suor e da fraternidade, do desejo e do ódio; e o lamúrio da casta, infantil, perdida, vida instintiva e principesca», evocação da doce paisagem antiga que a lembrança animiza. Nos seus carpidos maviosos, mas nunca retóricos, Nobre afirma-se e deplora-se poeta fadado, de alma de bronze e coração de menina, que levou outrora na procissão a esponja do fel. Na sua presciência da dor, na sua antecipação mediúnica da doença e da agonia, no seu gosto da tristeza, no seu orgulho desmedido de «insulado», António (o da *Torre de Anto*, a Sub-ripas, no coração da velha Coimbra, onde o poeta viveu encantado, escrevendo por toda a parte o seu nome mítico-literário: Anto) conserva uma compostura de artista que, plangente embora em surdina, professou sempre o culto da vida estética, da personalidade elegante. No seu namoro da morte (a cuja ameaça iminente saberia mais tarde responder com dignidade), leva ao extremo um dandismo, que o sobretudo de espírito, como na «Balada do Caixão». A sua poesia traduz a falta dum amadurecimento total, um «angelismo» adolescente patente em crismas fabulosos: ele é «o lua», «o santo», «o cobra», «o bruxo», «o aflito», «O inspirado», «o inaudito», «o médium», «o esquisito», «o maluco», «o agoniado», «o torturado», «D. Enguiço», «poeta e sobrenatural».

Narciso em permanente solilóquio, quer escreva a *Manuel* versos de saudade ou converse com o seu cachimbo — António Nobre poetiza o real, cobre as coisas prosaicas com um manto ligeiro de lenda («O meu vizinho é carpinteiro, / algibebe de Dona Morte») e cria, com um equilíbrio raro entre a intuição e a crítica, o seu «fantástico» familiar («Quando a Lua, formosa leiteirinha, / vai dar o leite as casas do Infinito»). O seu maravilhoso católico é o dum conto de fadas, presépio de palavras simples mas com arrojados imaginativos na urdidura dessas mesmas palavras que o afastam da linguagem lírica consagrada. O seu poder de «invenção» ressalta nessa utilização inspirada, porém consciente, da matéria verbal («Luas de estio! Luas negras de veludo!» ou «A Abadia do meu passado»). Entre a estética garrettiana e a simbolista, o traço mais pessoal e revelador do seu vocabulário é naturalmente, até pela sua ânsia de recuperação estética da puerícia, o diminutivo. Homem de sensibilidade mais que de reflexão, do Simbolismo francês, cujo mistério, cujo sentido profundo, nunca lhe aprouve penetrar, aceitou tão-somente a repulsão da oratória e os processos formais — a imaginística inédita («Trás-os-Montes de água», «açougue de astros»), o culto da sinestesia, as liberdades rítmicas, a pesquisa musical. Tinha António Nobre um ouvido finíssimo. Toda a sua poesia é rigorosamente feita para se ouvir, cheia de paralelismos, de repetições melódicas, de onomatopeias, em extremo maleável. Nela a própria divisão silábica depende de um ritmo que obedece ao sentimento. Mas raras vezes as imagens ou os termos da sua frase têm o toque precioso da ourivesaria simbolista. É certo que, nos seus «Poentes de França», os astros vêm beber por cálices de prata na «taverna do ocaso». A sua transfiguração do real obedece, porém, quase sempre, não a um propósito de embelezamento sumptuoso, como o de Eugénio de Castro, mas a um anelo essencialmente afectivo de intimização das coisas («os choupos magrinhos e corcundas», etc.).

[733] Além do *Só* (Paris, 1892) vieram a lume postumamente dois outros livros de António Nobre: *Despedida* (1.^a ed., 1902), com um fragmento de «O Desejado», poema lírico-sebastianista de ambição épica, e *Primeiros Versos* (1.^a ed., 1921). A correspondência de António Nobre está reunida em vários volumes: *Cartas Inéditas de António Nobre* com introd. e notas por A. Casais Monteiro, Coimbra, 1934; *Cartas e Bilhetes-Postais a Justino de Montalvão* com pref. e notas por Alberto de Serpa, Porto, 1956; *Correspondência*, com introd. e notas por Guilherme de Castilho, Lisboa, 1967 (colecção de 244 cartas, 56 das quais totalmente inéditas).

BIBLIOGRAFIA**BÁSICA**

CASTRO, Eugénio de. *Obras poéticas*. Lisboa: Lumen, 1927-1931. 7 v.

GOMES, Álvaro Cardoso. Simbolismo/Modernismo. In: MOISÉS, Massaud (org.). *A Literatura Portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994. v. 4, 238 p.

NOBRE, António. *Só*. 13. ed. Porto: Tavares Martins, 1966. 219 p.

COMPLEMENTAR

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985. 147 p.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Do Simbolismo ao Modernismo*. In: *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2003. v. 6, 550 p.

RODRIGUES, Urbano Tavares. Nobre, António Pereira. In: COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas, 1985. v. 2, p. 731-733.

RESUMO DA ATIVIDADE 20

Estudaram-se poemas de Eugênio de Castro e de Antônio Nobre, confrontando-se suas poéticas. Depois disso, como leitura adicional, indicaram-se os artigos “No expresso da originalidade” (2003), de José Carlos Seabra Peireira, e “Antônio Nobre” (1985), de Urbano Tavares Rodrigues. O primeiro artigo aponta o pioneirismo estético de Eugênio de Castro, ao associar Decadentismo e Simbolismo, enquanto o segundo texto discute, na poesia de Antônio Nobre, a transfiguração do real e o tom coloquial da expressão poética.

CAMILO PESSANHA

a t i v i d a d e 21

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- analisar e interpretar textos de Camilo Pessanha;
- discutir os aspectos essenciais da poesia simbolista em Portugal;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

Inicialmente, procederemos à leitura de alguns poemas de Camilo Pessanha, considerado o mais importante poeta do Simbolismo português, com a obra *Clepsidra* (relógio d'água) (1920). Durante a leitura, procure perceber a riqueza musical do texto.

POEMAS DE *CLEPSIDRA*

INSCRIÇÃO

Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerme.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme...

CAMINHO

I
Tenho sonhos cruéis; n'alma doente
Sinto um vago receio prematuro.
Vou a medo na aresta do futuro,
Embebido em saudades do presente ...

Saudades desta dor que em vão procuro
Do peito afugentar bem rudemente,
Devendo, ao desmaiar sobre o poente,
Cobrir-me o coração dum véu escuro!...

Porque a dor, esta falta d'harmonia,
Toda a luz desgrenhada que alumia
As almas doidamente, o céu d'agora,

Sem ela o coração é quase nada:
Um sol onde expirasse a madrugada,
Porque é só madrugada quando chora.

II
Encontraste-me um dia no caminho
Em procura de quê, nem eu o sei.
— Bom dia, companheiro — te saudei,
Que a jornada é maior indo sozinho.

É longe, é muito longe, há, muito espinho!
Paraste a repousar, eu descansei...
Na venda em que poisaste, onde poisei,
Bebemos cada um do mesmo vinho.

É no monte escabroso, solitário.
Corta os pés como a rocha dum calvário,
E queima como a areia! ... Foi no entanto

Que chorámos a dor de cada um...
E o vinho em que choraste era comum:
Tivemos que beber do mesmo pranto.

OLVIDO

Desce por fim sobre o meu coração
O olvido. Irrevocável. Absoluto.
Envolve-o grave como véu de luto.
Podes, corpo, ir dormir no teu caixão.

A fronte já sem rugas, distendidas
As feições, na imortal serenidade,
Dorme enfim sem desejo e sem saudade
Das coisas não logradas ou perdidas.

O barro que em quimera modelaste
Quebrou-se-te nas mãos. Viça uma flor...
Pões-lhe o dedo, ei-la murcha sobre a haste...

Ias andar, sempre fugia o chão,
Até que desvairavas, do terror.
Corria-te um suor, de inquietação...

PAISAGENS DE INVERNO I

Ó meu coração, torna para trás.
Onde vais a correr, desatinado?
Meus olhos incendiados que o pecado
Queimou — o sol! Volvei, noites de paz.

Vergam da neve os olmos dos caminhos.
A cinza arrefeceu sobre o brasido.
Noites da serra, o casebre transido...
Ó meus olhos, cismai como os velhinhos.

Extintas primaveras evocai-as:
— Já vai florir o pomar das macieiras.
Hemos de enfeitar os chapéus de maias. —

Sossegai, esfriai, olhos febris.
— E hemos de ir cantar nas derradeiras
Ladainhas... Doces vozes senis...

PAISAGENS DE INVERNO II

Passou o Outono já, já torna o frio...
— Outono de seu riso magoado.
Álgido Inverno! Oblíquo o sol, gelado...
— O sol, e as águas límpidas do rio.

Águas claras do rio! Águas do rio,
Fugindo sob o meu olhar cansado,
Para onde me levais meu vão cuidado?
Aonde vais, meu coração vazio?

Ficai, cabelos dela, flutuando,
E, debaixo das águas fugidias,
Os seus olhos abertos e cismando

Onde ides a correr, melancolias?
— E, refractadas, longamente ondeando,
As suas mãos translúcidas e frias...

FONÓGRAFO

Vai declamando um cómico defunto.
Uma plateia ri, perdidamente,
Do bom jarreta ... E há um odor no ambiente
A cripta e a pó — do anacrónico assunto.

Muda o registo, eis uma barcarola:
Lírios, lírios, águas do rio, a lua...
Ante o Seu corpo o sonho meu flutua
Sobre um paul — extática corola.

Muda outra vez: gorjeios, estribilhos
Dum clarim de oiro — o cheiro de junquilhos,
Vívido e agro! — tocando a alvorada...

Cessou. E, amorosa, a alma das cornetas
Quebrou-se agora orvalhada e velada.
Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas!

FOI UM DIA DE INÚTEIS AGONIAS.

Foi um dia de inúteis agonias.
Dia de sol, inundado de sol!...

Fulgiam nuas as espadas frias...
Dia de sol, inundado de sol!...

Foi um dia de falsas alegrias.
Dália a esfolhar-se — o seu mole sorriso...
Voltavam os ranchos das romarias.
Dália a esfolhar-se — o seu mole sorriso...

Dia impressível mais que os outros dias.
Tão lícido... Tão pálido... Tão lícido!...
Difuso de teoremas, de teorias...

O dia fútil mais que os outros dias!
Mínuete de discretas ironias...
Tão lícido... Tão pálido... Tão lícido!

CREPUSCULAR

Há no ambiente um murmúrio de queixume,
De desejos de amor, d'ais comprimidos...
Uma ternura esparsa de balidos,
Sente-se esmorecer como um perfume.

As madressilvas murcham nos silvados
E o aroma que exalam pelo espaço,
Tem delíquios de gozo e de cansaço,
Nervosos, femininos, delicados.

Sentem-se espasmos, agonias d'ave,
Inapreensíveis, mínimas, serenas
— Tenho entre as mãos as tuas mãos pequenas,
O meu olhar no teu olhar suave.

As tuas mãos tão brancas d'anemia...
Os teus olhos tão meigos de tristeza...
— É este enlanguescer da natureza,
Este vago sofrer do fim do dia.

VIOLONCELO

Chorai arcadas
Do violoncelo!
Convulsionadas,
Pontes aladas
De pesadelo

De que esvoaçam,
Branco, os arcos

Por baixo passam
Se despedaçam,
No rio, os barcos.

Fundas, soluçam
Caudais de choro...
Que ruínas (ouçam)!
Se se debruçam,
Que sorvedouro! ...

Trémulos astros ...
Soidões lacustres
— Lemos e mastros ...
E os alabastros
Dos balaústres!

Urnas quebradas!
Blocos de gelo ...
— Chorai arcadas,
Despedaçadas,
Do violoncelo.

ÁGUA MORRENTE
Meus olhos apagados,
Vede a água cair.
Das beiras dos telhados,
Cair, sempre cair.

Das beiras dos telhados,
Cair, quase morrer...
Meus olhos apagados,
E cansados de ver.

Meus olhos, afogai-vos
Na vã tristeza ambiente.
Caí e derramai-vos
Como a água morrente.

POEMA FINAL

Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas,
— Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise,
Represados clarões, cromáticas vesânias —,
No limbo onde esperais a luz que vos baptize,

As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis.

Abortos que pendeis as frentes cor de cidra,
Tão graves de cismar, nos bocais dos museus,
E escutando o correr da água na clepsidra,
Vagamente sorris, resignados e ateus,

Cessai de cogitar, o abismo não sondeis.

Gembundo arrulhar dos sonhos não sonhados,
Que toda a noite errais, doces almas penando,
E as asas lacerais na aresta dos telhados,
E no vento expirais em um queixume brando,

Adormecei. Não suspireis. Não respireis.

(PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Lisboa: Ulisseia, 1987. 94 p.)

EXERCÍCIO

Leia o poema a seguir e responda às questões:

- 01 Imagens que passais pela retina
- 02 Dos meus olhos, porque não vos fixais?
- 03 Que passais como a água cristalina
- 04 Por uma fonte para nunca mais!...

- 05 Ou para o lago escuro onde termina
- 06 Vosso curso, silente de juncais,
- 07 E o vago medo angustioso domina,
- 08— Porque ides sem mim, não me levais?

- 09 Sem vós o que são os meus olhos abertos?
- 10— O espelho inútil, meus olhos pagãos!
- 11 Aridez de sucessivos desertos...

- 12 Fica sequer, sombra das minhas mãos,
- 13 Flexão casual de meus dedos incertos,
- 14— Estranha sombra em movimentos vãos.

(PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Lisboa: Ulisseia, 1987. p. 59.)

1. Explique a imagem do verso 14, considerando a poética de Camilo Pessanha.
2. Explique a expressão “espelho inútil” (v. 10).

LEITURA COMPLEMENTAR

Como leitura complementar acerca de Camilo Pessanha, leia o texto a seguir, com o objetivo de fixar características fundamentais da poesia deste autor. Nele, José Carlos Seabra Pereira (2003, p. 55-61) propõe a interpretação de que há, em Camilo Pessanha, uma representação “disfórica” do mundo.

[55] *O curso subtil da Clepsidra*

Essa magia do alusivo discurso lírico de Pessanha foi ampla e finalmente estudada por Ester de Lemos (*A Clepsidra de Camilo Pessanha. Notas e Reflexões*, Porto, 1956, 2.^a ed., Lisboa, 1981). Consciencializou-se então que o visualismo antiparnasiano de Pessanha, particularmente sensível à luz, se exprimia com frequência e finura por efeitos de associação a dados auditivos {também relevantes na harmonia imitativa indirecta}, ambos contribuindo para um clima poético em que sobreleva a representação do estado de alma. Apercebendo-se da relação íntima que para Pessanha existe entre todos os elementos da realidade circundante, a análise estilística estava, todavia, mais habilitada a analisar o correlato, mas não equivalente, cruzamento de sensações (aliás, envolto em personificações, hipálages e outros tropos, e numa mais ampla panóplia de impressões sensoriais, nomeadamente quinesésicas, de acordo com a relevância da mobilidade sintáctica e dos verbos de movimento no vocabulário da *Clepsidra*). Daí a evidenciação dos efeitos sinestésicos que, sempre com discrição, a *Clepsidra* faz proliferar: dados visuais e impressões térmicas (“As tuas mãos translúcidas e frias”, “Na fria transparência luminosa”, “oblíquo o Sol, gelado”, “Fulgiam, nuas, as espadas frias”), aproximação de sensações auditivas e olfactivas (“Uma ternura esparsa de balidos/ Sente-se esmaecer como um perfume”), encadeamentos do auditivo com o visual e com o olfactivo, e deste de novo com o visual, e assim sucessivamente, no faseado soneto “Fonógrafo”; em “Se andava no jardim”, associação do cheiro do jasmim à brancura do luar; em “No claustro de Celas”, do visual e do olfactivo; etc.

Com o “Fonógrafo” e outros poemas, a análise estilística de Ester de Lemos intersectava outro vector da subtil composição de Pessanha: a vertente da sensibilidade auditiva, tocada de preferência pelos estímulos musicais e resultante em impressões ora expressas imitativamente, ora “sugeridas por imagens visuais que as completam e ao mesmo tempo provêm do estímulo inicial”, num contínuo intercâmbio entre audição e visão e numa contínua simbolização de estados de consciência por sons e cores. Assim se torna patente no díptico “Vénus”. Por seu turno, os sonetos “Esvelta, surge!...” e “Quem poluiu...”, bem como os poemas “Porque o melhor enfim” e “O meu coração desce”, ilustram que os “sons duros, oclusivas surdas, sobretudo RR apicais ou velares, os primeiros às vezes em combinação com [56] as oclusivas, aparecem frequentemente nos passos que se referem a movimentos violentos ou sentimentos ásperos” (*ob. cit.*, p. 73), no quadro aliás de efeitos aliterantes mais diversificados (v.g., “Rojam-se cobras pelas velhas lájeas”, “Floriram por engano as rosas bravas/ No Inverno. Veio o vento desfolhá-las”), mas sempre ligeiros e menos concentrados que no programático uso dos outros novistas finisseculares. “Nos poemas de inspiração instrumental”, discernia Ester de Lemos, a harmonia imitativa torna-se mais frequente; a nasalidade insistente de “Viola chinesa” ganha já cariz [feição] onomatopaico; em “Violoncelo”, ultrapassava a sugestão verbal, com os múltiplos mecanismos associativos (música do violoncelo e

arcadas, arcos e pontes, rio e caudais de choro, etc.) que se desprendem dos jogos de matizes vocálicos *a e u*, de ditongos, de sibilantes e palatais, de vibrantes e líquidas. Desde a análise de Ester de Lemos, o leitor de Camilo Pessanha tinha mais nítida percepção de outros segredos da excêntrica atracção exercida pela sua poesia, engastados agora na organização sintagmática dos textos. Realizando na sua própria poesia o que sublinha com encanto na poesia chinesa, Camilo Pessanha cultiva a desarticulação sintáctica, a elipse e a averbalidade, consoante um estilo apositivo e alógico. Omite os nexos de ordem lógica: “Vergam de neve os olmos dos caminhos,/ A cinza arrefeceu sobre o brasido./ Noites da serra, o casebre transido”; faz rarear as proposições subordinadas, privilegia a coordenação assimétrica, organiza estrofes com versos sintacticamente independentes/ deixa ao papel supletivo da pontuação o encargo de sugerir a sucessão de ideias por associação — máxime no soneto “Foi um dia de inúteis agonias” e suas impressões recordadas, mas só semiconscientemente encadeadas. Em “Floriram por engano as rosas bravas” ficam implícitas, plausivelmente, uma comparação e uma causalidade, mas sem nenhuma formulação lógica; logo no seu início, o poema “O meu coração desce/ Um balão apagado” revela um poder de visualização impressionista, abolindo o elemento de ligação; em “Na cadeia” — “Serenos... Serenos... Serenos... / Trouxe-os algemados a escolta” a distância temporal e a contrastativa proximidade de sentido, que ao mesmo tempo conectam e separam as duas imagens, mantém-se de forma inexcusável graças à própria ausência de qualquer elemento de ligação; outras vezes, as frases sem conexão lógica são de tipo exclamativo (“O espelho inútil, meus olhos pagãos!/ Aridez de sucessivos desertos”), como o são também algumas das elipses com que a poesia de Pessanha dá a rapidez e vivacidade das impressões, acrescidas de alto poder sugestivo (“Cada um por seu lado.”, em “Caminho-III”; “Inútil!”, no início de “San Gabriel”; “Com força, soldado!/ A passo dobrado!/ Bem bamboleado!”, nas lacónicas vozes de comando do onomatopaico “Rufando apressado”).

Mas a aparência de enumeração de visões, presas ainda às suas raízes inconscientes, nocturnas, divinatórias, deriva especialmente dos recursos da averbalidade. As frases sem verbo, de índole primitiva, fixam agora cada [57] detalhe, mas não produzem um efeito de todo estático, porque a sucessão sugere movimento, ainda que de retrospecto: é o que se verifica em “Violoncelo”; em “Vénus-I”, no terceto final de “Vénus-II”, na primeira quadra de “Tatuagens”, etc. E, antes de evidenciar os efeitos e as motivações de outros traços estilísticos peculiares de Pessanha (anteposição do adjectivo, anteposição do verbo ao sujeito, a ambiguidade dos nexos no interior dos sintagmas por virtude da colocação das palavras, etc.), Ester de Lemos acrescentava: “Algumas frases, não propriamente elípticas, mas suspensas, interrompidas, contribuem para a espontaneidade e intensidade da expressão. A última quadra do poema “Depois das bodas de oiro” fornece o melhor exemplo destas frases balbuciadas: “Nem ficar... E morrer... / perder-te, imagem vaga.../ Cessar...Não mais te ver...”.

Além disto, a análise de Ester de Lemos demonstrava como em boa parte se poderia explicar o sortilégio enigmático da simultaneamente discreta e elaborada poesia de Camilo Pessanha pela genial intuição e destreza com que ela adopta a rima e o metro, versos e construções estrófico-rimáticas seculares, com especial dilecção pelo decassílabo e pelo soneto (correlata da recusa da facilidade popularizante da redondilha, sublinhada depois por Coimbra Martins e outros), mas ao mesmo tempo impõe uma iniludível originalidade prosódica através da estruturação musical e não lógica (*v.g.*, na desenvolvimento e no remate do soneto), da deslocação e variação dos acentos (que garante,

por exemplo, a valorização do octossílabo, em “Castelo de Óbidos”, “Na cadeia”, “Vida chinesa”, etc.), das elisões e dos hiatos, pelo emprego das falsas terminações e pelas rimas internas (de “Violoncelo”, “Ao longe, os barcos de flores”, etc.) — sem que a riqueza de meios se torne alguma vez ostensiva ou pareça dispensável para uma perfeita forma do conteúdo. Ou, como dirá depois Óscar Lopes (cf. *Entre Fialho e Nemésio*), em Pessanha tudo se passa como se o ritmo fosse elaborado muito mais em função de urgências expressivas do que em obediência a prévias regras métricas; e justamente Óscar Lopes pôde prová-lo desenvolvendo, para “Imagens que passais” e para “Se andava no jardim”, a mais notável particularidade prosódica de Pessanha, que Ester de Lemos já assinalara para os tercetos daquele soneto: o relevo e a eficácia de esquemas quantitativos regulares. De resto, a propósito do mesmo poema, Óscar Lopes desenvolve também a ilustração de outro vector da prosódia de Pessanha que Ester de Lemos assinalara: a concentração de factores rítmicos diferentes, em especial a repetição modulada, e não mecânica.

Se em “Violoncelo” e outros poemas a lição dilecta, apesar de realizada em contração à preferência do mestre pelos versos ímpares, é, uma e outra vez, a de Verlaine (como veio reforçar Jacinto do Prado Coelho, “De Verlaine a Camilo Pessanha e a Fernando Pessoa”, in *Ao contrário de Penélope*, Lisboa, 1976), não faltam também processos simbolistas mais cultivados por Mallarmé. Para além da ultrapassagem da musicalidade verlainiana pela [58] música como lei estrutural da composição global do poema, deve mencionar-se o processo de iluminar reciprocamente as palavras pela sua simples proximidade, rasgo maior da manipulação vocabular em Pessanha (que Óscar Lopes exemplifica com os sonetos “Quem poluiu” e “Floriram por engano as rosas bravas”).

Além dos processos estilísticos destinados a realizar o “poder de evocação”, considerado fundamental por Pessanha, e dos processos fónico-rítmicos e estrófico-versificatórios destinados a alcançar a “euritmia poética” correlatamente por ele realizada, evidencia-se a intersecção dos dois vectores, por exemplo, no cruzamento da iteração (desde um fonema a um verso inteiro) com os jogos rimáticos, como mostrou Barbara Spaggiari.

Muito mais discretamente selectivo do que o rebuscamento lexical e sufixal dos decadentistas coetâneos, o léxico de Pessanha privilegia poucas áreas semânticas, num duplo rasgo de coerência: em perfeita congruência congénita não só com os vectores fundamentais da sua mundividência lírica (desde o fenomenismo que tudo reduz a aparências, a imagens transientes, ao monadismo de seres contingentes, a miragens, até à inquietação religiosa cuja insuficiente rasura transparece na recorrência das vozes litúrgicas), mas também com a constante preocupação do poeta em construir uma obra unitária, efectivamente coesa no estilo com que traduz a concepção do mundo como representação e uma sua fenomenologia disfórica.

Com igual coerência e pertinência se apresenta o imaginário da poesia de Pessanha, a começar pelo nítido predomínio do elemento aquoso, de plurissignificação tão variada como a alternância de metáforas, de símiles e até de símbolos (que só uma leitura micro-retórica pode ignorar na *Clepsidra*). No fim-de-século ninguém se eleva tão assídua e formosamente à transposição simbólica, desde “Estátua”, de 1890, a “Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho”, de 1895, desde “Vida” a “Castelo de Óbidos” de 1896; e em Pessanha a cifra simbólica tanto pode realizar-se em dois

ou três versos — “Meus pobres pés dorir,/ já roxos dos espinhos” — como resultar da unidade estrutural de um poema, como o soneto “Desce em folhedos tenros a colina”. Dedicando um capítulo ao estudo específico das modalidades predilectas das imagens fixas e instáveis, das personificações e animizações, na poesia de Pessanha, até desembocar nas mais frequentes das suas “imagens e visões inacabadas”, Ester de Lemos podia evidenciar as analogias não expressas como seu processo figurativo peculiar, enquanto a globalidade do seu estudo evidenciava que toda a imagística dessa poesia era conatural à assimilação (disfórica, sublinhemos) da filosofia intuicionista e do fenomenismo irracionalista imperantes na vertente negativa do fim-de-século. Dedicando também um capítulo ao estudo específico das imagens cromáticas, das imagens florais e sensuais, das imagens auditivas, das imagens aquáticas e atmosféricas, em particular das de mar e vento, Rodrigues de Oliveira conecta-as logo com o tratamento dos temas da dor, da solidão, [59] da morte, da transitoriedade e fuga para o nada, enquanto facetas indissociáveis da tentativa de solução solipsista e do consequente processo de anulação da Natureza e de cisão do eu. Desbravando, com *A Metáfora Cósmica em Camilo Pessanha* (São Paulo, 1977), a exegese da poética dos arquétipos em Camilo Pessanha, Álvaro Cardoso Gomes confirma a complexidade e a cambiante sedução da imagística da Clepsidra e comprova que, num inquieto paralelismo com o pessimismo schopenhaueriano (tão pessoal quanto conatural à crise colectiva do fim-de-século), o imaginário de Pessanha exprime uma tensão entre o absoluto almejado (simbolizado pela luz) e o perecível (traduzido nas imagens da água).

Por outro lado, desde Casais Monteiro a Urbano Tavares Rodrigues, vários estudiosos da poesia de Pessanha viram que a “amargura do inexplicado” é o ascenso nela (como tanto na melhor poesia do Decadentismo e do Simbolismo europeus quanto nas elegias chinesas traduzidas por Pessanha) dos traumas e pulsões subliminares — podendo mesmo ver-se o esboço de noções freudianas nucleares (*v.g.*, censura e recalçamento) em alguns dos seus poemas. E, tal como já se notava na pesquisa de Álvaro Cardoso Gomes, o subliminar converge com o arquétipo colectivo e religioso — caso do “lago escuro”, destruição terminal, de “Imagens que passais pela retina”.

O mundo como representação disfórica

A obra lírica de Camilo Pessanha ilustra abundante e intensamente a temática do Decadentismo finissecular (cf. José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, 1975, parte II, cap. III). A atitude derrotista do homem surge sob as espécies do cepticismo fenomenista que em tudo vê contingência, aparência e efemeridade; Camilo Pessanha sente sempre como “vão” o seu cuidado e anula desencantadamente a euforia exterior, como no soneto em que a rima torna opressivamente contínuas as “ínúteis agonias” e as “falsas alegrias”; se aquele cuidado permanece no “coração vazio”, é como tumulto da corrosão dos arrimos afectivos e espirituais (“Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho”); às mãos do fatalismo, o sujeito poético vive encadeado na ausência de alternativa feliz para a tristeza e a dor actuais (“Meus pobres pés [...] já roxos dos espinhos”), não lhe faltando, entre os temores que lhe suscita cada rota entrevista, a expectativa da morte. Nas ocasionais tensões deste negativismo com os rasgos de afirmação vital ou de mundividência optimista, sobrepõem-se uma aguda convicção da inconstância do mundo e da vida, a perecibilidade dos poderes e forças das criaturas, a fugacidade da

ventura — como simbolicamente apresenta o soneto “Passou o Outono já, já torna o frio”; o acobramento decadentista perante a precipitação desastrosa da existência é particularmente marcado na poesia de Camilo Pessanha, onde; motivando repetidos auto-incidentes à aniquilação de vãos anseios, se vai exprimindo por transposições cada vez mais indirectas.

[60] Camilo Pessanha funde, em múltiplos poemas (“Paisagens de Inverno”, “Quando voltei encontrei os meus passos”, “Depois das bodas de oiro”, etc.), o desengano com a mundividência fatalista e pessimista, de par com os consequentes apelos à apatia; dá especial ênfase a desencanto decadentista no soneto “Floriram por engano as rosas bravas” e no díptico “Vénus”. Oposto, com os decadentistas ao protesto oratório e a postura heróica, Camilo Pessanha, em cuja poesia até as exclamações e apóstrofes são apenas processos antiassertivos da desilusa fenomenologia da percepção, faz a apologia lírica da desistência. Se a aniquilação do sentir surge no Decadentismo como o necessário caminho para abrandar a ulceração do ser humano (causada, entre outras razões, pela agitação vã do espírito confiado, como no poema “Quando voltei encontrei os meus passos”, da *Clepsidra*), é nesse sentido que devemos entender também os repetidos apelos de Camilo Pessanha para o refrear da sensibilidade e para o sono abúlico e alheado, que dirige ao coração e aos olhos (em “Canção da partida”, “Na cadeia”, “Água morrente”, etc.).

A reacção decadentista perante o fluir do tempo, como baudelairiano “gouffre [qu] a toujours soif” [abismo que tem sempre sede], também encontra expressões exemplares nessa obra de título emblemático, a *Clepsidra*: a angústia do tempo recobre a jugulada inquietação metafísico-religiosa de um sujeito oprimido nos limites imanentistas, a amargura da consciência de uma condição humana bloqueada por forças sobranceiras, a consciência dolorosa de limitações transcendentais à expansão ontológica (a que Pessanha dá expressão simbólica, e portanto críptica, no poema “Na cadeia”), o abandono de um *Deus otiosus, absconditus* [Deus ocioso, escondido] ou absurdo: “Roteiro da vida,/ Quem é que o traçou?”, “Não sei de onde venho,/ Que azar me fadou!”, “Miragens do nada,/ Dizei-me quem sou”, “Eu mesmo quero a fé, e não a tenho... / — Um resto de batel — quisera um lenho, / Para não a fundir, na treva imensa, / / O Deus, o mesmo Deus que te fez crente.../ Nem saibas que esse Deus omnipotente/ Foi quem arrebatou a minha crença”. Conectado com o ciclo da decadência nacional pela (píurissignificativa) “Inscrição” — “Eu vi a luz em um país perdido./ A minha alma é lânguida e inerme” — avulta, porém, o desgosto de si mesmo, cúmulo do desgosto do viver que regurgita como um vómito: pois que o coração, como todo o seu ser, “desce, / Um balão apagado [...]”, sobrevém a vontade de o vituperar (“O inane, vil despojo/ Da alma egoísta e fraca!/ Trouxesse-o o mar de rojo,/ Levasse-o na ressaca”) ou de lhe desejar a destruição {“Melhor fora que ardesse / Nas trevas, incendiado”}.

E por isso que em Pessanha ganha particular coerência o tópico, frequente na lírica decadentista, da aspiração ao derradeiro adormecimento, a entrega a uma *mors liberatrix* [morte libertadora] que as dilectas imagens do ciclo rural ironicamente inculcam como continuidade natural da vida: “Porque o melhor, enfim,/ ...não ouvir nem ver.../ Passarem sobre mim/ E nada me doer/ [...] / Passar o Estio, o Outono,/ A poda, a cava e a redra, / E eu dormindo um sono/ Debaixo duma pedra.”

[61] Não se esquivava a subtil poesia da *Clepsidra* à estesia decadentista do fúnebre, do disforme, do repugnante; antes desfoca o tópico ofélico até uma inigualada ebridez com o odor da putrefacção (“flor da vaga, o seu cabelo verde,/ Que o torvelinho enreda e desenreda.../ O cheiro a carne que nos embebeda!/ [...] / Pútrido o ventre, azul e aglutinoso, / [...]”) e imagina a maré a apagar as marcas do seu caminhar “Como um cão que lambe um rasto sangrento”. Aliás, a própria recorrência da visão ofélica do amor inconsumado e da florida flutuação da mulher afogada traduz a assimilação do módulo preferido pelo Decadentismo para exprimir o destino da paixão irrealizada e da beleza submersa pela morte. De igual modo, campos imagísticos tão tipicamente decadistas [decadentistas] como os de deperecimento, arruinamento ou extinção, encontram especial acolhida na poesia de Camilo Pessanha. [...]

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

GOMES, Álvaro Cardoso. Simbolismo/Modernismo. In: MOISÉS, Massaud (org.). *A Literatura Portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994. v. 4, 238 p.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Do Simbolismo ao Modernismo*. In: *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2003. v. 6, 550 p.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*; estabelecimento de texto, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994. 262 p.

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Lisboa: Ática, 1969. 551 p.

COMPLEMENTAR

LE MOS, Esther de. *A “Clepsidra” de Camilo Pessanha*. 2. ed. Lisboa: Verbo, 1981. 187 p.

SPAGGIARI, Barbara. *O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha*. Trad. Carlos Moura. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. 128 p.

RESUMO DA ATIVIDADE 21

Na Atividade 21, estudamos poemas de *Clepsidra* (1920), de Camilo Pessanha e realizamos um exercício baseado na leitura de “Imagens que passais pela retina”. Em seguida, foi indicado para leitura complementar o artigo “Camilo Pessanha” (2003), de José Carlos Seabra Pereira, em que se discute a fortuna crítica do autor e a imagem do mundo como representação disfórica (não eufórica).

CRUZ E SOUZA

a t i v i d a d e 22

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar as características do Simbolismo no Brasil;
- reconhecer as principais características da poesia simbolista de Cruz e Sousa.

O simbolismo surge na França, em 1857, com a publicação de *As Flores do mal*, de Charles Baudelaire. A explicação para o título da obra, segundo Baudelaire, reside no fato de que ele “extraia a beleza do mal”, diferente dos “poetas ilustres que tinham dividido há muito tempo as províncias floridas do domínio poético”. Com essa obra, criou um novo tipo de poesia. De acordo com Álvaro Cardoso Gomes (1994),

Baudelaire compõe um livro cheio de imagens alucinantes. Tendo como pano de fundo a Paris do século XIX, o poeta fala do tédio que os tempos modernos lhe inspiram, da solidão existencial do homem, de amores fracassados e, sobretudo, de coisas sórdidas, repugnantes, como acontece, no poema “Uma Carcaça”. (p. 5-6)

Observemos o poema **Uma Carcaça**, citado por Álvaro Cardoso Gomes:

As moscas zumbiam sob este ventre pútrido,
De onde saíam negros batalhões
De larvas, que escorriam como um líquido espesso
Ao longo dos vivos rasgões.

Baudelaire, além das características já citadas por Gomes, se preocupou também com a linguagem que deveria ser trabalhada, para que ela se tornasse mais sugestiva, musical, e evocasse várias sensações, eliminando o derramamento emotivo. O poeta desmistificou a poesia, trazendo-a para o plano do homem.

Além de Charles Baudelaire, o introdutor do simbolismo na poesia, outros importantes poetas franceses contribuíram com obras e com teorias a respeito dessa estética importante para o desenvolvimento da literatura, a exemplo de Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud e Paul Verlaine. As inovações dos simbolistas culminaram com o surgimento da poesia modernista.

Os simbolistas, em oposição ao caráter materialista dos realistas, preferem sugerir a realidade a nomeá-la. Stéphane Mallarmé surgiu com a palavra de ordem do movimento: *sugerir, eis a questão*. Com isso, pretendiam alcançar uma linguagem vaga, imprecisa e carregada de subjetividade. Arthur Rimbaud deu cor às vogais e Paul Verlaine deu sua contribuição, afirmando que deveria haver na poesia simbolista **De la musique avant toute chose**, isto é, *A música antes de tudo*. A musicalidade da poesia simbolista se apresenta por meio das aliterações e assonâncias que serão observadas nos poemas.

Outro elemento importante da poesia simbolista é o símbolo, concebido como um “disfarce das idéias”, ou seja, o “encontro das perfeitas correspondências entre o mundo sensível e o mundo abstrato em que a palavra ou conjunto de palavras servem para evocar um estado de espírito indefinido e cuja tradução jamais é imediata” (GOMES, 1994, P. 30).

Essas características da estética simbolista surgem nas últimas décadas do século XIX, em que há uma reação contra o positivismo e o cientificismo. A ciência, base para as teorias naturalistas, não conseguia explicar os mistérios da vida. É pelo conhecimento desses “mistérios” que se rege a estética simbolista, conferindo atenção especial à “intuição”. Dessa forma, há um rompimento com a tradição racionalista.

Cada forma de trabalhar o poema encontra-se nas várias fontes filosóficas do simbolismo. Vamos, então, destacar aqui algumas características encontradas na filosofia de Bergson, Schopenhauer e Kierkegaard (mas há outros que contribuíram para a composição das características dessa estética).

Henry Bergson (1859-1941) lança, em 1889, a fundamentação do intuicionismo, com a busca de novas realidades interiores. Os simbolistas, para mostrar as mensagens do “eu profundo”, usam a evocação e a sugestão como uma forma de sugerir a emoção e os sentimentos, sem descrevê-los ou narrá-los.

A filosofia de Arthur Schopenhauer (1788 – 1860), profundamente pessimista, concebe o mundo como uma representação, onde jamais se chega ao absoluto. Essa filosofia pessimista também concebe a vontade como algo sem qualquer meta, gerando necessária e inevitavelmente a dor. Para acabar com essa dor, seria necessária a contemplação artística, que poderia levar ao domínio da própria vontade. Assim, como também para os simbolistas, a música era a principal forma de libertação do sofrimento humano.

O simbolismo também teve influência da filosofia de Soren Kierkegaard (1813 – 1855), que definiu o homem como uma síntese de infinito e de finito, de liberdade e de necessidade, de temporal e de eterno. Entendia que qualquer opção do ser humano conduz ao desespero, pela impossibilidade de conciliar a infinitude e a finitude, a transcendência e a existência.

O marco inicial do simbolismo no Brasil foi a publicação de *Missal e Broquéis*, de Cruz e Sousa, em 1893. Leia então, atentamente, o poema abaixo, de Cruz e Sousa, para conhecer as características e propostas do movimento:

Arte

Como eu vibro este verso, esgrimo e torço,
Tu, Artista sereno, esgrime e torce;
Emprega apenas um pequeno esforço
Mas sem que a Estrofe a pura idéia force.

Para que surja claramente o verso,
Livre organismo que palpita e vibra,
É mister um sistema altivo e terso
De nervos, sangue e músculos, e fibra.

Que o verso parta e gire — como a flecha
Que d'alto do ar, aves, além, derruba;
E como os leões, ruja feroz na brecha
Da Estrofe, alvoroçando a cauda e a juba.

Para que tenhas toda a envergadura
De asa e o teu verso, de ampla cimitarra
Turca, apresente a lâmina segura,
Poeta, é mister, como os leões, ter garra.

Essa bravura atlética e leonina
Só podem ter artistas deslumbrados:
Que souberam sorver pela retina
A luz eterna dos glorificados.
Busca palavras límpidas e castas,
Novas e raras, de clarões radiosos,
Dentre as ondas mais pródigas, mais vastas
Dos sentimentos mais maravilhosos.

Busca também palavras velhas, busca,
Limpa-as, dá-lhes o brilho necessário
E então verás que cada qual corusca
Com dobrado fulgor extraordinário nódoa

Que as frases velhas são como as espadas
Cheias de nódoa, de ferrugem, velhas
Mas que assim mesmo estando enferrujadas
Tu, grande Artista, as brunes e as espelhas.

Faz dos teus pensamentos argonautas
Rasgando as largas amplidões marinhas,
Soprando, à lua, peregrinas flautas,
Louros pagãos sob o dossel das vinhas.
Assim, pois, saberás tudo o que sabe
Quem anda por alturas mais serenas
E aprenderás então como é que cabe
A Natureza numa estrofe apenas.

Assim terás o culto pela Forma,
Culto que prende os belos gregos da Arte
E levará no teu ginete, a norma
Dessa transformação, por toda a parte.

Enche de estranhas vibrações sonoras
A tua Estrofe, majestosamente...
Põe nela todo o incêndio das auroras
Para torná-la emocional e ardente.

Derrama luz e cânticos e poemas
No verso e torna-o musical e doce
Como se o coração, nessas supremas
Estrofes, puro e diluído fosse.

Que as águias nobres da tua verve esvoacem
Alto, no Azul, por entre os sóis e as galas,
Cantem sonoras e cantando passem
Dos Anjos brancos através das alas...

E canta o amor, o sol, o mar e as rosas,
E da mulher a graça diamantina
E das altas colheitas luminosas
A lua, Juno branca e peregrina.

Vibra toda essa luz que do ar transborda
Toda essa luz nos versos vai vibrando
E na harpa do teu Sonho, corda a corda,
Deixa que as Ilusões passem cantando.

Na alma do artista, alma que trina e arrulha
Que adora e anseia, que deseja e que ama
Gera-se muita vez uma fagulha
Que se transforma numa grande chama.

Faz estrofes assim! E após na chama
Do amor, de fecundá-las e acendê-las,
Derrama em cima lágrimas, derrama,
Como as eflorescências das Estrelas...

O poema foi publicado em *O livro derradeiro*. Após a leitura, podemos perceber as qualidades atribuídas pelo poeta ao vocábulo “palavra(s)” (límpidas, novas, raras, velhas), inserindo no vocábulo as “vibrações sonoras” e as “ilusões”.

Os simbolistas consideravam a poesia como uma forma de expressar os mistérios da existência humana e buscavam a sugestão por meio do símbolo. A sugestão seria alcançada por meio da musicalidade do poema, por isso as “vibrações sonoras”. A importância das “ilusões” revela uma aproximação com o romantismo, pois os textos apresentam caráter subjetivo. Para chegarem a esses propósitos, os poetas usavam palavras “límpidas”, “novas”, “raras” ou “velhas”.

Em relação ao contexto histórico e social em que apareceu o simbolismo no Brasil, Bosi (2001) afirma que:

contemporâneos ou vindo depois dos poetas parnasianos e dos narradores realistas, Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e os simbolistas da segunda geração não tiveram atrás de si uma história social diversa da que viveram aqueles. O que nos propõe um problema de gênese literária: o movimento teria nascido aqui por motivos internos, ou foi obra de imitação direta de modelos franceses?

José Veríssimo, que não apreciava nem o ideário nem a estética simbolista, chamou à corrente “produto de importação”. E, na verdade, não é fácil indicar homologias entre a vida brasileira do último decênio do século e a nova poesia, considerada também como visão da existência. Os escritores que chegaram à vida adulta no período agudo das campanhas abolicionista e republicana, Aluísio Azevedo, Raul Pompéia, Adolfo Caminha, Raimundo Correia, Vicente de Carvalho e os outros naturalistas e parnasianos, entendem-se bem como expressão, mais ou menos radical, da sociedade tal como se apresentava nos fins do II Império; e até a “impassibilidade” pregada por alguns (ou o tom pessimista de quase todos) poderá explicar-se como reação programática às ingenuidades românticas. Liberais e agnósticos, são todos *homens representativos* do seu tempo.

Com referência à musicalidade da poesia simbolista, muitos teóricos estabeleceram relações entre a música e os sons das palavras. Em *História da literatura brasileira*, Massaud Moisés (2001, p. 254) traz um quadro de codificação da “instrumentação verbal”, feito por René Ghil e resumido por George Lote da seguinte maneira:

A	=	Órgão	=	Negro	=	Glória, Tumulto
E	=	Harpa	=	Branco	=	Serenidade
I	=	Violino	=	Azul	=	Paixão, Súplica aguda
O	=	Metais	=	Vermelho	=	Soberania, Glória, Triunfo
U	=	Flauta	=	Amarelo	=	Ingenuidade, Sorriso

Massaud Moisés afirma ainda que houve influência na poesia simbolista das idéias de Richard Wagner acerca da “fusão das artes”:

A influência do compositor alemão, além de apontar a preocupação simbolista com a musicalização do poema, sugeria o enlace com a dança e a pintura, de cujos processos ela se *apropria*¹. Quanto à dança, admitiam que o *corpo* do poema se assemelharia ao *corpo* da bailarina; o ritmo de uma se identificaria com o do outro; “a dança é antes de tudo *signo*”, abstração, idéia, “noção pura (...) poesia sem palavras”². (*Idem*)

Veremos, nesta atividade (22), a atuação do poeta Cruz e Sousa e, na atividade 23, a do poeta Alphonsus Guimaraens.

1 Suzanne Bernard.

2 *Idem*.

CRUZ E SOUSA

João da Cruz e Sousa nasceu em 1861 em Florianópolis (SC) e faleceu em 1898 em Sítio (MG). Era filho de escravos negros, mas teve a ajuda de um protetor para freqüentar a escola. Com a morte de seu protetor, deixou os estudos. Segundo Bosi (2001, p. 302), após esse período, o poeta “milita na imprensa catarinense, escrevendo crônicas abolicionistas, e percorre o país como ponto de uma companhia teatral”. Seu primeiro livro, escrito em parceria com Virgílio Várzea, é publicado em 1885 e intitulado *Tropos e fantasias*. Em 1893, publica *Missal* e também *Broquéis*, em que aparecem as características da estética simbolista. Depois, publica, em 1898, *Evocações*. Também são publicados postumamente, em 1900, *Faróis*, e, em 1905, *Últimos sonetos* (poemas recolhidas por Nestor Vitor).

As principais características da poesia de Cruz e Sousa são os temas da negritude, da dor e da revolta, coniventes com as características apresentadas na introdução dessa atividade. Vamos ler alguns poemas para identificar as características do autor. Os poemas foram retirados de *Broquéis*.

Noiva da agonia

Trêmula e só, de um túmulo surgindo,
Aparição dos ermos desolados,
Trazes na face os frios tons magoados,
De quem anda por túmulos dormindo...
A alta cabeça no esplendor, cingindo
Cabelos de reflexos irisados,
Por entre auréolas de clarões prateados,
Lembras o aspecto de um luar diluindo...

Não és, no entanto, a torva Morte horrenda,
Atra, sinistra, gélida, tremenda,
Que as avalanches da Ilusão governa...

Mas ah! és da Agonia a Noiva triste
Que os longos braços lívidos abriste
Para abraçar-me para a Vida eterna!

Tortura eterna

Impotência cruel, ó vã tortura!
Ó Força inútil, ansiedade humana!
Ó círculos dantescos da loucura!
Ó luta, ó luta secular, insana!

Que tu não possas, Alma soberana,
Perpetuamente refulgir na Altura,
Na Aleluia da Luz, na clara Hosana
Do Sol, cantar, imortalmente pura.

Que tu não possas, Sentimento ardente,
Viver, vibrar nos brilhos do ar fremente,
Por entre as chamas, os clarões supernos.

Ó Sons intraduzíveis, Formas, Cores!...
Ah! que eu não possa eternizar as cores
Nos bronzes e nos mármore eternos!

Antífona

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luars, de neves, de neblinas!
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulo das aras

Formas do Amor, constelarmante puras,
De Virgens e de Santas vaporosas...
Brilhos errantes, mádidas frescuras
E dolências de lírios e de rosas ...

Indefníveis músicas supremas,
Harmonias da Cor e do Perfume...
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...
Visões, salmos e cânticos serenos,
Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...
Dormências de volúpicos venenos
Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...

Infinitos espíritos dispersos,
Inefáveis, edênicos, aéreos,
Fecundai o Mistério destes versos
Com a chama ideal de todos os mistérios.

Do Sonho as mais azuis diafaneidades
Que fuljam, que na Estrofe se levantem
E as emoções, todas as castidades
Da alma do Verso, pelos versos cantem.

Que o pólen de ouro dos mais finos astros
Fecunde e inflame a rima clara e ardente...
Que brilhe a correção dos alabastros
Sonoramente, luminosamente.

Forças originais, essência, graça
De carnes de mulher, delicadezas...
Todo esse eflúvio que por ondas passa
Do Éter nas róseas e áureas correntezas...

Cristais diluídos de clarões álacres,
Desejos, vibrações, ânsias, alentos
Fulvas vitórias, triunfamentos acres,
Os mais estranhos estremecimentos...

Flores negras do tédio e flores vagas
De amores vãos, tantálicos, doentios...
Fundas vermelhidões de velhas chagas
Em sangue, abertas, escorrendo em rios...

Tudo! vivo e nervoso e quente e forte,
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
Passe, cantando, ante o perfil medonho
E o tropel cabalístico da Morte...

Vamos observar as características simbolistas de **Antífona**, poema que se tornou uma espécie de profissão de fé do Simbolismo brasileiro. Em primeiro lugar, percebemos como o poeta construiu o poema por meio de sinestésias, o que consiste na transferência de percepção de um sentido que pertence a outro, ou seja, a fusão dos sentidos num só ato perceptivo. Como exemplo, temos no poema a harmonia entre as sensações táteis, olfativas, visuais, sonoras e sentimentos. Observemos o verso “Harmonias da Cor e do Perfume”, “Que *brilhe* a correção dos alabastros *sonoramente*”. Vemos que o poeta explorou a musicalidade, com aliteraões, assonâncias, ecos, jogos sonoros e orquestração das palavras. Observemos também o emprego de maiúscula em algumas palavras, o que confere ao vocábulo a ampliação de significação, muitas vezes conferindo uma conotação transcendente.

Em “Fecundai o Mistério destes versos”, temos a associação com o sonho. Observemos as estrofes 5 e 6, em que há evocaões ao sonho, às emoões, referindo-se à poesia. Nesse ponto encontra-se o subjetivismo da poesia de Cruz e Sousa, na realidade, o cerne da obra simbolista.

EXERCÍCIO

Leia novamente as poesias de Cruz e Sousa dessa atividade e discuta com seu tutor e seus colegas as características simbolistas do trabalho do poeta. Depois, escreva um texto, analisando o poema **Acrobata da dor**, do mesmo autor.

Acrobata da dor

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
como um palhaço, que desengonçado,
nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
de uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
agita os guizos, e convulsionado
salta, gavroche, salta clown, varado
pelo estertor dessa agonia lenta ...

Pedem-se bis e um bis não se despreza!
Vamos! retesa os músculos, retesa
nessas macabras piruetas d'aço...

E embora caias sobre o chão, fremente,
afogado em teu sangue estuoso e quente,
ri! Coração, tristíssimo palhaço.

LEITURA COMPLEMENTAR

Leia atentamente **Um conceito de sublime para a poesia de Cruz e Sousa e O sublime: um ponto de chegada e o conflito**, retirados do ensaio “Notas sobre a contradição do sublime na poesia de Cruz e Sousa”, de autoria de Fernando Cerisara Gil (2005, p. 1-4).

Um conceito de sublime para a poesia de Cruz e Sousa

Gostaria de iniciar este ensaio explicitando de saída os termos implicados no título deste trabalho, quando me refiro à presença do sublime na poesia de Cruz e Sousa. A idéia do sublime na poesia simbolista parece estar mais do que dada pela crítica. No caso específico da poesia de Cruz e Sousa, acredito que a melhor formulação sobre o assunto é ainda aquela feita por Roger Bastide em um dos seus estudos sobre o autor catarinense. Roger Bastide anota que, se todo o simbolismo pressupõe um mundo transcendente, no caso do nosso poeta essa transcendência se define pela imagem da “viagem”, pela imagem da “subida”, numa espécie de “dinamismo do arremesso”. Neste processo, a palavra poética sugere caracterizar-se por um processo de cristalização, que “é - segundo ainda o crítico francês - purificação e solidificação na transparência, podendo assim guardar na sua branca geometria alguma coisa da pureza das Formas eternas, das Essências das coisas”³.

A idéia de transcendência e de abstração na poesia de Cruz e Sousa traduz a noção de que a poesia não só ultrapassa o humano, como também a de que na sua configuração formal ela se estende para além das coordenadas materiais do mundo. Penso que esses aspectos articulados representam a linha de força dominante na produção poética de Cruz e Sousa. Tal perspectiva poética expressa uma posição específica no modo como o poeta compreende a sua posição de artista no mundo e também no modo como ele concebe o espaço da criação. Para Cruz e Sousa, o poeta

3 Bastide, Roger. “Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa”. In: Coutinho, Afrânio (Org.). Cruz e Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. p. 187-189.

é o “eleito da arte”, “o impressionado”, “o assinalado”, “o iniciado”, o qual tem uma “missão singular”, “quase divina”: o de se mostrar “impassível diante de tudo que não seja expressão de uma Estética, a afirmação de uma estesia rara, a latente, profunda originalidade sensacional”. Desta forma, o poeta simbolista - diz ainda Cruz e Sousa - “não vive a vida externa dos homens, não participa, de fato, do meio ambiente”. Assim, se o poeta é “o grande Assinalado” que “povoa o mundo despovoado”, o campo da produção artística, a poesia, no caso, torna-se a instância onde a metáfora da transcendência se realiza. A poesia converte-se em “toda uma Esfera (que) deslumbra a vista,/ Os ativos sentidos requintados,/ Céus e mais céus transfigurados/ Abrem-te as portas da imortal Conquista”⁴.

Observe-se, portanto, que a noção do sublime, com a correlata idéia de transcendência que ela pressupõe, formula-se, na poesia de Cruz e Sousa, a partir da articulação de dois aspectos: de um lado, uma consciência artística de que o poeta é ao mesmo tempo vidente/visionário e ser exilado do mundo (sob este aspecto, pode-se dizer que Cruz e Sousa funde a imagem de tradição romântica do poeta afastado do mundo com a do poeta “eleito”, “assinalado”, do simbolismo) e, de outro, a consciência de que é a partir dessa posição específica do artista no mundo que a poesia pode expressar-se como o lugar das formas e sentimentos ideais e espiritualizados. É o que se pode observar no poema abaixo:

Siderações

Para as Estrelas de cristais gelados
As ânsias e os desejos vão subindo,
Galgando azuis e siderais noivados
De nuvens brancas a amplidão vestindo...

Num cortejo de cânticos alados
Os arcanjos, as cítaras ferindo,
Passam, das vestes nos troféus prateados,
As asas de ouro finamente abrindo...

Dos etéreos turíbulos de neve
Claro incenso aromal, límpido e leve,
Ondas nevoentas de Visões levanta...

E as ânsias e os desejos infinitos
Vão com os arcanjos formulando ritos
Da eternidade que nos Astros canta...⁵

O transcendente toma a forma de uma “viagem” rumo ao elevado, ao “espaço impensável” e incomensurável. Em parte, o sujeito lírico apresenta-se subsumido a este processo de elevação, que é maior do que ele; assim, as ânsias e os desejos do poeta, se fazem parte da cena, não determinam o movimento que sugere ser muito mais amplo do que o eu que o enuncia. A paisagem que vai configurando o espaço da

4 Cruz e Sousa. Poesias completas. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p. 91

5 Cruz e Sousa, op. cit., p. 14.

subida desenha-se com imagens que expressam a ordem superior desta outra dimensão, com suas estrelas de cristais gelados, os azuis e siderais noivados, as nuvens brancas, os astros, ao que se articula ainda um estado de pureza, em que cânticos alados anunciam a presença de arcanjos em meio a etéreos turíbulos de neve. O espaço poético acaba por construir-se como ponto de convergência do que se situa “acima”, com o que se mostra na sua imaculidade – do que resulta o aspecto sagrado da ambientação poética. Trata-se, de modo indissociável, de um espaço e de um movimento que se forjam reciprocamente: o “dinamismo do arremesso” descortina-se como abertura de um horizonte no qual o lugar da poesia se revela como uma espécie de absoluto religioso e sagrado; este, por sua vez, somente se dá a ver quando o poeta “aspira o céu”. Na junção entre o arremesso e a fulguração poética que se abre, o poeta restabelece o seu diálogo com o Cosmos, com o Absoluto, para muito além do humano, ao proclamar os “ritos da eternidade que nos Astros canta”. Sob este aspecto, vale repisar, a expressão do eu lírico é constitutiva do processo, mas não o define na totalidade; ao contrário, a expressão subjetiva parece estar a reboque de uma ordem de grandeza muito mais ampla e poderosa.

O sublime: um ponto de chegada e o conflito

É importante sublinhar, entretanto, que a configuração poética que estou procurando sugerir mostra-se, a meu ver, como um ponto de chegada, como um ponto de resolução no interior da poesia de Cruz e Sousa. Quero dizer com isso que a sustentação da perspectiva poética elevada não ocorre sem conflito, sem negação. No caso, o que é rejeitado e negado pelo sujeito lírico é o mundo dos homens, o mundo de todos os dias: este mundo é visto, aos olhos do poeta, como “o exílio dos exílios,/ um monturo de fezes putrefato (...)/ Mundo de peste, de sangrenta fúria e de flores leprosas da luxúria/ de flores negras, infernais, medonhas (...)”⁴. Para cá do Atlântico, raramente as flores do mal preservam a ambigüidade poética sugerida pela formulação baudelaireana, ambigüidade essa constitutiva da tensão crítica da obra do poeta francês. Por estas plagas, ou as flores são tocadas pela experiência dos homens e acabam por se tornar, como diz Cruz e Sousa, a imagem do “ruído, da vertigem da multidão que ri, que goza com distinções boçais, com a sua celulazinha empírica”, isto é, uma expressão da degradação da experiência concreta, histórica; ou são exclusivamente flores livres da “matéria escrava”, evanescentes e espiritualizadas. Em suma, estou sugerindo que a poesia de Cruz e Sousa não incorpora, numa espécie de unidade de síntese poética, os elementos antitéticos que aponta: o exílio do poeta do mundo dos homens, esta batida em retirada das coisas concretas da vida, que termina por se definir como a condição mesma da criação literária, pressupõe o “dinamismo do arremesso”, a subida. Esta elevação parece mesmo abolir os nexos da contradição entre poeta, poesia e mundo. Sob este aspecto, a estetização da vida é a condição de existência do artista e da arte, assim como a inserção da poesia na vida seria sua possível condenação à morte.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

BANDEIRA, Manuel (Org.). *Antologia dos poetas brasileiros: fase simbolista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

SOUSA, Cruz e. *Broquéis*. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

COMPLEMENTAR

GIL, Fernando Cerisara. “Notas sobre a contradição do sublime na poesia de Cruz e Sousa”. *Letras & Letras*. v. 21, n. 2, 2005. <http://www.letraseletras.ileel.ufu.br> . Acesso em 20 de janeiro de 2009.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

RESUMO DA ATIVIDADE 22

Nesta atividade, conhecemos as principais características do Simbolismo e os aspectos dessa estética presentes na obra de Cruz e Sousa.

ALPHONSUS DE GUIMARAENS

a t i v i d a d e 23

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- reconhecer os traços da poesia simbolista;
- identificar as características do simbolismo no Brasil;
- ler e compreender a poesia simbolista de Alphonsus de Guimaraens;

Afonso Henriques da Costa Guimarães, conhecido na literatura brasileira como Alphonsus de Guimaraens, nasceu em Ouro Preto, Minas Gerais, em 1870. Pretendia fazer engenharia, mas a morte de sua amada noiva e prima, Constância, em 1888, seu amor poético, filha do romancista Bernardo Guimarães, o deixou deprimido. Então mudou-se para São Paulo, onde começou o curso de Direito. As suas primeiras composições encontram-se no livro *Kiriale*, que veio a lume somente em 1902, em Portugal, posterior aos três livros publicados em 1899: *Septenário das dores de Nossa Senhora*, *Câmara ardente* e *Dona mística*. Retornou a Minas, onde se formou, em 1894. Casou-se, em 1897, com Zenaide Alves de Oliveira, com quem teve quatorze filhos. Em 1906, foi nomeado Juiz Municipal de Mariana (MG), onde passou a viver até sua morte em 1921. Ficou conhecido na literatura brasileira como “O Solitário de Mariana”.

Passemos, a seguir, à leitura e ao exame de um dos poemas de Alphonsus Guimaraens, para verificarmos alguns traços da sua poética simbolista.

Ossa Mea

Mãos de finada, aquelas mãos de neve,
De tons marfíneos, de ossatura rica,
Pairando no ar, num gesto brando e leve,
Que parece ordenar, mas que suplica.

Erguem-se ao longe como se as eleve
Alguém que antes os altares sacrifica;
Mãos que consagram, mãos que partem breve,
Mãos cuja sombra nos meus olhos fica ...

Sinto-as agora, ao luar, descendo juntas,
Grandes, magoadas, pálidas, tateantes,
Cerrando os olhos das visões defuntas...

Mãos de esperança para as almas loucas,
Brumosas mãos que vêm brancas, distantes,
Fechar ao mesmo tempo tantas bocas...

Pois bem, estamos diante de um soneto cujo título é *Ossa Mea* (Esqueleto Meu), que, por si só, é bastante sugestivo pela evocação que continua na seqüência de seus versos, de acordo com as características da poesia simbolista: *Mãos de finada, aquelas mãos de neve, / De tons marfíneos, de ossatura rica*. Vamos compreendendo que o poema fala da morte pela evocação de determinadas expressões, como *mãos de neve*, de *tons marfíneos* e *ossatura rica*. Temos também no poema a musicalidade e a valorização da cor por meio de palavras escolhidas, como *brancas, neve, marfíneos, luar, pálidas*, e das rimas de seus versos em *abab*. O tema da morte é uma constante na poesia de Alphonsus de Guimaraens, apontando para o espiritualismo e o mistério da vida, como pregavam os simbolistas.

Alfredo Bosi (2001), ao tratar da obra de Alphonsus de Guimaraens, faz as seguintes observações:

De Cruz e Sousa para Alphonsus Guimaraens (...) sentimos uma descida de tom. Tristão de Ataíde chamou "solar" ao primeiro para contrapô-lo ao segundo, "poeta lunar". De fato, a poesia do autor de *Kyriale* nos aparece iluminada por uma luz igual e suave, constante no seu nível, quase sem surpresas na sua temática. Alphonsus Guimaraens foi poeta de um só tema: a morte da amada. Nele centrou as várias esferas do seu universo semântico: a natureza, a arte, a crença religiosa. (p. 278)

No entanto, ressalva que

não devemos cair na tentação de chamá-lo de poeta monótono, a não ser que se dê à monotonia o valor positivo que ela assume em poetas maiores, um Petrarca ou um Leopardi, que souberam aprofundar até às raízes o seu motivo inspirador, permanecendo-lhe sempre fiéis. Quanto a Alphonsus de Guimaraens, o fantasma da amada (sublimação de seu afeto pela prima Constância, morta adolescente?) coloca-o em face da morte enquanto dado insuperável, que a sua religião estática não logra transcender. A morte se repropõe ao poeta como presença do corpo morto, com o luto circunstante, os círios, os cantochões, o esquife, o féretro, os panos roxos, o réquiem, o sepultamento no campo santo, as orações fúnebre. (...). (*Idem*)

Vejam os que no poema em apreciação a morte é evocada simbolicamente pelas "Mãos", apresentando uma conotação religiosa, ao mesmo tempo em que a morte é esperança para as *almas loucas*, ou seja, para aqueles que sofrem:

Mãos de esperança para as almas loucas,
Brumosas mãos que vêm brancas, distantes,
Fechar ao mesmo tempo tantas bocas...

LEITURA COMPLEMENTAR 1

Temos, abaixo, uma coletânea de quatro textos: dois poemas de Alphonsus de Guimaraens, *Ismália* e *A Catedral*, os poemas mais conhecidos do poeta mineiro; um fragmento de um Estudo Crítico (1976, p. 6), do estudioso Gladstone Chaves de Melo, sobre Alphonsus de Guimaraens; e um fragmento do *Prefácio*, do livro *Antologia dos poetas*

brasileiros: fase simbolista (1996, p. 7-14), de Manuel Bandeira que, além de poeta, contribuiu com críticas importantes sobre a poesia brasileira e estrangeira. Leia-os e responda os exercícios em seguida.

Ismália

Quando Ismália enlouqueceu,
Pôs-se na torre a sonhar...
Viu uma lua no céu,
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,
Banhou-se toda em luar...
Queria subir ao céu,
Queria descer ao mar...

E, no desvario seu,
Na torre pôs-se a cantar...
Estava perto do céu,
Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu
As asas para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu
Rufaram de par em par...
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar...

A catedral
Entre brumas, ao longe, surge a aurora.
O hialino orvalho aos poucos se evapora,
Agoniza o arrebol
.A catedral ebúrnea do meu sonho
Aparece, na paz do céu risonho,
Toda branca de sol.

.
E o sino canta em lúgubres responsos:
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”

O astro glorioso segue a eterna estrada.
Uma áurea seta lhe cintila em cada
Refulgente raio de luz.
A catedral ebúrnea do meu sonho,
Onde os meus olhos tão cansados ponho,

Recebe a bênção de Jesus.
E o sino clama em lúgubres responsos:
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”

Por entre lírios e lilases desce
A tarde esquiva: amargurada prece
Põe-se a lua a rezar
A catedral ebúrnea do meu sonho,
Aparece, na paz do céu tristonho
Toda branca de luar.

E o sino chora em lúgubres responsos:
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”

O céu é todo trevas: o vento uiva.
Do relâmpago a cabeleira ruiva
Vem açoitar o rosto meu.

A catedral ebúrnea do meu sonho,
Afunda-se no caos do céu medonho
Como um astro que já morreu..

E o sino geme em lúgubres responsos:
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”

Fragmento do Estudo Crítico de Gladstone Chaves de Melo (1976, p. 6-10)

"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!", este refrão, que enche de poesia e de mistério seu belíssimo texto, "A Catedral", é bem a marca de sua vida e, sob certo aspecto, a explicação da sua obra. "A Catedral ebúrnea do meu sonho" emerge no horizonte e aparece lavada do sol da manhã; ao longe, do dia recebe a bênção de Jesus; à noitinha banha-se na luz tristonha da lua, e, noite alta, entre relâmpagos e na voragem dos ventos, afunda-se no caos do céu "Como um astro que já morreu". Mas, em todos esses momentos, o sino dobra em finados, a refletir e a vaticinar a tristeza do Poeta:

E o sino geme em lúgubres responsos:
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”

Realmente, Alphonsus Guimaraens foi um sofredor, que sublimou sua dor e sua angústia, transubstanciando-as em obra de arte. Isolou-se no seu mundo. Isolou-se na torre e, com a fidelidade de um monge, cumpriu a missão artística que Deus lhe deu, desempenhou sua tarefa, realizou sua vocação. Alheio à incompreensão, desinteressado da glória, desapegado das coisas, resistente às tentações da vulgaridade, foi, no entanto, príncipe de alta linhagem do reino da beleza. Grande poeta, viveu quase desconhecido e continua quase esquecido. Publicou em vida algumas de suas obras, em primorosas edições restritas, que logo se escoaram. Os contemporâneos, alguns com entusiasmo, celebraram-lhe os versos; outros nem o conheceram; tais outros foram lamentavelmente insensíveis à sua poesia, minimizando-lhe o valor. Morto Alphonsus, esgotados os livros, o Poeta passou a ter vida humilde na admiração daqueles poucos que o compreenderam, ou uma vida latente naqueles poetas posteriores que se influenciaram

dele. Dezessete anos depois da morte, João Alphonsus e Manuel Bandeira tentaram uma ressurreição ou uma epifania, divulgando-lhe as poesias completas numa edição magistral do Ministério da Educação, bem estabelecida e ricamente anotada. A edição evaporou: em conseqüência, aumentou o número de amigos e apareceram dois bons trabalhos sobre o poeta, o de Henriqueta Lisboa e o de Enrique de Rezende, mas Alphonsus continuou a ser uma espécie de música-de-câmera, saboreado por poucos, em rodas fechadas¹. Aliás, talvez seja esse seu destino e o sentido de sua mensagem: jamais concerto, ainda que mozartiano, menos ainda sinfonia.

(...).

Uma constante do poeta é a evasão: ele olha os espetáculos do mundo, mas filtra-os, por eles vê outros espetáculos que lhe encantam os outros olhos, e foge célere, toma distância, enclausura-se no seu mosteiro ideal, onde só há coisas leves, quase incorpóreas, semi-reais, uma espécie de país-das-fadas, elfland, remoto e discreto, povoado de homens e mulheres, mas também de anjos e demônios, de gênios-bons e de bruxas. (...).

(...).

A associação do amor com a morte se explica, em nosso entender, pela sensação agudíssima da transitoriedade das coisas deste mundo, pela sensação quase doentia de insegurança, pela presença constante da contingência, da fugacidade das coisas. Alma enamorada, terna, feminina, ele se abre para o amor, mas sente na mesma hora o medo, o susto, a lembrança da perda, que já é perda numa tal compleição psicológica, tão delicada:

“Sempre vivi com a morte dentro da alma”,
Sempre tacteei nas trevas de um jazigo“.

EXERCÍCIO

Faça uma síntese sobre o Simbolismo no Brasil. Não se esqueça de discutir com o seu tutor e seus colegas de turma os assuntos estudados.

Depois de ler os dois poemas de Alphonsus Guimaraens, que tratam da morte, o fragmento teórico de Gladstone Chaves de Melo sobre a obra do “Solitário de Mariana”, responda: Qual a diferença entre a poesia de Cruz e Sousa e a de Alphonsus Guimaraens?

1 Aliás, certamente contribuíram para difundir Alphonsus e aumentar-lhe os fiéis os dois números de **Autores e Livros** a ele dedicados, suplemento literário de **A Manhã**, Rio, dirigido por Múcio Leão (ns. 12 e 14 de 1 e 2 de novembro de 1942).

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

BANDEIRA, Manuel. Prefácio. I: *Antologia dos poetas brasileiros: fase simbolista*. Org. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 7-14.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesias*. Org. Gladstone Chaves de Melo. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1976.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1999.

COMPLEMENTAR

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil, V.III*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

PROENÇA, Domicio Filho. *Estilos de época na literatura: Através de textos comentados*. São Paulo: Ática, 1995

RESUMO DA ATIVIDADE 23

Nesta atividade, você entrou em contato com os poemas do poeta Alphonsus Guimaraens, um dos principais representantes do simbolismo no Brasil, que teve como principal tema a morte como sintoma do transitório da vida.

MODERNISTA PORTUGUESA E BRASILEIRA

(1ª GERAÇÃO / ORFISMO)

A POESIA

u n i d a d e 7

FERNANDO PESSOA

a t i v i d a d e 24

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- analisar e interpretar textos de Fernando Pessoa e de seus diversos heterônimos;
- discutir os aspectos essenciais da poesia modernista em Portugal;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

Inicialmente, procederemos à leitura de alguns poemas de Fernando Pessoa (1888-1935), divididos entre os seus heterônimos. É muito importante que você consiga perceber a diferença entre **pseudônimo**, mero nome falso, fictício, e **heterônimo**, espécie de máscara poética assumida por Fernando Pessoa, com estilo, biografia, modos de pensar e de escrever diversos. Aprofunde essa idéia nos encontros com o seu tutor e com os colegas de curso.

A HETERONÍMIA PESSOANA: ALBERTO CAEIRO

HÁ METAFÍSICA bastante em não pensar em nada.

O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adocesse pensaria nisso.

Que idéia tenho eu das causas?
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do Mundo?
[207] Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar. E correr as cortinas
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).

O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!
O único mistério é haver quem pense no mistério.
Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas cousas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o sol,
E já não pode pensar em nada,
Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
De todos os filósofos e de todos os poetas.
A luz do sol não sabe o que faz
E por isso não erra e é comum e boa.

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,

A nós, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem
Nem saber que o não sabem?

“Constituição íntima das cousas”...
“Sentido íntimo do Universo”...
Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.
É incrível que se possa pensar em cousas dessas.
É como pensar em razões e fins
Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados das árvores
Um vago ouro lustroso vai perdendo a escuridão.

Pensar no sentido íntimo das cousas
E acrescentado, como pensar na saúde
Ou levar um copo à água das fontes.

O único sentido íntimo das cousas
E elas não terem sentido íntimo nenhum.

Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
Sem dúvida que viria falar comigo
E entraria pela minha porta dentro
Dizendo-me, *Aqui estou!*

(Isto é talvez ridículo aos ouvidos
De quem, por não saber o que é olhar para as cousas,
Não compreende quem fala delas
Com o modo de falar que reparar para elas ensina.)

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
[208] Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.

E por isso eu obedeço-lhe,
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?).
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda a hora.

X

“SOU UM GUARDADOR de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto.
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.

A HETERONÍMIA PESSOANA: RICARDO REIS

Obs.: A grafia segue a edição original.

MESTRE, são placidas
Todas as horas
Que nós perdemos,
Se no perdel-as.
Qual n'uma jarra,
Nós pômos flores.

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos
Sábios incautos,
Não a viver,

Mas decorrel-a,
Tranquillos, placidos,
Tendo as creanças

Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza.

Á beira-rio,
Á beira-estrada,
Conforme calha.
Sempre no mesmo
Leve descanso
De estar vivendo.

O Tempo passa,
Não nos diz nada.
Envelhecemos.
Saibamos, quase
Maliciosos.
Sentir-nos ir.

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girasoos sempre
Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranquillos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido.

VEM SENTAR-TE COMMIGO, LYDIA, Á BEIRA DO RIO.

VEM SENTAR-TE commigo, Lydia, á beira do rio.
Socegradamente fitemos o seu curso e aprendamos
Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
(Enlacemos as mãos.)

Depois pensemos, creanças adultas, que a vida
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,

Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
Quer gosemos, quer não gosemos, passamos como o rio.
Mais vale saber passar silenciosamente
E sem desassocegos grandes.

Sem amores, nem odios, nem paixões que levantam a voz,
Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
E sempre iria ter ao mar.

[99] Amêmo-nos tranquillamente, pensando que podíamos,
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e caricias,
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Colhamos flores, pega tu n'ellas e deixa-as
No colo, e que o seu perfume suavize o momento —
Este momento em que socegradamente não cremos em nada,
Pagãos inocentes da decadência.

Ao menos, se fôr sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
Porque nunca enlaçámos as mãos, nem nos beijámos
Nem fômos mais do que creanças.

E se antes do que eu lewares o obolo ao barqueiro sombrio
Eu nada terei que soffrer ao lembrar-me de ti.
Ser-me-ás suave à memoria lembrando-te assim — á beira-rio.
Pagã triste e com flores no regaço.

A HETERONÍMIA PESSOANA: ÁLVARO DE CAMPOS

[...] Homens que saqueastes tranqüilas povoações africanas,
Que fizestes fugir com o ruído de canhões essas raças,
Que matastes, roubastes, torturastes, ganhastes
Os prêmios de Novidade de quem, de cabeça baixa
Arremete contra o mistério de novos mares! Eh-eh-eh-eh-eh!
A vós todos num, a vós todos em vós todos como um,
A vós todos misturados, entrecruzados,
A vós todos, sangrentos, violentos, odiados, temidos, sagrados,
Eu vos saúdo, eu vos saúdo, eu vos saúdo!
Eh-eh-eh-eh-eh! Eh eh-eh-eh eh! Eh-eh-eh eh-eh-eh eh!
Eh lahô-lahô laHO-lahá-á-á-à-à?

Quero ir convosco, quero ir convosco,
Ao mesmo tempo com vós todos
Pra toda a parte pr'onde fostes!
Quero encontrar vossos perigos frente a frente,
Sentir na minha cara os ventos que engelharam as vossas,
Cuspir dos lábios o sal dos mares que beijaram os vossos,
Ter braços na vossa faina, partilhar das vossas tormentas,
Chegar como vós, enfim, a extraordinários portos! Fugir convosco à civilização!
Perder convosco a noção da moral!
Sentir mudar-se no longe a minha humanidade!
Beber convosco em mares do Sul
Novas selvajarias, novas balbúrdias da alma,
Novos fogos centrais no meu vulcânio espírito!
Ir convosco, despir de mim — ah! põe-te daqui pra fora! —
O meu traje de civilizado, a minha brandura de ações,
Meu medo inato das cadeias,
A minha pacífica vida,
A minha vida sentada, estática, regrada e revista!

No mar, no mar, no mar, no mar,
Eh! pôr no mar, ao vento, às vagas,
A minha vida!
Fustigar de espuma arremessada pelos ventos
Meu paladar das grandes viagens,
Fustigar de água chicoteante as carnes da minha aventura,
Repassar de frios oceânicos os ossos da minha existência,
Flagelar, cortar, engelhar de ventos, de espumas, de sóis,
Meu ser ciclônico e atlântico, Meus nervos postos como enxárcias,
Lira nas mãos dos ventos!

Sim, sim, sim... Crucificai-me nas navegações
E as minhas espáduas gozarão a minha cruz!
Atai-me às viagens como a postes
E a sensação dos postes entrará pela minha espinha
E eu passarei a senti-los num vasto espasmo passivo!
Fazei o que quiserdes de mim, logo que seja nos mares,
Sobre conveses, ao som de vagas,
Que me rasgueis, mateis, firaís!
O que quero é levar pra Morte
Uma alma a transbordar de Mar,
Ébria a cair das coisas marítimas,
Tanto dos marujos como das âncoras, dos cabos,
Tanto das costas longínquas como do ruído dos ventos,
Tanto do Longe como do Cais, tanto dos naufrágios
Como dos tranqüilos comércios,
Tanto dos mastros como das vagas,
Levar pra Morte com dor, voluptuosamente,
Um copo cheio de sanguessugas, a sugar, a sugar,
De estranhas verdes absurdas sanguessugas marítimas!

Façam enxárcias das minhas veias!
Amarras dos meus músculos!
Arranquem-me a pele, preguem-a às quilhas.
E possa eu sentir a dor dos pregos e nunca deixar de sentir!
Façam do meu coração uma flâmula de almirante
Na hora de guerra dos velhos navios!

Calquem aos pés nos conveses meus olhos arrancados!
Quebrem-me os ossos de encontro às amuradas!
Fustiguem-me atado aos mastros, fustiguem-me!
A todos os ventos de todas as latitudes e longitudes
Derramem meu sangue sobre as águas arremessadas
Que atravessam o navio, o tombadilho, de lado a lado.
Nas vascas bravas das tormentas!

Ter a audácia ao vento dos panos das velas!
Ser, como as gáveas altas, o assobio dos ventos!
A velha guitarra do Fado dos mares cheios de perigos,
Canção para os navegadores ouvirem e não repetirem!

Os marinheiros que se sublevaram
Enforcaram o capitão numa verga.
Desembarcaram um outro numa ilha deserta.
Marooned!
O sol dos trópicos pôs a febre da pirataria antiga
Nas minhas veias intensivas.
Os ventos da Patagônia tatuaram a minha imaginação
De imagens trágicas e obscenas.
Fogo, fogo, fogo, dentro de mim!
Sangue! sangue! sangue! sangue!
Explode todo o meu cérebro!
Parte-se-me o mundo em vermelho!

LISBON REVISITED (1923)

Não: não quero nada.
Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.

Não me tragam estheticas!
Não me fallem em moral!
Tirem-me d'aqui a metaphysica!
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das sciencias (das sciencias, Deus meu, das sciencias!) —
Das sciencias, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se teem a verdade, guardem-a!

Sou um tecnico, mas tenho technica só dentro da technica.
Fora disso sou doido, com todo o direito a sel-o.
Com todo o direito a sel-o, ouviram?

Não me macem, por amor de Deus!

Queriam-me casado, futil, quotidiano e tributavel?
Queriam-me o contrário d'isto, o contrario de qualquer cousa?
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
Assim, como sou, tenham paciencia!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sòsinho para o diabo!
Para que havermos de ir juntos?

Não me peguem no braço!
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sòsinho.
Já disse que sou sozinho!
Ah. que maçada quererem que eu seja da companhia!

Ó céu azul o mesmo da minha infancia —
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflecte!
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outr'ora de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
E enquanto tarda o Abysmo e o Silencio quero estar sòsinho!

POEMA EM LINHA RETA

NUNCA CONHECI quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
[419] Indesculpavelmente sujo,
Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho.
Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas.
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante.
Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,

Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes.
Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado
Para fora da possibilidade do soco;
Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.

Toda a gente que eu conheço e que fala comigo
Nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho,
Nunca foi senão príncipe — todos eles príncipes na vida.

Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia:
Que contasse, não uma violência, mas uma covardia!
Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.
Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?
Ó príncipes, meus irmãos,

Arre, estou farto de semideuses!
Onde é que há gente no mundo?

Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?

Poderão as mulheres não os terem amado.
Podem ter sido traídos — mas ridículos nunca!
E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído.
Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?
Eu, que tenho sido vil, literalmente vil.
Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.
(PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.)

EXERCÍCIO

Leia o poema a seguir e faça o que se pede:

O guardador de rebanhos, poema XXIII

- 01 O meu olhar azul como o céu
- 02 É calmo como a água ao sol.
- 03 É assim, azul e calmo,

- 04 Porque não interroga nem se espanta...
- 05 Se eu interrogasse e me espantasse
- 06 Não nasciam flores novas nos prados
- 07 Nem mudaria qualquer coisa no sol de modo a ele ficar mais belo...
- 08 (Mesmo se nascessem flores novas no prado
- 09 E se o sol mudasse para mais belo,

10 Eu sentiria menos flores no prado
11 E achava mais feio o sol...
12 Porque tudo é como é e assim é que é,
13 E eu aceito, e nem agradeço,
14 Para não parecer que penso nisso...)

(PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 217.)

Explique a atitude do eu lírico diante da vida com base nas características fundamentais de Alberto Caeiro.

LEITURA COMPLEMENTAR

Como leitura complementar acerca de Fernando Pessoa e de seu heterônimo Álvaro de Campos, leia o texto a seguir, com o objetivo de fixar características fundamentais da poesia deste autor. Sílvia Holanda (1998), autor do artigo, propõe uma interpretação do poema “A passagem das horas” com base no Sensacionismo.

[15] 3 FRAGMENTO B

*E como são estilhaços
Do Ser as coisas dispersas,
Quebro a alma em pedaços
E em pessoas diversas.*
(Fernando Pessoa)

Datado de 22 de maio de 1916, o fragmento B é um texto misto sem atribuição. Nas edições da Ática e da Aguilar, tal fragmento corresponde aos versos 118-197, 391-428, 354-390 e 472-512. A EC, recorrendo a um processo de colagem, une-o aos fragmentos C, E, D e F, constituindo juntos a 1ª parte de “A Passagem das Horas”.

O fragmento B começa sob a égide do Sensacionismo, retomando o verso que inicia o poema anterior:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo. (PH, 165)

Essa tematização da sensação plena é relacionada pelo Fernando Pessoa crítico ao Simbolismo francês:

Derivamos do simbolismo francês a nossa atitude fundamental de atenção excessiva às sensações, a nossa, por conseguinte, frequente preocupação com o tédio, a apatia, a renúncia ante as coisas mais simples da vida!

1 Teresa Rita LOPES, Apresentação a Livro dos Versos, p. 28: “[...] a EC usa um método que também aplica no articular dos poemas, destituído de cabimento: a última palavra do texto, ‘coração’, ecoa no primeiro verso da página que, por isso, resolveu considerar sua continuação: “Trago dentro do meu coração”(70-13r).”

Movido pela simpatia, o sujeito poético busca o sentir em totalidade, voltando-se, como no fragmento A, mesmo para os aspectos que contrariam a convenção, a moral burguesa: “Eu quero ser o sempre aquillo, com quem sympathiso, / Eu torno-me sempre mais tarde ou mais cedo, / Aquillo com quem sympathiso, seja uma pedra ou uma ansia”(PH, 164)². Pessoa, em texto recolhido em *PLAI*, discute a [16] “ética” do ponto de vista do Sensacionismo: “Religião, moralidade, espiritualidade — todas estas coisas valem pela beleza que tenham ou que delas possa ser extraída”³. Assim, os versos citados a seguir, justificam-se esteticamente por traduzirem uma idéia de beleza associada à força sensória:

Commeti todos os crimes,
Vivi dentro de todos os crimes
(Eu proprio fui, não um nem o outro no vicio,
mas proprio vicio-pessoa practicado entre elles,
E d’essas são as horas mais arco-de-triumpho da minha vida). (PH, 165-6)
Fui todos os ascetas, todos os postos-de-parte, todos
os como que esquecidos,
E todos os pederastas — absolutamente todos (não faltou nenhum)
Rendez-vous a vermelho e negro no fundo-inferno da minha alma! (PH, 166)

No volume *Pessoa inédito*, há um fragmento que define, na perspectiva de Pessoa, os elementos da sensação: “[...] a Consciencia, o Sujeito e o Objecto. Sinto, sinto tal cousa, e sinto que sinto”⁴. Esses elementos aparecem reunidos em um trecho do fragmento B que se tornou célebre: “Multipliquei-me para me sentir, / Para me sentir, precisei sentir tudo, / Transbordei-me, não fiz senão extravasar-me”(PH, 166). Essa busca da multiplicidade, primeira *regra* do Sensacionismo, visa à abolição do “dogma da personalidade”, devendo o artista aspirar a ser o universo numa atitude que lembra Walt Whitman: “Do I contradict myself? / Very well then... I contradict myself; / I am large... I contain multitudes.” (LG, 55)⁵

Outro tema que se destaca no texto em foco é o da velocidade, expresso por meio de uma imagística que procura ressaltar o que esta tem de excessivo:

Sinto na minha cabeça a velocidade do giro da terra,
E todos os paizes e todas as pessoas giram dentro de mim,
Centrifuga ansia, raiva de ir por os ares até aos astros
[17] Bate pancadas de encontro ao interior do meu craneo,
Põe-me alfinetes vendados por toda a consciencia do meu corpo,
Faz-me levantar-me mil vezes e dirigir-me para Abstracto (PH, 167)

O texto “Modernas Correntes na Literatura Portuguesa”, recolhido em *PLAI*, representa a afirmação de uma estética vitalista, que valida esta tematização da velocidade:

2 Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 135.

3 Cf., quanto aos mesmos versos, a leitura de Eduardo Peñuela CANIZAL, *A Poesia de Fernando Pessoa*, p. 70: “Este cosmos simpatizante de Campos é um ir além humanamente de Caeiro, a fim de não ficar na distância de uma estrada erma que vai da alma ao coração, ou vice-versa. A riqueza de elementos concretos nos termos objetivos, nas comparações de Álvaro de Campos, é significativamente representativa.”

4 Fernando PESSOA, *op. cit.*, p. 213.

5 Tradução: “Contradigo-me? / Muito bem, então, contradigo-me, / (Sou imenso, contenho multidões).”

O sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força, que tem lá fora representantes como Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling⁶.

O poema, ao tentar captar a velocidade que arrebatava, faz desfilar no branco da página metáforas turbilhonantes e explosivas — “Cavalgada alada de mim por cima de todas as cousas / Cavalgada estalada mim por baixo de todas as cousas / [...] / Numa velocidade crescente, violenta” (PH, 168) —, a captarem a energia violentadora da vida. A máquina — símbolo emblemático do Futurismo marinettiano — é movida por essa mesma força negativa:

Toda a energia é a mesma e toda a natureza é o mesmo...
A seiva da seiva das árvores é a mesma energia que mexe
As rodas da locomotiva, as rodas do eléctrico, os volantes dos Diesel,
E um carro puxado a mulas ou a gasolina é puxado pela mesma cousa.
(PH, 168)

O sonho, os ideais humanitários, a decência burguesa, são destruídos pela velocidade proclamada contra Aristóteles — “[...] o belo consiste na grandeza e na ordem” (*Poética*, 1450b 35) —, como um novo elemento da beleza:

Velocidade entra por todas as ideias dentro,
Choca de encontro a todos os sonhos e parte-os,
Chamusca todos os ideais humanitários e úteis,
Atropela todos os sentimentos normais, decentes, concordantes,
Colhe no giro do teu volante vertiginoso e pesado
Os corpos de todas as filosofias, os trapos de todos os poemas,
Esfrangalha-os e fica só tu, volante abstracto nos ares,
[18] Senhor supremo da hora europeia metálica e cio. (PH, 169)

Os últimos versos do poema reservam uma pequena “surpresa” se considerarmos que um dos temas levantados pelo texto é o da sensação plena. Esta, tantas vezes buscada pelo sujeito poético, se mostra, agora, uma frustração; *tudo* imaginado choca-se com uma outra totalidade, porém negativa:

Doe-me a imaginação não sei como, mas é ela que doe.
Declina dentro de mim o sol no alto do céu.
Começa a tender a entardecer no azul e nos meus nervos.
Vamos ó cavalgada, quem mais me consegues tornar?
Eu que, veloz, voraz, comilão da energia abstracta,
Queria comer, beber, esfolar e arranhar o mundo,
Eu, que só me contentaria com calcar o universo aos pés,
Calcar, calcar, calcar até não sentir...
Eu, sinto que ficou fóra do que imaginei tudo o que quizesse,
Que embora eu quizesse tudo, tudo me faltou [...] (PH, 170)

⁶ Fernando PESSOA, Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, p. 126.

BIBLIOGRAFIA**BÁSICA**

GOMES, Álvaro Cardoso. Simbolismo/Modernismo. In: MOISÉS, Massaud (org.). *A Literatura Portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994. v. 4, 238 p.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Do Simbolismo ao Modernismo*. In: *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2003. v. 6, 550 p.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 842 p.

COMPLEMENTAR

HOLANDA, Sílvio. Poesia em fragmento. *Moara*. Belém, n. 14, p. 97-119, jul./dez. 2000.

RESUMO DA ATIVIDADE 24

Nesta Atividade estudamos poemas de Fernando Pessoa, com o objetivo de identificar os seus principais heterônimos: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e outros. Fizemos um exercício baseado na leitura do poema XXIII de *O guardador de rebanhos*. Em seguida, como leitura complementar, foi indicado o artigo “Poesia em fragmento” (2000), de Sílvio Holanda, em que se discute o Sensacionismo (diferente de Sensacionalismo) no poema “A passagem das horas”.

SÁ-CARNEIRO

a t i v i d a d e 25

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- analisar e interpretar textos de Sá-Carneiro;
- discutir os aspectos essenciais da poesia modernista em Portugal;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

Inicialmente, procederemos à leitura de alguns poemas de Sá-Carneiro (1890-1916). Essa leitura inicial deve possibilitar a você diferenciar entre a poesia heteronímica de Fernando Pessoa e a poética da dispersão de Mário de Sá-Carneiro.

POEMAS DE *DISPERSÃO*

PARTIDA

Ao ver escoar-se a vida humanamente

Em suas águas certas, eu hesito,
E detenho-me às vezes na torrente
Das coisas geniais em que medito.

- 005 Afronta-me um desejo de fugir
Ao mistério que é meu e me seduz.
Mas logo me triunfo. A sua luz
Não há muitos que a saibam reflectir.

- A minh'alma nostálgica de além,
010 Cheia de orgulho, ensombra-se entretanto,
Aos meus olhos ungidos sobe um pranto
Que tenho a força de sumir também.

- Porque eu reajo. A vida, a natureza,
Que são para o artista? Coisa alguma.
015 O que devemos é saltar na bruma,
Correr no azul à busca da beleza.

- É subir, é subir além dos céus
Que as nossas almas só acumularam,
E prostrados rezar, em sonho, ao Deus
020 Que as nossas mãos de auréola lá douraram.

É partir sem temor contra a montanha
Cingidos de quimera e de irreal;
Brandir a espada fulva e medieval,
A cada hora acastelando em Espanha

025 É suscitar cores endoidecidas,
Ser garra imperial enclavinhada,
E numa extrema-unção de alma ampliada,
Viajar outros sentidos, outras vidas.

Ser coluna de fumo, astro perdido,
030 Forçar os turbilhões aladamente,
Ser ramo de palmeira, água nascente
E arco de ouro e chama distendido...

Asa longínqua a sacudir loucura,
Nuvem precoce de subtil vapor,
035 Ânsia revolta de mistério e olor,
Sombra, vertigem, ascensão — Altura!

E eu dou-me todo neste fim de tarde
À espira aérea que me eleva aos cumes.
Doido de esfinges o horizonte arde,
040 Mas fico ileso entre clarões e gumes! ...

Miragem roxa de nimbado encanto —
Sinto os meus olhos a volver-se em espaço!
Alastro, venço, chego e ultrapasso;
Sou labirinto, sou licorne e acanto.

045 Sei a Distância, compreendo o Ar;
Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz;
Sou taça de cristal lançada ao mar,
Diadema e timbre¹, elmo real e cruz...

.....
.....

O bando das quimeras longe assoma...
050 Que apoteose imensa pelos céus!
A cor já não é cor — é som e aroma!²
Vêm-me saudades de ter sido Deus...

* * *

Ao triunfo maior, avante pois!
O meu destino é outro — é alto e é raro.
055 Unicamente custa muito caro:
A tristeza de nunca sermos dois... [Paris — fevereiro de 1913.]

1 Termos heráldicos.

2 Sinestesia.

ÁLCOOL

Guilhotinas, pelouros e castelos
Resvalam longemente em procissão;
Volteiam-me crepúsclos amarelos,
Mordidos, doentios de roxidão.

- 005 Batem asas de auréola aos meus ouvidos,
Grifam-me sons de cor e de perfumes,³
Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,
Desce-me a alma, sangram-me os sentidos.

- Respiro-me no ar que ao longe vem,
010 Da luz que me ilumina participo;
Quero reunir-me, e todo me dissipo —
Luto, estrebucho... Em vão! Silvo pra além...

- [85] Corro em volta de mim sem me encontrar...
Tudo oscila e se abate como espuma...
015 Um disco de ouro surge a voltrear...
Fecho os meus olhos com pavor da bruma...

Que droga foi a que me inoculei?
Ópio de inferno em vez de paraíso?...
Que sortilégio a mim próprio lancei?

- 020 Como é que em dor genial eu me eternizo?
Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que eu ando delirante —
Manhã tão forte que me anoiteceu. [Paris 1913 — maio 4]

DISPERSÃO

Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.

- 005 Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...

- Para mim é sempre ontem,
010 Não tenho amanhã nem hoje.

3 Sinestesia: visual-sonoro-olfativa.

O tempo que aos outros foge
Cai sobre mim feito ontem.

(O Domingo de Paris
Lembra-me o desaparecido
015 Que sentia comovido
Os Domingos de Paris:

Porque um domingo é família,
É bem-estar, é singeleza,
E os que olham a beleza
020 Não têm bem-estar nem família).

O pobre moço das ânsias...
Tu, sim, tu eras alguém!
E foi por isso também
Que te abismaste nas ânsias.

025 A grande ave dourada
Bateu asas para os céus,
Mas fechou-as saciada
Ao ver que ganhava os céus.

Como se chora um amante,
030 Assim me choro a mim mesmo:
Eu fui amante inconstante
Que se traiu a si mesmo.

[87] Não sinto o espaço que encerro
Nem as linhas que projecto:
035 Se me olho a um espelho, erro —
Não me acho no que projecto.

Regresso dentro de mim
Mas nada me fala, nada!
Tenho a alma amortalhada,
040 Sequinha, dentro de mim.

Não perdi a minha alma,
Fiquei com ela, perdida.
Assim eu choro, da vida,
A morte da minha alma.

045 Saudosamente recordo
Uma gentil companheira
Que na minha vida inteira
Eu nunca vi... Mas recordo

- A sua boca doirada
050 E o seu corpo esmaecido,
Em um hálito perdido
Que vem na tarde doirada.
- (As minhas grandes saudades
São do que nunca enlacci.
055 Ai, como eu tenho saudades
Dos sonhos que não sonhei!...)
- E sinto que a minha morte —
Minha dispersão total —
Existe lá longe, ao norte,
060 Numa grande capital.
- Vejo o meu último dia
Pintado em rolos de fumo,
E todo azul-de-agonia
Em sombra e além me sumo.
- 065 Ternura feita saudade,
Eu beijo as minhas mãos brancas...
Sou amor e piedade
Em face dessas mãos brancas...
- Tristes mãos longas e lindas
070 Que eram feitas pra se dar...
Ninguém mas quis apertar...
Tristes mãos longas e lindas...
- E tenho pena de mim,
Pobre menino ideal...
075 Que me faltou afinal?
Um elo? Um rastro?... Ai de mim!...
- Desceu-me n'alma o crepúsculo,
Eu fui alguém que passou.
Serei, mas já não me sou,
080 Não vivo, durmo o crepúsculo.
- Álcool dum sono outonal
Me penetrou vagamente
A difundir-me dormente
Em uma bruma outonal.
- 085 Perdi a morte e a vida,
E, louco, não enlouqueço...
A hora foge vivida,
Eu sigo-a, mas permaneço ...

.....
.....
Castelos dismantelados,
090 Leões alados sem juba...

.....
..... [Paris — Maio de 1913.]

EXERCÍCIO

Considerando o poema “Dispersão”, responda às seguintes questões:

- 1) Explique a expressão “Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto” (versos 1-2).
- 2) Qual é o ideal de artista que se formula na seguinte estrofe: “Porque um domingo é família, / É bem-estar, é singeleza, / E os que olham a beleza / Não têm bem-estar nem família.”?

LEITURA COMPLEMENTAR

Como leitura adicional acerca do Modernismo, leia o texto a seguir, com o objetivo de fixar a nova concepção do *eu* na poesia de Sá-Carneiro. Trata-se de um texto de Fernando Martins (2003, p. 481-485), um dos grandes intérpretes do autor de *Dispersão*.

[481] A concepção do Eu

O Eu é eleito como tema, motivo e campo de referência essencial da literatura de Sá-Carneiro, num movimento que tem sido visto como relevado do narcisismo constitutivo do seu universo imaginário, mas que tem também a ver com a conjuntura modernista portuguesa. Desde as primeiras armas do Paulismo que se generalizou a poetas como Pessoa (o “alheamento”), Sá-Carneiro (o “quase-eu”). Alfredo Guisado, ou até um Mário Beirão (e, diferentemente, Raul Leal e Almada) um modo de escrever em que a crise do Eu estava colocada no foco. O que também é característica de outras literaturas modernistas, mas, de facto, de tal modo típica do modo de escrita que o grupo de *Orpheu* praticou que se pode dizer que a invenção pessoana dos heterónimos é, deste ponto de vista, um deflagrar de uma tendência colectiva. Que em Sá-Carneiro atinge outro dos seus pontos de máxima intensidade.

[482] A dispersão e perda do Eu na poesia é concomitante com a presença do tema do duplo na sua ficção, quer no romance quer nos contos. A aparição do duplo dá-se logo em *O Incesto*, continua em *A Confissão de Lúcio* e desenvolve-se depois em *A Grande Sombra*, *Eu-Próprio o Outro* e *Ressurreição*. A

temática do desdobramento do Eu desarticula a dimensão subjectiva, que deixa de ser entendível à luz do entusiasmo romântico ou da nevrose [neurose] decadente.

Ora, a noção de perda do Eu tem uma consequência fundamental: a noção de perda do mundo. A realidade exterior, a simples existência do mundo esfuma-se quando o Eu se perde num labirinto sem saída. Tudo são imagens confundidas num torvelinho, movimentos em todos os sentidos e sem sentido, *Dispersão* é um livro que conta esta situação subjectiva desde *Partida*, primeiro poema, com a sua oscilação entre a glória da imagem do poeta (numa tradição romântica decadente) e a perda trágica do sentido, em que lemos a impossibilidade de um diálogo desejado com um Outro real: “A tristeza de nunca sermos dois.” E este verso, se significa a vida burguesa de família, ou a vida amorosa em geral, indica mais gravemente a ausência de proximidade, de contacto possível com outrem. E, prisioneiro nesse mundo interior, vê apenas imagens, sugestões, reflexos.

Este e o outro livro publicados a par no início de 1914, *A Confissão de Lúcio*, podem ser lidos como manifestação de um processo em que a realidade e a vida se anulam como objecto de representação. A literatura torna-se um espaço autónomo, não-aristotélico (o que tem relação com o pendor não-mimético da arte de vanguarda: Kandinsky pinta o primeiro quadro abstracto em 1911). As palavras, ou as imagens que produzem, parecem ganhar vida própria. Em contrapartida, a imagem do Eu enunciador lírico, esse herói a que o Romantismo e o Decadentismo tinha dado um relevo fulcral, perde a nitidez. E a imagem do Tu, do Outro, também. A “tristeza de nunca sermos dois” (*Partida*) é o tema da impossibilidade da vida burguesa, se quisermos, mas é também a constatação da inexistência do diferente: em *Além-Tédio* há o verso “Pois tudo me ruiu... Tudo era igual”. E em *A Confissão de Lúcio*, de um modo que aqui não há tempo para analisar, Lúcio, que começa por ser a figura de um narrador burguês, um pouco idiota e fascinado pelo Artista Ricardo de Loureiro, que mal compreende, vai-se tornando a pouco e pouco igual a ele, até se tornar o seu duplo. Este será também o tema do conto *Eu-Próprio o Outro*, uma das melhores realizações de Sá-Carneiro, em que as duas personagens, o “eu” e o “ele”, se descobrem como coincidindo no mesmo espaço subjectivo. O diferente é sempre reconduzido a uma variação do igual. A perda do Eu é a proliferação de imagens em espelhos paralelos.

Assim, nesta escrita, o lugar sacrossanto do sujeito é submetido a uma iluminação violenta e exibido como lugar vazio. Pode notar-se que o conto de Edgar Allan Poe *William Wilson*, intertexto de *Eu-Próprio o Outro*, é escrito [483] numa primeira pessoa situada, realista, a quem tudo acontece como uma série fantástica de acontecimentos, ao passo que no conto de Sá-Carneiro se mina o próprio estatuto do narrador, tornado estranho como categoria narrativa. O que é exemplificado pela figura da antítese que percorre o texto: “Envergonho-me, de grande que me sinto”, “As janelas abertas continuam cerradas”, “Eu fiquei sempre, nunca fui — mesmo quando me perdi” (e estou a citar apenas a primeira página). Figura que desemboca no oxímoro último: “Eu sou o Outro.”

Ora, este “eu” incoerente é um debater contra sombras e memórias até se encontrar nesse “mundo interior” um sinal de verdade, uma fronteira: a presença do desejo que projecta o Eu para um Outro distinto dele. Digamos que descobre uma realidade pulsional. De um erotismo, raro na lírica portuguesa, que cada vez se torna mais forte, a sua ficção e a sua poesia rodam em torno de assassínios simbólicos de dançarinas (*O Fixador de Instantes*, *A Grande Sombra*, *Bárbaro*) ou de “orgias de fogo”, como a longa cena de “bailado” da primeira parte de *A Confissão de Lúcio* ou os poemas

da “bailarina astral” [= “Certa voz...”] (*Salomé e Certa Voz na Noite, Ruivamente*), até que, como figura desse erotismo que manifesta a presença do Outro na sua outridade, surge *A Inigualável*. A que é diferente, única, como o adjectivo o diz, mas próxima também. A que não é reflexo num espelho interior, mas imagem que se forma a partir de uma sensação do mundo.

Depois de ter publicado *Céu em fogo*, e uma vez interrompida a aventura de *Orpheu* com a súbita partida para Paris — ou o seu “desquite” — comporá as *Sete Canções de Declínio*, um dos seus textos maiores, em que o “declínio” referido no título consiste, por outro lado, numa descida das nuvens barrocas da retórica paúlca para o chão concreto de um falar próximo do coloquial, em que a lição de Cesário se vê incorporada e transformada. Os últimos poemas marcam, precisamente, esse “declínio” do estilo hiper-literário: a “caranguejola” no poema com esse título significa também a fragmentação da sua escrita poética anterior.

O tema do “declínio”, entendido como a explosão final do Eu, anuncia o aparecimento de diferentes vozes a partir de pontos de vista inconciliáveis. *Caranguejola* é um exemplo desse entretecer de vozes. Leia-se o último verso, em que à fala de um “Eu” se segue a fala de uma ama ou enfermeira, e depois a de um “ele” neutro: “Nada a fazer, minha rica. O menino dorme. Tudo o mais acabou”. Três vozes diferentes. E eis como *Aquele Outro*, soneto de Fevereiro de 1916, mostra esse mesmo processo de composição no terrível terceto final:

O corrido, o mimoso, o desleal
O balofo arrotando Império astral,
O mago sem condão, o Esfinge gorda...

[484] Aqui, a linha semântica eufórica (“Império astral”, “mago”, “Esfinge”) cruza-se com uma linha disfórica que a altera até à máxima dissonância.

Assim a voz poética se torna múltipla no preciso instante em que o “tu” tão desejado se materializa, e, por oposição, o “eu” se identifica também. Em *Caranguejola*, a presença de um “tu” feminino real manifesta-se, aliás, com uma intensidade tanto maior quanto parece erguer-se uma barreira intransponível a separá-la do “eu”:

— Quanto a ti, meu amor, podes vir às quintas-feiras,
Se quiseres ser gentil, perguntar como eu estou.
Agora no meu quarto é que tu não entras, mesmo com as melhores maneiras...

Nos poemas escritos a partir do seu último regresso a Paris, em Julho de 1915, a constatação da finitude do Eu ligada à aparição do Tu toma a forma dilacerada de vozes distintas que dialogam num palco aberto, polifónico. A poesia torna-se um “teatro de papel” (*Abrigo*) em que se dá o cruzamento de várias vozes, tons ou discursos — material de que se constrói.

Assim, desenha-se o que poderíamos definir como uma reinvenção do sujeito: depois de, nas subtilidades mais ou menos paródicas do folclore paúlco, o Eu se dissolver como o fumo no ar, consegue enfim, se não uma identidade comparável à do sujeito romântico, pelo menos alguma existência, embora de um modo fragmentário e estridente. Nas palavras de Max Jacob, é como se o Eu tivesse antes renunciado a ser para poder agradar, e agora renunciasse a agradar para poder ser.

Um Eu cubista, montagem de discursos inconciliáveis.

A poética

A singularidade desta obra no próprio contexto modernista tem tornado difícil a definição do seu lugar em relação à história das poéticas. Nem as arrumações de Sá-Carneiro como decadente ou simbolista nem como expressionista ou surrealista, todas tentadas, parecem adequar-se. Todas dão a impressão de reduzir a complexidade do texto que referem. Ora, numa edição francesa de poemas traduzidos, em 1979, Sophia de Mello Breyner tem uma formulação global que, além de mais compreensiva, é de grande clareza (traduzo):

O seu estilo está carregado de ouropéis “fim de século” que já deram datados e fora de moda na época em que escrevia. No entanto, Sá-Carneiro é um poeta extremamente inventivo, um revolucionário da linguagem, um verdadeiro poeta de vanguarda, e a veemência das suas imagens conserva ainda hoje toda a sua força explosiva.

[485] O que exactamente se entende verificando que o Sá-Carneiro de dominante decadente corresponde a uma primeira fase do seu trabalho (na verdade, paúlca seria a designação apropriada), e que a sua produção de dominante vanguardista tem a ver com uma segunda fase, que talvez se possa marcar a partir do *Orpheu 2*, seguido do último regresso a Paris.

A oposição e sucessão das duas fases por que passa o seu trabalho pode ter ainda uma outra fundamentação poética, que é a metamorfose do oxímoro — figura obsessiva da escrita lírica ou narrativa da primeira fase paúlca, que é associável à temática da crise do Eu e seu desdobramento em duplo — naquilo que nas cartas várias vezes irá referir como o “destrambelho”, ou seja, a dissonância que resulta do contraste entre extremos tonais provocatoriamente aproximados (como no poema *Aquele Outro*). Sendo que esta metamorfose acompanha a invenção, atrás descrita, da carta literária, que conduz a pôr em causa a própria separação que se institucionalizou existir entre a literatura e a vida.

Se lermos a obra de Sá-Carneiro na perspectiva da sua produção e do seu modo de circulação, encontramos a emergência de um gesto novo, instaurador de uma violência lírica e de uma espontaneidade transgressiva inconfundíveis, a partir da fragmentação do discurso poético herdado dos mestres simbolistas. E esse gesto novo é um dos que mais claramente podem fazer associar esse momento da arte portuguesa ao movimento geral da Vanguarda.

Quer dizer — e a palavra “teatro” vai ter aqui um sentido que não é menos forte por não ser literal — a abolição das fronteiras entre a prática social e a literatura (relacionando intimamente os modos de circulação da carta e do poema, não separando a evidente intenção autobiográfica e o pacto ficcional, invadindo o lírico com o antilírico) é uma abolição da fronteira entre o privado e o público. Por outras palavras, o tornar útil e comunicativa a poesia (nas cartas) é paralelo do viver em/por poesia (nos últimos poemas, a seguir a *Desquite*). O que não leva, segundo o modelo romântico, a um derrame confessional, mas, ao que tudo indica, a uma teatralização da vida.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Do Simbolismo ao Modernismo*. In: *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2003. v. 6, 550 p.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra poética*. Mem Martins: Europa-América, [19--]. 167 p.

COMPLEMENTAR

MARTINS, Fernando Cabral. Mário de Sá-Carneiro. In: PEREIRA, José Carlos Seabra et alii. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2003. v. 6, p. 481-485.

RESUMO DA ATIVIDADE 25

Estudaram-se poemas de Sá-Carneiro, com o objetivo de neles identificar uma poética da dispersão. Fez-se um exercício baseado na leitura do poema “Dispersão”. Em seguida, como leitura complementar, indicou-se o artigo “Mário de Sá-Carneiro” (2003), de Fernando Cabral Martins, em que se discute a poética e a concepção do eu no autor de *Dispersão*.

OSWALD DE ANDRADE

a t i v i d a d e 26

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- ler e compreender a poesia modernista brasileira;
- identificar as características do Modernismo no Brasil;
- reconhecer os principais traços da poesia de Oswald de Andrade.

Antes de começarmos a trabalhar com a poesia modernista, é preciso conhecer como a estética e o ideário modernista surgiram no Brasil: basicamente, quais foram as influências que os autores brasileiros receberam. Portanto, vamos estudar resumidamente as características das vanguardas que surgiram na Europa do final do século XIX e início do século XX.

Nesse período, há um grande interesse pelo progresso industrial e tecnológico e, conseqüentemente, várias indagações no campo das artes. A produção desse período é voltada para a compreensão da realidade vivida em decorrência do progresso tão almejado. Essa é a época em que acontecem a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa, fatos marcantes da história mundial.

É nesse contexto que surgem as vanguardas, que, na origem da palavra, consistem em batalhões que ficam à frente das tropas durante as batalhas. Assim sendo, o termo nas artes é usado para designar os movimentos que estavam “à frente”.

As principais vanguardas que surgiram na Europa do entresséculos foram o Expressionismo, o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Gilberto Mendonça Teles (1977) explica que,

de um modo geral, todos esses movimentos estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época. A diferença é que uns, como o futurismo e o dadaísmo, queriam a destruição do passado e a negação de todos os valores estéticos presentes; e outros, como o expressionismo e o cubismo, viam na destruição a possibilidade de uma nova estrutura estética e social. É possível ordenar esses movimentos em duas frentes opostas e, ao mesmo tempo, unidas por um princípio comum – o da renovação literária. (p. 23)

Você deve estar se perguntando quais eram as propostas dessas vanguardas. O expressionismo, que surgiu no final do século XIX, era um movimento que tinha como principal preocupação encontrar uma forma de refletir sobre o mundo interior. Por isso, temos quadros como **O grito**, de Edward Munch (1863-1944). Nele, podemos perceber as sensações angustiantes do ser humano. Observe o quadro:



O Futurismo apareceu, oficialmente, no dia 20 de fevereiro de 1909, quando foi publicado, no jornal francês *Le Figaro*, o Manifesto Futurista, escrito por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Em linhas gerais, os futuristas valorizavam a velocidade e a tecnologia, lutando sempre pelo progresso. Essa estética influenciou os modernistas brasileiros, como Oswald de Andrade e Anita Malfati.

O Cubismo foi o movimento que pintou a realidade com um olhar geometrizado, não tendo compromisso com a mera reprodução do real. Ou seja, decompunham os objetos e figuras e os representavam com um olhar contrário ao da perspectiva clássica. O principal artista cubista foi Pablo Picasso (1881 – 1973), que inaugurou o movimento com o quadro **Les demoiselles d'Avignon**.

O movimento mais radical de todas as vanguardas foi, sem dúvida, o Dadaísmo. Pregava a inexistência de um passado e de um futuro. Regidos pelo pessimismo decorrente da Grande Guerra, as obras dadaístas caracterizavam-se pela desordem, pelo desequilíbrio, tanto em seu aspecto formal como ideológico.

Já o Surrealismo, que rompe com as idéias do Dadaísmo, surgiu em 1924, com o Manifesto Surrealista de André Breton (1896-1966). Essa estética era uma forma de expressão do funcionamento do pensamento humano. A preocupação dos surrealistas era a de interpretar o grande estrago deixado pela guerra.

Essas vanguardas influenciaram o movimento modernista que surgiu no Brasil. Os modernistas brasileiros lutaram pela atualização da arte nacional, desmitificando, principalmente, as artificialidades que imperavam na cultura brasileira.

Nas primeiras décadas do século XX, o Brasil enfrentou modificações políticas e econômicas. O principal propósito nessa época era mudar a imagem agrária do país, trazendo principalmente o progresso. Como exemplo disso temos as mudanças ocorridas no Rio de Janeiro, por Pereira Passos, o conhecido “bota-abaixo”, no começo do século.

É nesse contexto que surgem os modernistas brasileiros e a afamada Semana de Arte Moderna.

A SEMANA DE ARTE MODERNA

Entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, realizou-se em São Paulo, no Teatro Municipal, a Semana de Arte Moderna, que representa o marco inicial do modernismo brasileiro. Antes de 1922, ocorreram alguns movimentos que foram antecessores da Semana. Em 1911, Oswald de Andrade fundou o jornal *O Pirralho*, que foi um dos questionadores da arte brasileira, além de trazer Juó Bananere (pseudônimo de Alexandre Marcondes Machado), que satirizava os principais poemas da literatura brasileira. Já em 1912, Oswald trouxe para o Brasil as idéias futuristas, quando regressou de uma viagem à Europa. Duas exposições marcaram a difusão das vanguardas européias: em 1913, a exposição do pintor russo Lasar Segall e, em 1917, a exposição de Anita Malfati, que desencadeou a crítica ferrenha de Monteiro Lobato, contrário ao novo movimento. A crítica foi publicada no dia 21 de dezembro de 1917, no jornal *O Estado de São Paulo*.

A defesa de Anita Malfati culminaria na formação do grupo modernista, que realizaria a Semana. Além dos fatos relatados, em 1921, Oswald de Andrade discursou, em um jantar em homenagem ao poeta Menotti del Picchia, contra a arte considerada “passadista” pelo novo grupo.

Todos esses fatos convergiram para a organização da Semana em 1922. Desta participaram os escritores Graça Aranha, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet. O evento contou também com a presença dos artistas plásticos John Graz, Vicente do Rego Monteiro, Yan de Almeida Prado, Victor Brecheret e Anita Malfati, além dos músicos, Heitor Villa-Lobos, Paulina d’Ambrosio, Guiomar Novais e Maria Emma.

A primeira noite foi marcada pela conferência de Graça Aranha – único escritor reconhecido na época e membro da Academia Brasileira de Letras –, que criticou a

Academia e sua defesa da arte conservadora. Nessa noite, ainda ocorreram a execução da Sonata II, de Villa-Lobos, a conferência de Ronald de Carvalho sobre a pintura e a escultura brasileira e a execução dos solos de piano de Ernani Braga com a apresentação de danças africanas.

A segunda noite começou com a conferência de Menotti del Picchia, intitulada **Arte Moderna**. Essa conferência foi entremeada pela leitura de poemas modernistas, que causaram grande furor no teatro. A culminância desse furor foi a leitura do poema **Os Sapos**, de Manuel Bandeira, feita por Ronald de Carvalho. Esse poema consiste em uma paródia ao poema **Profissão de Fé**, de Olavo Bilac. Os espectadores vaiaram o poema. Observe o tom irônico do poema:

Os sapos

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
- “Meu pai foi à guerra!”
- “Não foi!” - “Foi!” - “Não foi!”.

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: - “Meu cancioneiro
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

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

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

Clame a saparia
Em críticas cétricas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...”

Urta o sapo-boi:
- “Meu pai foi rei!” - “Foi!”
- “Não foi!” - “Foi!” - “Não foi!”.

Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
- A grande arte é como
Lavor de joalheiro.

Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo”.

Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas,
- “Sei!” - “Não sabe!” - “Sabe!”.

Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Veste a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...

O poema-sátira **Os Sapos** foi publicado, em 1919, no livro *Carnaval*. Note-se a paródia que o poeta faz de Bilac na frase “A grande arte é como lavor de joalheiro”. Em **Profissão de Fé** temos “Imito o ourives quando escrevo”. Dessa forma, os sapos seriam os poetas, na figura de “sapo-boi”, “sapo-tanoeiro” e “sapo-pipas”. O animal é usado porque não canta, ele coaxa. Já o sapo-cururu, que não participa da “saparia”, é um anfíbio cujo coaxo atinge a maior amplitude. Em **Itinerário de Pasárgada**, Bandeira (1984) esclarece algumas passagens de sua paródia aos parnasianos:

É verdade que nos versos *A grande arte é como / Lavor de joalheiro* parodiei o Bilac da ‘Profissão de fé’ (*Imito o ourives quando escrevo*). Duas carapuças havia, endereçada uma ao Hermes Fontes, outra ao Goulart de Andrade. O poeta das *Apoteoses*, no prefácio ao livro, chamara a atenção do público para o fato de não haver nos seus versos rimas de palavras cognatas; Goulart de Andrade publicara uns poemas em que adotara a rima francesa com consoante de apoio (assim chamam os franceses a consoante que precede a vogal tônica da rima), mas nunca tendo ela sido usada em poesia de língua

portuguesa, achou o poeta que devia alertar o leitor daquela inovação e pôs sob o título dos poemas a declaração entre aspas: “Obrigado à consoante de apoio”. (p. 61)

Na segunda noite da Semana, ainda se apresentou a pianista Guiomar Novais e Renato de Almeida criticou formalmente os parnasianos. Nos intervalos dessa noite, Mário de Andrade lia a teoria poética modernista, que depois seria reunida em **A escrava que não é Isaura**.

Após as polêmicas do segundo dia da Semana, o público reduziu-se consideravelmente na última noite, que dava ênfase à música, com a apresentação de Villa-Lobos. Concomitante à Semana, as obras dos artistas modernistas estavam expostas no saguão do Teatro Municipal.

Após a Semana, os modernistas começaram a refletir sobre como era concebida a cultura nacional. A luta pela atualização da literatura brasileira ganhou novos olhares a partir de perspectivas ideológicas. É o que conseguimos perceber no conteúdo das revistas e manifestos que surgiram.

A revista **Klaxon** surgiu em 15 de maio de 1922, em São Paulo. Nela colaboraram Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, dentre outros. A revista era inovadora desde a sua linguagem até o projeto gráfico e circularia até janeiro de 1923.

KLAXON

significa “buzina”. A revista tinha como intenção divulgar o modernismo, fazendo o maior barulho possível.

Em março de 1924, aparece, no jornal *Correio da Manhã*, o **Manifesto Pau-Brasil**, escrito por Oswald de Andrade, de caráter nacionalista. O autor propunha uma poesia de exportação, em oposição à poesia de importação que era praticada no país. Podemos perceber essa tendência no fragmento “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.” (TELES, p. 267).

Em 1925, contrapondo o movimento iniciado por Oswald, surge a corrente Verde-Amarelismo, de caráter ufanista, que publicaria seu manifesto somente em 1929, com a denominação de Grupo Anta. O teor desse manifesto é perpassado pela idéia de que no Brasil não há preconceitos de raça. O cerne do pensamento desse grupo desembocaria no pensamento totalitário e, depois, no integralismo.

Ocorreu uma reação ao movimento Verde-Amarelismo, encabeçado por Oswald, em 1928. O autor publicou, no primeiro número da Revista de Antropofagia, de maio de 1928, o **Manifesto Antropófago**. Você deve conhecer a famosa frase “Tupy, or not tupy, that is the question” – paródia da frase da peça *Hamlet*, de Shakespeare: “To be or not to be, that is the question”. Essa frase sintetiza o manifesto de Oswald. A proposta do manifesto era voltar ao primitivo, ao anterior às influências da cultura ocidental, européia. A volta é simbólica, como forma de incorporar uma postura em relação à cultura. Da mesma forma que os índios faziam com os inimigos, era preciso “comer” o

que vem de fora, para capturar a sua essência. Vamos observar um trecho do manifesto, em que se tornam patentes os propósitos do grupo antropofágico:

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em **totem**. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. (*Ibidem*, p. 271)

A figura do índio retorna no modernismo, mas agora sem a roupagem idealizada do romantismo. Agora se ressaltará o caráter guerreiro do indígena, como forma de caracterizar o posicionamento que a cultura brasileira deveria assumir.

Após a Semana de Arte Moderna, há uma mudança radical no estilo poético brasileiro, e temos, então, o que se estabeleceu como primeira geração ou fase, que vai de 1922 e 1930, e que, segundo Domício Proença Filho (1995, p. 343), tinha as seguintes características:

- “Ruptura com o passado, sobretudo com as tendências literárias imediatamente anteriores, como o Parnasianismo. Nesse sentido, caracterizou-se como um movimento contra;
 - Espírito polêmico e destruidor: é preciso abandonar “uma arte artificial, produzida à custa da imitação estrangeira”; é necessário demolir “uma ordem social e política fictícia, colônia”;
 - Anarquismo: “não sabemos discernir o que queremos”;
 - Eleição do moderno como um valor em si mesmo;
 - Busca de originalidade, a qualquer preço;
 - Luta contra o tradicionalismo;
 - Juízos de valor obre a realidade brasileira;
 - Valorização poética do cotidiano;
 - Nacionalismo xenófobo e intransigente;
 - Procura de inspiração:
 - a) na marcha para o oeste (Movimento Verde-Amarelo, 1924).
 - b) na cultura provinciana de faixa litorânea com tradições coloniais (Pau-Brasil, 1928).
 - c) no Brasil pré-cabralino, no índio (Antropofagia, 1928).
- Tudo isso se traduziu numa liberdade ampla do uso do material lingüístico, num “primado da poesia sobre a prosa”, que não ficou isento da reação dos passaditas intransigentes. (...)”

TOTEM

Animal, planta ou objeto a que os homens primitivos se julgavam ligados por ascendência e veneração religiosa: o totem é o símbolo sagrado da tribo e seu mais velho antepassado. (FERNANDES, 1991)

1 COUTINHO, Afrânio, op. cit. P. 277

Nas três últimas atividades da Unidade 7, vamos trabalhar com três dos principais poetas brasileiros dessa fase modernista. Dessa forma, poderemos entender como essas inovações da estética e do pensamento permearam a nossa poesia. Mas você deve ler a bibliografia indicada na disciplina para conhecer outros autores e artistas que tiveram papel fundamental na produção e na discussão da poesia e das artes modernistas brasileiras desse primeiro momento, a saber: Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Paulo Prado, a pintora Anita Malfatti, o pintor Di Cavalcanti, o escultor Victor Brecheret, entre outros. Vamos, agora, conhecer o poeta mais polêmico da primeira geração.

OSVALD DE ANDRADE

Oswald de Andrade (José Oswald de Sousa Andrade) nasceu em São Paulo em 11 de janeiro de 1890; era de família abastada, filho de José Nogueira de Andrade, de Baependi, Minas Gerais, e de D. Inês Inglês de Sousa Andrade, paraense de Óbidos, Pará. Formou-se em Direito pela Faculdade de Direito de São Paulo, em 1917. Em 1912, viajou para a Europa, onde, em Paris, de acordo com Mário da Silva Brito (1986, p. 4), teve notícias do **Manifesto Futurismo**, de Marinetti, que anunciava *o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academicismo, guerreando as quinquilbrias e os museus e exaltando o culto às “palavras em liberdade”*. Ao retornar ao Brasil, tornou-se um divulgador das idéias futuristas. Fundou, como vimos, a Revista *O Pirralho*, um importante veículo de divulgação de suas idéias literárias. Brito (1986, p. 4) afirma que, nessa viagem de 1912, a Paris, Oswald de Andrade foi seduzido pela poesia de Paul Fort, poeta francês coroado como príncipe dos poetas franceses, pelo fato de o “poeta príncipe ser, acima de tudo, ‘o mais formidável dismantelador da métrica de que há notícias’”. Como é do conhecimento dos estudiosos de literatura brasileira, Oswald de Andrade não sabia metrificar. Nesse período, ao chegar da Europa, compôs o poema de versos livres: **Último Passeio de um Tuberculoso pela Cidade, de Bonde**. Esse poema foi criticado por não ter métrica nem rima, e não se sabe se foi perdido ou destruído pelo próprio poeta.

Oswald foi um dos principais organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Poeta, prosador, teatrólogo, ele é considerado uma das figuras mais dinâmicas do Modernismo brasileiro. Em 1922, publicou seu primeiro livro, *Os Condenados* (romance). Porém, suas principais obras poéticas são: *Pau Brasil*, 1925; *Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, 1927; *Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão* (1945); *Poesias Reunidas O. Andrade*, 1945; *O escaravelho de Ouro*, 1946. Escreveu, ainda, dois importantes manifestos que deram corpo e sustentou uma produção artística, especialmente a poesia, podemos dizer, até os nossos dias: O Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924) e O Manifesto Antropófago (1928). Oswald de Andrade faleceu em São Paulo em 22 de outubro de 1953.

Embora inovações poéticas tenham sido introduzidas na poesia brasileira antes da Semana de Arte Moderna, de acordo com Luis Costa Lima (1972, p. 9-10):

foi o movimento paulista que deu corpo e sentido ao nosso Modernismo, surgindo como uma espécie de trovada, à semelhança de movimentos ocorridos na França. (...) Brasilidade e liberdade de pesquisa estética, além do verso livre, são os postulados iniciais do grupo”. Surge o Futurismo de Mário de Andrade, por ele depois negado, no sentido de que todos os inovadores são futuristas em relação ao seu tempo. Influências de Marinetti bem assim das correntes vanguardistas da literatura francesa, como o cubismo e o dadaísmo, refletem-se no pensamento estético do grupo.

Como já dissemos, antes da Semana de Arte Moderna, tivemos vários eventos que abriram caminho para que ela pudesse ser realizada com sucesso. Oswald de Andrade exerceu papel fundamental como polemista e produtor de situações que culminaram com as mudanças na literatura brasileira, pois, ao ir à Europa em 1912, retornou com o germe das mudanças que, conforme apreciação de Mário da Silva Brito (1986, p. 4-5), são o ponto de partida para a realização da Semana:

O desejo de atualizar as letras nacionais - apesar de para tanto ser preciso importar idéias nascidas em centros culturais mais avançados - não implicava uma renegação do sentimento brasileiro. Afinal, aquilo a que Oswald aspirava, a princípio sozinho, depois em companhia de outros artistas e intelectuais, era tão-somente a aplicação de novos processos artísticos às aspirações autóctones, e, concomitantemente, a colocação do país, então sob notável influxo de progresso, nas coordenadas estéticas já abertas pela nova era. O Brasil avançava materialmente. Aproveitava-se dos benefícios da civilização moderna, mas, no plano da cultural, não renunciava ao passado, estava preso aos mitos do bem-dizer, do arduamente composto, das dificuldades formais.

Vejamos, então, dois fragmentos do Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1987, p. 326 e 330): “*A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafreão e de ocre nos verdes das Favelas, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança*”. “*Nenbuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com os olhos livres.*”

Agora leremos alguns poemas de Oswald de Andrade, que estão de acordo os seus manifestos que orientaram os poetas naquele período.

Pero Vaz Caminha

a descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava de Páscoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra

os selvagens

Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam medo dela

E não queriam pôr a mão
E depois a tomaram como espantados

primeiro chá

Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real

as meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha.

Veja que Oswald de Andrade leu livros sobre a História brasileira e retomou a *Carta de Pero Vaz de Caminha* (documento inaugural da História do Brasil). A partir da montagem, expôs outros problemas brasileiros. Ele chamava a atenção para a nossa condição de colonizados, identificando o colonizador de forma parodística. Observe os poemas, a começar pelos títulos, todos iniciados com letras minúsculas, e seu conteúdo, que subverte toda uma história que nos foi contada na escola. Desse modo ele produziu uma poesia que refletia reflexões com o intuito de levar o leitor a compreender a nossa história e a literatura brasileira de forma crítica. Não é à toa que ele buscava como fonte de recriação a literatura dos viajantes. Veja, ainda, que ele dispôs em versos um texto que primeiramente foi escrito em prosa. Mas, com pequenas alterações, mudou seu significado. Perceba, enfim, que o Brasil está no centro das atenções do poeta modernista. Ele, como Mário de Andrade, foi um poeta nacionalista.

De **poemas da colonização**

fazenda antiga

o Narciso marceneiro
Que sabia fazer moinhos e mesas
E mais o Casimiro da cozinha
Que aprendera no Rio
E o Ambrósio que atacou seu Juca de faca
E suicidou-se
As dezenove pretinhas grávidas

levante

Contam que houve uma porção de enforcados
E as caveiras espetadas nos postes da fazenda desabitada
Miavam de noite
No vento do mato

Nesses poemas percebemos que não foi pacífica a convivência entre brancos e negros e que sempre houve resistência dos afrodescendentes à violência no período

da colonização. Mas os livros não expunham essa questão. Oswald foi um defensor de uma cultura brasileira que tratasse desses assuntos na literatura brasileira, como afirma no manifesto Pau-Brasil: “*A poesia existe nos fatos*”. Ele procurou, nessa primeira fase, um nacionalismo nas nossas origens com uma visão crítica da realidade brasileira, o que suscitou críticas sobre o valor literário dos seus poemas. No entanto, de acordo com a apreciação de Lima (1972, p. 71) a respeito do poema **fazenda antiga**,

Os fatos enumerados, de aparência caótica e desordenada, cópia de página da vida cotidiana, são ao contrário, interligados, cada um preenchendo sua função. A telegrafia de Oswald não é simples economia verbal, mesmo porque nem só de economia se cogita no trato com as palavras. Indo além, investe os fatos de que ordinariamente não apresentam capacidade de se auto-explicarem.

erro de português

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português

Vício de Fala

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió
Para telha dizem teia
Para telhado dizem teiado
E vão fazendo telhados

Observe, nos poemas acima, por que Oswald de Andrade se tornou o maior contestador de valores estabelecidos. Veja como ele valorizava a cultura indígena antes da chegada dos portugueses, satirizando o português no primeiro poema. No segundo, valorizou a poética do falar cotidiano – “*Para melhor dizem mió*” – na busca de uma língua brasileira para a poesia em consonância com o que pregava em seus manifestos. Como disse Luiz Costa Lima (1972, p. 64),

na era em que nasciam os “mass Média”, Oswald dava uma resposta à altura contra os ouvidos dos estabelecidos, elaborando poesia observadora de processos de uma de suas áreas: a paginação diária do jornal. E, assim como os altares reagem aos Cristos “feios”, assim os magos das belas-artes torcem o nariz.

Com efeito, o estilo irônico e humorístico da poesia de Oswald de Andrade sugere uma ruptura com a tradição da literatura brasileira, especialmente a arte parnasiana, propondo rebeldias estéticas com seus poemas-piada.

Do livro “Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão” (1945)

Oferta

Saibam quantos este meu verso virem
Que te amo
Do amor maior
Que possível for

Imemorial

Gesto de pudor de minha mãe
Estrela de abas abertas
Não sei quando começaste em mim
Em que idade
Em que revolução solar
Do claustro materno
Eu te trazia no colo
Maria Antonieta d’Alkmin
Te levei solitário
Nos ergástulos vigilantes da ordem intraduzível
Nos trens de subúrbio
Nas casas alugadas
Nos quartos pobres
E nas fugas

Cais de minha vida errada
Certeza do corsário
Porto esperado
Coral caído
Do oceano
Nas mãos vazias
Das plantas fumegantes

Mulher vinda da China
Para mim
Maria Antonieta d’Alkmin
Teus gestos saíam dos borralhos incompreendidos
Que tua boca ansiosa
De criança repetia
Sem saber
Teus passos sabiam
Das barrocas desesperadas
Do desamor
Trazidas nas mãos alguns livros de estudante
E os olhos finais de minha mãe

O livro *Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão* (1945), do poeta irreverente, é o mais elogiado pela crítica literária brasileira, em especial o poema “Imemorial”, pelo seu lirismo. Observe que, mesmo sendo um livro escrito na maturidade do poeta, Oswald de Andrade não perdeu o humor e a irreverência, que é uma constante em sua poética, mesmo tratando de temas como o amor.

EXERCÍCIO

Leia os poemas abaixo, **Pronominais** e **Oferta**. Leia também os três manifestos da leitura complementar e faça uma síntese do Modernismo no Brasil, relacionando aspectos dos poemas de Oswald de Andrade.

Pronominais

Dê-me um cigarro
diz gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro
(Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade, 1927)

Oferta

Saibam quantos este meu verso virem
Que te amo
Do amor maior
Que possível for
(Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão, 1945)

LEITURA COMPLEMENTAR

Vamos, agora, ler na Plataforma o Manifesto Técnico da Literatura Futurista (apud, TELLES, 1987, p. 95-96), de Marinetti, publicado em Milão, em 1912. Esse manifesto pretendia uma reforma radical nas artes e especialmente na literatura. Vamos ler também dois manifestos de Oswald de Andrade, considerados os mais importantes do Modernismo brasileiro: Manifesto Pau-Brasil, de 1924 (TELES, 1987, p. 326-331), e o Manifesto Antropófago, de 1928 (TELES, 1987, p. 353-360), que influenciaram poetas, romancistas e os artistas de um modo geral. Isso poderá ajudar a compreender melhor o que pregava essa primeira geração de poetas. Discuta suas impressões sobre os textos com seu tutor e com os colegas de turma.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BRITO, Mário da Silva. A Revolução Modernista. In. *A Literatura no Brasil, V.III*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.
- FERNANDES, Francisco. *Dicionário brasileiro Globo*. 17 ed. São Paulo: Globo, 1991.
- LIMA, Luis Costa. Oswald de Andrade. In. *Os Poetas Modernistas: Antologia Crítica*. Org. Leodegário Amarante Azevedo Filho. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1972.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira Através dos Textos*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O Modernismo na Poesia. In. *A Literatura no Brasil, V.III*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. São Paulo: Vozes, 1977.
- PROENÇA, Domício Filho. *Estilos de época na literatura: Através de textos comentados*. São Paulo: Ática, 1995.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

RESUMO DA ATIVIDADE 26

Nesta atividade, entramos em contato com a Literatura Modernista Brasileira, especialmente com o poeta Oswald de Andrade, um dos maiores divulgadores desse novo estilo, que se empenhou em renovar as letras no Brasil, conseguindo aglutinar vários companheiros em torno de um dos eventos mais importantes da literatura ocorrido entre nós: A Semana de Arte Moderna de 1922, que culminou com mudanças consideráveis não só para a literatura, mas para as artes em geral.

MÁRIO DE ANDRADE

a t i v i d a d e 27

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- ler e compreender a poesia modernista brasileira;
- identificar as características do Modernismo no Brasil;
- reconhecer os principais traços da poesia de Mário de Andrade.

MÁRIO DE ANDRADE

Mário de Andrade (Mário Raul de Moraes Andrade) nasceu em São Paulo, em 9 de outubro de 1893. É filho de Carlos Augusto de Moraes Andrade e Maria Luísa Leite Moraes de Andrade. Formou-se no Conservatório Dramático e Musical, onde foi professor de História da Música. Foi um dos principais responsáveis pela Semana de Arte Moderna de 1922. Escreveu nas principais revistas orientadoras dos ideais modernistas: *Klaxon*, *Estética*, *Terra Roxa* e *Outras Terras*. Publicou seu primeiro livro, *Há uma gota de sangue em cada poema*, em 1917. Foi considerado o Papa do Modernismo brasileiro. Mário de Andrade é reconhecido pela crítica como o grande estudioso de literatura, música, folclore e das artes plásticas brasileiras. Como diria Massaud Moisés (1999, p. 388), “alinhando-se entre os que pregam moldes estéticos renovadores, torna-se praticamente o guia de sua geração, e, em consonância com esse papel orientador, exerce múltipla e ininterrupta atividade intelectual”. Mário foi poeta, romancista, crítico literário e um dos mais fecundos estudiosos de literatura brasileira. Publicou vários livros, dos quais vamos citar os de poesia: *Paulicéia Desvairada*, de 1922, livro que é considerado como o primeiro de poesia moderna depois da *Semana de Arte Moderna*; *Losango Cáqui* (1926); *Clã do Jabuti* (1927); *Remate de Males* (1930); *Lira paulistana* (1946). Faleceu em 25 de fevereiro de 1945.

Leia o poema **Ode ao Burguês**, representativo da primeira fase modernista brasileira – considerada a fase de combate, de demolição –, para verificarmos os elementos modernos nele presentes. Esse poema, que consta do livro *Paulicéia Desvairada* (1922), representa, na poesia, um momento de contestação dos valores culturais, sociais e morais do Brasil. Observe que o nacionalismo tem presença constante nos poemas e nas próprias idéias do poeta que estamos estudando.

Ode ao Burguês

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
O burguês-burguês!
A digestão bem-feita de São Paulo!
O homem-curva! O homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

Eu insulto as aristocracias cautelosas!
Os barões lampiões! Os condes Joões! Os duques zurros!
Que vivem dentro de muros sem pulos,
e gemem sangue de alguns mil-réis fracos
para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
e tocam os “Printemps” com as unhas!

Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fora os que algarismam os amanhãs!
Olha a vida dos nossos setembros!
Fará Sol? Choverá? Arlequinal!
Mas à chuva dos rosais
o êxtase fará sempre Sol!

Morte à gordura!
Morte às adiposidades cerebrais!
Morte ao burguês-mensal!
Ao burguês-cinema! Ao burguês-tilburi!
Padaria Suíssa! Morte viva ao Adriano!
“— Ai, filha, que te darei pelos teus anos?
— Um colar... — Conto e quinhentos!!!
Mas nós morremos de fome!”
Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!
Oh! purée de batatas morais!
Oh! cabelos nas ventas! Oh! carecas!
Ódio aos temperamentos regulares!
Ódio aos relógios musculares! Morte à infâmia!
Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados
Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos,
sempiternamente as mesmices convencionais!
De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!
Dois a dois! Primeira posição! Marcha!
Todos para a Central do meu rancor inebriante!

Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!
Morte ao burguês de gíolhos,
cheirando religião e que não crê em Deus!
Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!
Ódio fundamento, sem perdão!

Fora! Fu! Fora o bom burguês!...

Ode ao Burguês, de Mário de Andrade, é um poema que destoa dos que vinham sendo produzidos na literatura brasileira daquele momento, seja por poetas parnasianos ou simbolistas. Observemos que Mário de Andrade usou no título do poema a palavra *ode*, que, na sua origem grega, significa, de acordo com Massaud Moisés (2004, p. 327),

“poema destinado ao canto. Sinônimo, pois, de canção, reduzia-se a um cantar monódico, interpretado pelo próprio autor, ao som da lira, ou de semelhante instrumento de corda, chamado barbitos, pectis ou magadis. (...). O amor e o vinho ou os prazeres da mesa são os temas mais frequentes (...)”. No entanto, vemos que o poema subverte essa acepção e canta o ódio ao burguês. Ao invés de louvar, como faziam os gregos, o poeta deprecia o burguês, mas não é qualquer burguês. Canta especialmente um tipo de burguês: *o bom burguês, o burguês-burguês, o burguês-funesto!, os que algarismam os amanhã!*”.

Nesse sentido, existe no poema uma crítica depreciativa àqueles que exercem atividades lucrativas no Brasil, que exploram os menos favorecidos e “*que vivem dentro de muros sem pulos*”, ou seja, os que não querem mudanças, que querem conservar a tradição das “mesmices”: *Ódio aos temperamentos regulares!*. É patente a crítica social dos problemas brasileiros que sobressai em seus versos, à burguesia e à aristocracia do Brasil daquele período: “*Eu insulto as aristocracias cautelosas!*”. As palavras *ode* e *ódio* se assemelham pelo som, mas, quando lemos o primeiro verso da primeira estrofe, constatamos que é um insulto: “*Eu insulto o burguês! O burguês-níquel!*”. E continua na segunda e terceira estrofes: *Eu insulto as aristocracias cautelosas! / Eu insulto o burguês-funesto!*. Na terceira estrofe, mostra sua indignação com esse tipo de burguês, que se comporta de maneira inadequada ao novo padrão que se quer implantar no Brasil: *Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos, / sempiternamente as mesmices convencionais!*. Vejamos que existem no poema palavras inventadas e da fala coloquial, bem como o uso constante das interjeições que marcam a agressividade do poema.

Percebemos também que o poema em apreciação incorpora alguns elementos das inovações pregadas pelo Manifesto Técnico da Literatura Futurista, de Marinetti, de 1912. Entre esses elementos, citemos o uso de substantivo duplo, lição de Marinetti (*homem-torpedeiro, multidão-ressaca, praça-funil, porta-torneira*). Mário o usou em seu poema de maneira ofensiva ao burguês: *burguês-níquel, / burguês-burguês! O homem-curva! O homem-nádegas!*

Observamos, ainda, que o poema obedece àquilo que Mário propõe em sua teoria, em consonância com determinadas propostas de Marinetti, para a criação poética modernista: tecnicamente, o verso livre, como na estrofe abaixo:

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
O burguês-burguês!
A digestão bem-feita de São Paulo!
O homem-curva! O homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

Mário de Andrade, como estudioso de música que foi, não deixa de usar recursos sonoros, que ressaltam as rimas dentro de um mesmo verso, que são importantes na configuração do poema, o que poderemos denominar de “Poética Polifônica”, isto é, o

uso das teorias de Mário iniciadas em *Paulicéia Desvairada* e aprofundadas em *A Escrava que não é Isaura*, ou seja, a combinação da melodia (estruturas gramaticais lineares) com a harmonia (estruturas associativas), que dão a impressão de simultaneidade:

Os **barões lampiões!** Os condes **Joões!** Os **duques zurros!**
Que vivem dentro de **muros sem pulos**, (Grifos nossos)

Temos, ainda, a vitória do dicionário, ou seja, a palavra em liberdade. Observe, na estrofe abaixo, uma das mais poéticas do poema, que o poeta usou cortes como se fossem cinematográficos, que interrompem a linearidade e a continuidade da sequência dos versos, graças à liberdade que o poeta moderno tem para compor o seu poema:

Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fora os que algarismam os amanhãs!
Olha a vida dos nossos setembros!
Fará Sol? Choverá? Arlequinal!
Mas à chuva dos rosais
o êxtase fará sempre Sol!

LEITURA COMPLEMENTAR

Sugerimos, para leitura complementar, quatro poemas de Mário de Andrade e dois fragmentos de um texto de Alfredo Bosi (2001, p. 346 – 351 e 354-355), intitulado **Mário de Andrade**, no qual o autor analisa as idéias do poeta no livro *Paulicéia Desvairada* (1922). Em seguida, responda aos exercícios propostos e discuta suas respostas com o tutor e com seus colegas do curso.

Inspiração

*“Onde até na força do verão havia
tempestades de ventos e frios de
crudelíssimo inverno.”*

Fr. Luís de Sousa

São Paulo! Comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequinal!... Traje 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... Algodoal!...

São Paulo! Comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!

Garoa do Meu São Paulo

Garoa do meu São Paulo,
-Timbre triste de martírios-
Um negro vem vindo, é branco!
Só bem perto fica negro,
Passa e torna a ficar branco.

Meu São Paulo da garoa,
- Londres das neblinas finas -
Um pobre vem vindo, é rico!
Só bem perto fica pobre,
Passa e torna a ficar rico.

Garoa do meu São Paulo,
Costureira de malditos-
Vem um rico, vem um branco,
São sempre brancos e ricos...

Garoa, sai dos meus olhos

Eu Sou Trezentos...

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh! Pirineus! ôh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

Abraço no meu leito as melhores palavras,
E os suspiros que dou são violinos alheios;
Eu piso a terra como quem descobre a furto
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo..
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.

Descobrimento

Abancado à escrivania em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De supetão senti um friúme por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!

muito longe de mim
Na escuridão ativa da noite que caiu
Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu.

Mário de Andrade

O roteiro de Mário de Andrade¹ diz bem de um artista de 22 cuja poética oscilou entre as solicitações da biografia emocional e o fascínio pela construção do objeto estético. A Paulicéia Desvairada abre-se com um “Prefácio Interessantíssimo” em que o poeta declara ter fundado o desvairismo: nessa poética aberta há afinidades com a teoria da *escrita automática* que os surrealistas pregavam como forma de liberar as zonas noturnas do psiquismo, únicas fontes autênticas de poesia. Ao ditado do inconsciente viriam depois juntar-se as vozes do intelecto:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio interessantíssimo (...). Um pouco de teoria? Acredito que lirismo, nascido do subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada.

Ao lado dessa entrega lírica às matrizes pré-consciente da linguagem, o “Prefácio” trai o admirador da experiência cubista que, por meio da deformação abstrata, rompe os moldes pseudoclássicos da arte acadêmica:

Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora conscientes (Rafael das madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconscientes (a grande maioria) foram deformadores d natureza. Onde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais objetivo, quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa.

Dão-se as mãos, na teorização eclética de Mário, a desconfiança para com o puro racional e certo “antinaturalismo” bem do século XX; no caso, ambas as tendências lhe servem de apoio para solapar os alicerces do academicismo: o “bom senso” e a imitação da natureza.

Para prevenir objeções fáceis nessa fase ainda polêmica do Modernismo, define-se mais vigorosamente: “Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras freqüentam-me o livro, não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. (...). Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma nova era”.

O “Prefácio” não fica nessas generalidades. A certa altura, desce à descrição dos processos de estilo que conferem à obra a medida da sua modernidade. A teoria da parole in libertá, herança do futurismo italiano, é aqui a influência mais próxima. Mário recebe-a com entusiasmo embora diga não fazer dela sistema, “apenas auxiliar

1 Deixei de transcrever, propositalmente, do livro de Bosí a biografia de Mário de Andrade.

poderosíssimo”. E o intenso amor à música, que acompanharia o poeta até a morte, ajuda-o a arrumar idéias sobre dois sistemas de compor: o melódico e o harmônico. Pelo primeiro, que teria vigorado até o Parnaso, o verso não passa de “arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível”; por ex., este passo de Bilac:

Mnezarete, a divina, a pálida Frinéia
Comárece ante austera e rígida assembléia
Do Areópago supremo...

Pelo segundo, o verso organiza-se em “palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de não se seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodia, mas harmonias”. O exemplo vem agora do próprio teorizador:

Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar,

verso explicado como se cada termo isolado fosse um foco de vibrações que repercutisse o termo contíguo, em acorde. “Assim, em Paulicéia Desvairada, usam-se o verso melódico:

São Paulo é um palco de bailarinas russas,
o verso harmônico:
A cainçalha... a Bolsa... As jogatinas...;
e a polifonia poética (um e às vezes dois e mesmo mais versos consecutivos):
A engrenagem trepada... a bruma névoa”

Temos aí, transpostos em termos de teoria musical, os princípios de colagem (ou montagem) que caracterizaram a pintura de vanguarda da época. E, de fato, a elisão, a parataxe e as rupturas sintáticas passariam a ser os meios correntes na poesia moderna para exprimir o novo ambiente, objetivo e subjetivo, em que vive o homem da grande cidade, que anda de carro, ouve rádio, vê cinema, fala ao telefone, e está cada vez mais sujeito ao bombardeio da propaganda. A poesia-telegrama de Paulicéia, na linha da “immaginazione senza fili” do Manifesto Técnico Futurista, assumiu o papel de primeiro desvio sistemático dos velhos códigos literários em uso no Brasil de 1920². Analisada mais de perto, a obra revela-se matriz dos processos que marcaram nossos “inventores” mais agressivamente modernos, Oswald, Bandeira, Cassiano e, em um segundo tempo, Drummond, Murilo Mendes, Guimarães Rosa.

Na Paulicéia encontram-se torneios sintáticos insólitos, como estes:

Era uma vez um rio...
Porém os Borbas-Gatos dos ultranacionais esperiamente!
 (“Tietê”)

Sentimentos em mim do asperamente
Dos homens das primeiras eras
 (O Trovador)

2 A Poética do “Prefácio” foi aprofundada por M. A. em *A Escrava que não é Isaura*, discurso sobre algumas tendências da poesia modernista, de 1924. Aí se lê a fórmula a que chegou seu pensamento: Lirismo puro + Crítica + palavra = Poesia. Quer dizer: às fontes subconscientes deve seguir-se a ação da inteligência e do meio expressivo. As leis gerais seriam: a) tecnicamente: o Verso livre, a Rima livre, a Vitória do Dicionário; b) esteticamente: a Substituição da ordem Intelectual pela ordem Subconsciente, Rapidez e Síntese, Polifonismo (em *Obra Imatura*, pp. 225-226)

Mornamente em gasolinas... Trinta e cinco contos
("Domingo")

Roubar... Vencer... Viver os respeitamentos no crepúsculo
("A Caçada")

Os neologismos, depois de trinta anos de ranço purista, entram no texto como um grito de moleque paulistano:

Fora os que algarismam os amanhã!

E sonabulando, bocejando, luscofusculares, retratificado, ancestramente, tripudiar (subst.), progredires (subst.), primaveral, além da palavra-chave do livro, arlequinal que faz saltar aos olhos a babel de retalhos coloridos em que se transformava a pacata e provinciana São Paulo. Agora encruzilhada das velhas famílias bandeirantes com os milhares de italianos, alemães, sírios e judeus aqui chegados desde os fins do século XIX, a cidade mudara de fisionomia e passara a ser um núcleo industrial com um operariado numeroso e uma classe média em crescimento. A nova situação afetara as relações humanas, os costumes e, sobretudo, a linguagem. Mário esteve entre os primeiros a incorporar à poesia pregões ítalo-paulistanos, chegando mesmo a compor textos bilíngües:

E os bondes riscam como um fogo de artifício,
Sapateando nos olhos,
Ferindo um orifício na treva cor de cal...
- Bast'assar'ô furnn"...
("Noturno")

Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tosem...
Todos os estiolados são muito brancos.
Os invernos de Paulicéia são como enterros de virgem...
Italianinha, torna al tuo paese!
("Paisagem n] 2")

Laranja da China, laranja da China, laranja da China"
Abacate, cambucá e tangerina"
Guardate! Aos aplausos do esfuziante Clown,
heróico sucessor da raça heril dos bandeirantes,
passa galhardo um filho de imigrante,
loiramente domando um automóvel
("O Domador")

O livro se fecha com o oratório profano As Enfibraturas do Ipiranga em que se alternam os coros dos milionários ("as senectudes tremulinas") apoiados pela velha guarda parnasiana ("os orientalismos convencionais") e as vozes dos poetas modernistas ("as juvenildades auriverdes"⁰, com o solo do próprio poeta ("minha loucura"). À parte, em oposição, intervém os operários e a gente pobre ("os sandapilários indiferentes").

(...)

Voltando à poesia nos últimos anos, compôs a Lira Paulistana. A cidade é aprendida e ressentida nas andanças do poeta maduro que se despoja do pitoresco e

sabe dizer com a mesma contensão os cansaços do homem afetuoso e solitário e a miséria do pobre esquecido no bairro fabril. O lirismo da “Meditação sobre o Tietê” tem algo de solene e de humilde; e o espraído do seu ritmo não é sinal de gratuidade, mas expressão de entrega do poeta ao destino comum que o rio simboliza:

Água do meu Tietê,
Onde me queres levar?
- Rio que entras pela terra
E que me afastas do mar...

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável
Da Ponte das Bandeiras o rio
Murmura num banzeiro de água pesada e oleosa.
É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,
Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta
O peito do rio, que é como si a noite fosse água,
Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões
As altas torres do meu coração exausto. De repente
O óleo das águas recolhe em cheio luzes trêmulas,
É um susto. E num momento o rio
Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas,
Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam
Agora, arranha-céus valentes donde saltam
Os bichos blau e os punidores gatos verdes,
Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e fábricas,
Luzes e glória. É a cidade... É a emaranhada forma
Humana corrupta da vida que muge e se aplaude.
E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra.
Mas é um momento só. Logo o rio escurece de novo,
Está negro. As águas oleosas e pesadas se aplacam
Num gemido. Flor. Tristeza que tímbrá um caminho de morte.
É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado
É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana.

EXERCÍCIO

1. Após fazer a síntese sobre o Modernismo no Brasil, da Atividade 26, e a leitura dos textos acima,
 - a) analise um dos poemas de Mário de Andrade, de sua livre escolha, demonstrando por que o poema que você escolheu é moderno, e
 - b) identifique, no poema *Descobrimento*, duas características que permitam incluí-lo na estética modernista.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

BRITO, Mário da Silva. A Revolução Modernista. In. *A Literatura no Brasil, V.III*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

LIMA, Luis Costa. Oswald de Andrade. In. *Os Poetas Modernistas: Antologia Crítica*. Org. Leodegário Amarante Azevedo Filho. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1972.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O Modernismo na Poesia. In. *A Literatura no Brasil, V.III*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. São Paulo: Vozes, 1977.

PROENÇA, Domício Filho. *Estilos de época na literatura: Através de textos comentados*. São Paulo: Ática, 1995.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

COMPLEMENTAR

BRITO, Mário da Silva. A Revolução Modernista. In. *A Literatura no Brasil, V.III*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira Através dos Textos*. São Paulo: Cultrix, 1999

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1999.

PROENÇA, Domício Filho. *Estilos de época na literatura: Através de textos comentados*. São Paulo: Ática, 1995.

RESUMO ATIVIDADE 27

Nesta atividade, estudamos um outro expoente do Modernismo Brasileiro, Mário de Andrade, que, com Oswald de Andrade, organizou A Semana de Arte Moderna de 1922 e produziu o primeiro documento da poesia modernista brasileira. Você viu que Mário foi um dos maiores estudiosos do período, escrevendo em revistas, publicando crítica literária, romances, poemas, que se tornaram preciosos para a Literatura do Brasil.

MANUEL BANDEIRA

a t i v i d a d e 28

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- reconhecer as características da poesia modernista de Manuel Bandeira;
- ler e interpretar as poesias de Manuel Bandeira.

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho nasceu em Recife, em 1886. Em 1896, mudou-se para o Rio, vindo a estudar no Colégio Pedro II. Quando terminou o curso, foi para São Paulo estudar Engenharia. Em 1904, teve uma crise de tuberculose e, em decorrência disso, não terminou a faculdade. Buscou vários tratamentos durante a sua vida. Em 1912, em um sanatório da Suíça, conheceu o escritor francês Paul Éluard (1895-1952) e entrou em contato com as inovações da poesia francesa. Bosí (1997) afirma que “a biografia de Manuel Bandeira é a história dos seus livros. Viveu para as letras e [...] dedicou-se exclusivamente ao ofício de escrever” (p. 360). Faleceu em 13 de outubro de 1968, no Rio de Janeiro.

Nos primeiros livros de Bandeira, *A cinza das horas* (1917) e *Carnaval* (1919), ainda podemos encontrar características pós-simbolistas. Em *Carnaval*, encontramos o poema **Os sapos**, lido por Ronald de Carvalho, na Semana de Arte Moderna. Como já vimos, a leitura do poema causou impacto nos espectadores na segunda noite da Semana, por causa de sua sátira aos poetas parnasianos. Mesmo sem participar presencialmente do evento modernista, Manuel Bandeira deixou sua colaboração para o movimento, que se iniciou efetivamente naquele momento.

A atuação de Bandeira no movimento modernista foi sempre isolada. Era amigo de Mário de Andrade desde 1921, mas não tinha uma participação ativa como a do autor de *Macunaíma*. Há comentários de que Bandeira fora apelidado de “O São João Batista do Modernismo”, pois em 1922 contava 36 anos.

Analisando as obras de Bandeira, percebemos que a adoção das técnicas modernistas deu-se gradativamente. O ápice dessa incorporação ocorreu em 1930, com a publicação do livro *Libertinagem*. Nele, podemos observar a maturidade no emprego das características da estética modernista, notadamente no poema **Poética**:

Poética

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

Estou farto do lirismo namorador

Político
Raquítico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo

De resto não é lirismo
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com cem
modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc

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

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Em **Poética**, publicado oito anos após a *Semana*, percebemos como o poeta combate a arte passadista e academicista. Note a liberdade formal com qual o poeta constrói os versos, em oposição à arte do “lirismo comedido” e “comportado”, ou seja, o rigor formal que existia na poesia. A linguagem poética não obrigava o poeta a “averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo”. Por isso, “abaixo os puristas”, dando-se ênfase à linguagem coloquial. Nesse poema, Bandeira propõe a libertação da estética formal na poesia. Isso está claro no último verso: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”.

A proposta de liberdade pode ser claramente observada na poesia de Bandeira, na criação com o uso do verso livre e da linguagem coloquial. Ele consegue extrair das coisas banais do cotidiano uma poesia rica em sua construção e significação.

Leia “*Vou-me Embora pra Pasárgada*” e, outros poemas de Manuel Bandeira na Plataforma e observe como Bandeira os criava.

Vou-me embora pra Pasárgada (*Libertinagem*)

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada
Vou-me embora pra Pasárgada

Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconseqüente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.

Percebemos, com a leitura dos poemas, retirados de diferentes livros de Manuel Bandeira, que a poesia caracterizada por uma linguagem aparentemente simples remete o leitor a várias construções de significado. Em **Vou-me embora pra Pasárgada**, o poeta cria um mundo imaginário, onde ele pode fazer de tudo. Um mundo em que não há lógica, nem razão. E, para alcançar esse lugar, é preciso livrar-se desses dois elementos. Bosi (1997) considera que, nesse poema e em outros publicados em *Libertinagem*, há um “fortíssimo anseio de liberdade vital e estética” (p. 363).

A obra poética de Bandeira é composta pelos livros *A cinza das horas* (1917), *Carnaval* (1919), *O ritmo dissoluto* (1924), *Libertinagem* (1930), *Estrela da Manhã* (1936), *Lira dos Cinquenta Anos* (1948), *Belo, Belo* (1948), *Mafuá do Malungo* (1954), *Opus 10* (1952), *Estrela da Tarde* (1958) e *Estrela da Vida Inteira* (1966). Ainda há diversas antologias.

Os temas encontrados em sua poesia são perpassados pela experiência do isolamento, principalmente por causa da doença, e, ao mesmo tempo, por um contraste entre a paixão pela vida e pela morte, além da infância, o amor, o erotismo e uma certa angústia existencial.

EXERCÍCIO

Leia o poema **O ‘adeus’ de Teresa**, de Castro Alves, publicado em 1870, e, depois, leia a recriação de Manuel Bandeira, **Teresa**. Após a leitura, discuta com o seu tutor e com os colegas os aspectos de cada poema. Se for necessário, recorra à Unidade 4 para rever as características da poesia de Castro Alves. Depois, escreva um texto em que você compare as duas poesias e ressalte os aspectos da linguagem e da forma.

O “adeus” de Teresa

A vez primeira que eu fitei Teresa,
Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus...
E amamos juntos... E depois na sala
“Adeus” eu disse-lhe a tremer co’a fala...

E ela, corando, murmurou-me: “adeus.”

Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...
E da alcova saía um cavaleiro
Inda beijando uma mulher sem véus...
Era eu... Era a pálida Teresa!
“Adeus” lhe disse conservando-a presa...

E ela entre beijos murmurou-me: “adeus!”

Passaram tempos... sec’los de delírio
Prazeres divinais... gozos do Empíreo...
. . . Mas um dia volvi aos lares meus.
Partindo eu disse — “Voltarei!... descansa!...
Ela, chorando mais que uma criança,

Ela em soluços murmurou-me: “adeus!”

Quando voltei... era o palácio em festa!...
E a voz d’Ela e de um homem lá na orquestra

Preenchiam de amor o azul dos céus.
Entre! . . . Ela me olhou branca . . . surpresa!
Foi a última vez que eu vi Teresa!...

E ela arquejando murmurou-me: “adeus!”
(Castro Alves)

Teresa

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.
(Manuel Bandeira)

LEITURA COMPLEMENTAR 1

Leia atentamente o fragmento abaixo, do texto de João Luis Lafetá, retirado do capítulo **Ética e poética: Mário de Andrade** (194-197). Nele o autor aborda a crítica feita por Mário de Andrade à obra de Manuel Bandeira:

1. De um projeto a outro

[...]

Essa última (*O carro da miséria* – Mário de Andrade) marca o início de um novo projeto ideológico – início confuso, como vemos, início de dúvidas, recuos, ecletismo, mas de qualquer forma o começo de uma coisa nova: a “pré-consciência pessimista do subdesenvolvimento”, como diria Antonio Candido, o começo de algo que terá prosseguimento durante os anos seguintes até culminar na lucidez dessa carta de 1944.

Todos os modernistas, de esquerda e direita, demonstraram de uma forma ou de outra tais preocupações durante o decênio de 30. Mário fez disso o ponto principal de suas reflexões críticas nessa época – e produziu os textos extraordinários que estão em *Aspectos da literatura brasileira*: o “Castro Alves” e o “Machado de Assis”, por exemplo, em que são analisadas linguagem e ideologia dos escritores: “A elegia de abril”; ou ainda “O movimento modernista”, em que o dilema arte/participação é colocado de forma dramática. Talvez valha a pena recuperar, por essa via, a atualidade de tais problemas.

2. O artista e a sociedade

Quanto mais que, via Mário de Andrade, essa recuperação se dá sem perda do que deve, de fato, constituir o ponto central das discussões: a questão da linguagem. É bastante significativo que, apesar de toda a sua confusão ideológica nesse momento,

tenha no entanto escrito alguns textos de plena lucidez “literária”, tais como “A poesia em 1930”¹ e “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana”², nos quais discute algumas direções da literatura modernista. A discussão é feita pelo ângulo da linguagem, mas os enfoques psicológico e sociológico estão presentes. No artigo “A poesia em 1930” examina alguns procedimentos utilizados por Bandeira, Drummond, Schmidt, Murilo Mendes, procurando “a ordem da criação em que a poesia desses quatro grandes poetas se situa”, como afirma ao final. Um dos pontos centrais é o problema do ritmo, em torno do qual arma um raciocínio que vai ligando a técnica de livre versificação aos traços psicológicos do criador e passa daí às características da poesia de cada um, vistas como expressão da dialética indivíduo/sociedade. Trata-se de um ensaio bem típico do método crítico de Mário: utilizando conjuntamente os três enfoques que atrás definimos, não perde também a oportunidade de refletir sobre a natureza da arte e sua função social. Por isso convém que o examinemos – procurando ao mesmo tempo descobrir sob a escritura serena algum indício do drama político que o ensaísta vive.

A crítica é iniciada por *Libertinagem* e Mário se detém um instante no ritmo dos poemas de Bandeira, achando-o áspero, irritável, feito “todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimentos em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação”. Essa afirmativa é demonstrada pela citação de trecho do “Porquinho-da-Índia”, e o poeta aproveita a dificuldade do verso final para observar:

“E citei o verso longo final pra mostrar toda a áspera rítmica do poeta. Aspreza tanto mais característica que, se estudarmos esse verso pelas suas pausas cadenciais, a gente se acha diante dos versos mais suaves da língua: a redondilha e o decassílabo:

O meu porquinho da Índia (7 sílabas)

Foi a minha primeira namorada (10 sílabas).”³

Da análise formal passa para o enfoque psicológico: a partir desse verso personalíssimo, feito com os dois versos mais comuns da língua portuguesa, dessa “áspera rítmica” construída sobre a suavidade da redondilha e do decassílabo, Mário lança uma observação sobre o “dualismo curioso” que existe na obra de Bandeira, oscilante entre os poemas extremamente pessoais, individualistas, e os movimentos mais amplos, mais gerais. Nos primeiros o ritmo é característico, revela o indivíduo Manuel Bandeira; nos segundos “o poeta se generaliza tanto que volta aos ritmos menos individualistas da metrificação”.

A anotação psicologista surge, como vemos, assentada sobre a análise do ritmo; além disso, ela não importa em si, isto é, ela não vale como revelação psicológica de Bandeira (nesse caso teríamos de fato crítica “psicologizante” em vez de crítica literária), mas como uma ponte para observação teórica sobre a peculiaridade da linguagem poética. Aliás, feita em nota de pé-de-página que é melhor transcrever:

“Esse poder socializante do ritmo medido tem uma prova crítica bem evidente dele e de Manuel Bandeira, quando este na ‘Evocação do Recife’, ao constatar, caçoísta, a nossa escravização do português gramaticado em Lisboa, principia dançando de repente e organiza, no meio dos versos livres, um verdadeiro refrão coreográfico e *coral*:

1 Mário de Andrade, *Revista Nova*, ano I, nº 1, 15/03/1931, p. 102.

2 *Idem*, *Revista Nova*, ano II, nº 2, 15/09/1932, p. 292.

3 *Idem*, *Aspectos da literatura brasileira*, p. 29.

...Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusitana
A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem... (etc).

Sobre a força socializadora da métrica, ainda se notará a preferência pelos ritmos ímpares de marcha em Augusto Frederico Schmidt, que é um católico de feição francamente proselitista.”⁴

E nessa nota de pé-de-página o salto para um dos aspectos mais importantes do ensaio, marca da atenção que o ensaísta dedica a esse problema: a ligação literatura/sociedade ou linguagem/sociedade, refletida em pares como verso livre/verso metrificado, ritmo individual/ ritmo “socializante”. Sente-se nesse instante que o pensamento de Mário anda às voltas com a questão da função social da arte.

LEITURA COMPLEMENTAR 2

Agora leia o fragmento abaixo, do livro *Manuel Bandeira: uma poesia de ausência* (1993, p. 23-27), de autoria de Yudith Rosenbaum (1993), para desenvolver a sua compreensão sobre a poética de Manuel Bandeira.

Confluência de estilos

O estudo da obra de Manuel Bandeira impõe-nos, de imediato, um espaço configurado por várias vertentes estilísticas: parnasianismo, simbolismo, penumbrismo, as vanguardas européias e o modernismo brasileiro. Sofrendo e elaborando essas interferências, Bandeira incorpora os traços marcantes do período de transição (que ocupa as duas primeiras décadas do século XX), superando a estética passadista e se firmando no terreno da modernidade. Mas é somente percebendo sua obra numa intersecção de estilos que se pode apreender melhor sua complexidade. Acima de tudo, Bandeira soube safar-se de todas as camisas-de-força das várias escolas, forjando um caminho próprio inconfundível.

É verdade que determinadas características de certos períodos estilísticos são identificáveis em sua obra. Há predomínio de traços parnasianos e simbolistas no primeiro livro (*A Cinza das Horas*, 1917), assim como são evidentes os aspectos modernistas a partir de *Libertinagem*, 1930. Mas é inegável também que seus ensaios rítmicos e temáticos mais avançados já são visíveis desde *Carnaval* (1919) e de *O Ritmo Dissoluto* (1924)⁵; igualmente, os elementos penumbristas e crepusculares, típicos dos poetas finiseculares, estão ainda presentes e recriados nas obras mais tardias, ainda que dominados pela marca modernista. Bandeira jamais fechou-se às inovações estéticas, mas soube preservar – e resgatar quando assim ditasse sua arte – as aprendizagens

4 *Ibidem*, p. 30.

5 A esse respeito ver *Manuel Bandeira Pré-modernista*, de Joaquim-Francisco Coelho, Rio de Janeiro, INL/MEC, 1982,

passadas. E esse apego, veremos, é ainda a essência de sua relação com a própria experiência vivida, que nunca perde o seu lugar na memória.

Poder-se-ia dizer, como fez certa vez um crítico e amigo do poeta, que Bandeira sustenta “o caráter esteticamente dúbio ou híbrido de sua obra, ao mesmo tempo clássica – isto é, voltada para o passado e as tradições acumuladas – e moderna, centrada no presente e espreitadora de futuro”⁶.

Se há, inicialmente, um apego aos efeitos estéticos da ourivesaria parnasiana, é mais forte o vôo poético que os supera. Já a tradição simbolista é de permanência mais duradoura, principalmente no que ela traz de aspiração funda de uma “existência totalizadora”. A recusa a uma concepção técnica do mundo, fruto do excessivo cientificismo determinista pós-revolução industrial, é marca perene na poesia bandeiriana. O que o poeta reconhece nos grandes simbolista (de quem foi leitor e muitas vezes tradutor) é um imenso arsenal metafórico, ideal para “fazer da poesia uma questão de sensações e emoções do indivíduo, mas ainda do que fora o caso no Romantismo”⁷. De tradição nitidamente romântico-simbolista, ainda que desde o início se tenha impregnado do classicismo de Camões, Bandeira se formaria nas letras escolares descobrindo o apuro lingüístico de Maeterlinck. Musset, Charles Guérin, Verhaeren, Verlaine, dos românticos alemães como Novalis e Lenau, além dos portugueses Eugênio de Castro e Antônio Nobre (tísico como ele e a quem dedicou o soneto “A Antônio Nobre”, do livro *A Cinza das Horas*).

Ainda quanto ao simbolismo, o crítico Edmund Wilson o entende como representando uma nova guinada da “baliza clássico-científica para a romântico-poética”⁸, ou seja, uma reação – como foi o romantismo à ciência mecanicista do século XVIII – contra o materialismo biologicista do século XIX. No ápice desse movimento, que resgata os princípios mais recônditos da interioridade humana (não assimiláveis pelos preceitos da ciência), o poeta deve inventar uma nova linguagem capaz de abarcar esse novo universo. Seus símbolos devem “comunicar percepções únicas e pessoais”, expressando “o que é fugidio e especial”. Para tanto, as convenções simbólicas são substituídas por um repertório de percepções inéditas. O simbolismo estaria marcado pelas tentativas de aproximação de contrastes, descobrindo analogias e correspondências entre os vários níveis de seres no mundo. A mimese realista é substituída por um universo ilimitado de representações, em que a linguagem destrona a realidade e assume o papel principal.

É por aí, então, que vemos os poetas amalgamando os sentidos diversos de tantas sinestésias ou criando atmosferas difusas nas quais se mesclam o imaginário e o real. Se tudo isso já se via nos textos românticos, agora mais do que nunca o império sensorial e emotivo ascende ao seu trono máximo. Todas as possibilidades se encontram no espaço primordial da linguagem – conjunção simultânea do rigor matemático e das forças mágicas mais arcaicas.

Na opinião do crítico citado, a poesia simbolista representaria um “ideal de renúncia à experiência do mundo exterior, em prol da experiência imaginativa tão-

6 Lêdo Ivo, “Estrela da Vida Inteira”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Cultural, ano V, nº 304, 13.4.86, p. 2.

7 Edmundo Wilson, *O Castelo de Axel*, trad. José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, p. 21.

8 *Idem*, p. 15.

somente”⁹. Transformada em refúgio de escape às “hediondas realidades”, a palavra dos simbolistas refere-se à “experiência desfrutada na solidão”¹⁰. Esse desligamento em relação ao mundo social conduz o poeta a uma atitude mais de indiferença do que de hostilidade à sociedade utilitária e industrial da época. Tal como Axel, o herói de Villiers de l’Isle-Adam, os poetas simbolistas refugiam-se em um mundo privado, cultivando fantasias e exercitando uma inteligência pura, voltada exclusivamente para as vertentes da linguagem e de seu sentido absoluto. O ritmo se dissolve, bem como a metrificação do verso. O que fica são quadros expressivos de sensações únicas captadas por uma sensibilidade peculiar.

Essas são características facilmente encontráveis nas produções iniciais de Bandeira. É notável como se constrói em sua poesia um reduto lírico dos mais consistentes, fazendo persistirem a todo custo as vibrações mais íntimas. Os exemplos são inúmeros “Versos Escritos n’Água”, “Três Idades”, “A Minha Irmã” (todos de *A Cinza das Horas*), “Confidência” (*Carnaval*), “Felicidade”, “Murmúrio d’Água” (ambos de *O Ritmo Dissoluto*). De outro lado, temos ainda descrições envolvente, como a de “Paisagem Noturna” (*A Cinza das Horas*), tão ao gosto simbolista:

O plenilúnio vai romper... Já da penumbra
Lentamente reslumbra
A paisagem de grandes árvores dormentes.
E cambiantes sutis, tonalidades fugidias,
Tintas deliquêscientes
Mancham para o levante as nuvens langorosas.

Essa atmosfera coexiste, nos primeiros livros, com a plástica parnasiana de sonetos cuidadosamente construídos. Esse apreço pela forma acompanhará o poeta modernismo adentro, pois nele o verso livre não prescindiu do rigor construtivo. Há ainda outros elementos da estética simbolista que encontram sintonia com o universo bandeiriano. É possível dizer que o poeta capta em tais traços um correlativo bastante propício para suas vivências. Esse “encaixe” teria sido fértil o bastante (como também o será a atitude dos penumbristas” ao ponto de o poeta transcender a efemeridade do movimento no Brasil. Se os três primeiros livros estão, de fato, mas intensamente imbuídos da tríplice conjugação estética – parnasianismo, simbolismo e crepuscularismo –, essas duas últimas vertentes ainda poderão ser encontradas na obra futura do poeta, devidamente transformadas e renovadas. Isso porque elas acabam circundando, de algum modo, a temática da ausência, trabalhando as noções da falta e da incompletude.

Dentre esses aspectos mais duradouros (porque mais atrelados à problemática poético-existencial de Bandeira) estaria, para usar as palavras de Anna Balakian, “o grande tema central do Simbolismo”, que foi “a luta do homem contra o vazio, ao visualizar o poder da morte sobre a consciência”¹¹. Não é preciso dizer que Bandeira soube acoplar ao visionarismo simbolista a dimensão de sua própria finitude – dada na concretude aterradora de um diagnóstico médico aos dezoito anos de idade.

9 *Idem*, p. 182.

10 *Idem*, p. 187

11 Anna Balakian, *O Simbolismo*, São Paulo, Perspectiva, 1985, p. 126 (Stylus 5).

É sábio que a imagética simbolista está marcada pelo sentimento de decadência, “estado de espírito do poeta que está assombrado com a crueldade do tempo e a iminência da morte. É um açambarcamento com o eu e com os mistérios de uma fixação interior sobre os limites incompreensíveis da vida e da morte; é a sensibilidade do super-sensível”¹².

Essa obsessão pelo abismo traz as marcas do poeta Baudelaire, que deu expressão ao “arquétipo do decadente”, influenciando, assim, todo o simbolismo. Esse flerte com a morte (uma verdadeira *danse macabre*) constitui ao mesmo tempo pano de fundo e cena poética de Bandeira, como se vê no terceto final de “Noturno do Morro do Encanto” (*Opus 10*, 1952), um dos textos principais de nossa análise:

Falta a morte chegar... Ela me espia
Neste instante talvez, mal suspeitando
Que já morri quando o que eu fui morria.

Tornando explícita a morte como espiã da vida. A iminência da morte na vida diária deixa de ser apenas um tópico da estética simbolista e passa a participar inteiramente da poesia de Bandeira. É que nela nosso poeta se reconhece à medida que a vivência da falta se corporifica na vida e na obra, recriando um tema do fim do século dentro de um entorno já totalmente modernista.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

ALVES, Castro. *Poesias Completas*. São Paulo: Ediouro, s.d.

BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas, Carnaval, Ritmo dissoluto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. *Libertinagem & Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BARBOSA, Francisco de Assis (org.). *Melhores poemas de Manuel Bandeira*. São Paulo: Global, 2003.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

LAFETÁ, J. L. & CANDIDO, A. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: um poesia de ausência*. São Paulo: EdUSP, 1993.

12 *Idem*, p. 58.

COMPLEMENTAR

COELHO, Joaquim Francisco. *Biopoética de Manuel Bandeira*. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1981.

MORAES, Marcos Antonio (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.

RESUMO DA ATIVIDADE 28

Nessa atividade, estudamos a poesia de Manuel Bandeira, enfatizando as características modernas que encontramos na obra do poeta. Para entendermos a complexidade da poética bandeiriana, foi proposta a leitura de dois textos teóricos.

MODERNISTA PORTUGUESA E BRASILEIRA

(2ª E 3ª GERAÇÃO / PRESENCISMO / NEO-REALISMO)

A POESIA

u n i d a d e 8

JOSÉ RÉGIO

a t i v i d a d e 29

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- analisar e interpretar textos de José Régio;
- discutir os aspectos essenciais da poesia modernista em Portugal;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

Inicialmente, procederemos à leitura de dois poemas de José Régio (1901-1969), pseudônimo do escritor José Maria dos Reis Pereira. Essa leitura inicial deve possibilitar a você verificar o aspecto introspectivo da poesia presencista [do nome da revista *Presença*, 1927-1940].

POEMAS DE JOSÉ RÉGIO**NARCISO**

DENTRO de mim me quis eu ver. Tremia,
Dobrado em dois sobre o meu próprio poço...
Ah, que terrível face e que arcabouço
Este meu corpo lânguido escondia!

- 005 Ó boca tumular, cerrada e fria,
Cujo silêncio esfíngico eu bem ouço!...
Ó lindos olhos sôfregos, de moço,
Numa frente a suar melancolia!

- Assim me desejei nestas imagens.
010 Meus poemas requintados e selvagens,
O meu Desejo os sulca de vermelho:

Que eu vivo à espera dessa noite estranha,
Noite de amor em que me goze e tenha,
... Lá no fundo do poço em que me espelho!

CÂNTICO NEGRO

- “VEM por aqui” — dizem-me alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando me dizem: “vem por aqui”!
Eu olho-o com olhos lassos,
005 (Há, nos meus olhos, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...

A minha glória é esta:
Criar desumanidade!

010 Não acompanhar ninguém.
— Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
Com que rasguei o ventre a minha Mãe.

Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...

015 Se ao que busco saber nenhum de vós responde,
Por que me repetis: “vem por aqui”?
Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
020 A ir por aí...

Se vim ao mundo, foi
Só para desflorar florestas virgens,
E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada!
O mais que faço não vale nada.

025 Como, pois, sereis vós
Que me dareis impulsos, ferramentas, e coragem
Para eu derrubar os meus obstáculos?..
Corre, nas vossas veias, sangue velho dos Avós,
E vós amais o que é fácil!
030 Eu amo o Longe e a Miragem,
Amo os abismos, as torrentes, os desertos...

Ide! tendes estradas,
Tendes jardins, tendes canteiros,
Tendes pátrias, tendes tectos,
035 E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios.
Eu tenho a minha Loucura!
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...
[59] Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém.
040 Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;
Mas eu, que nunca principio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções!
Ninguém me peça definições!
045 Ninguém me diga: “vem por aqui”!
A minha vida é um vendaval que se soltou.
É uma onda que se alevantou.
É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou,
050 Não sei para onde vou,
— Sei que não vou por aí!

EXERCÍCIO

Considerando o poema “Narciso”, explique os versos “Dentro de mim me quis eu ver. Tremia,/ Dobrado em dois sobre o meu próprio poço” (versos 1-2).

LEITURA COMPLEMENTAR

Como leitura adicional acerca de José Régio, leia o texto a seguir, com o objetivo de fixar a importância do problema de Deus na poesia deste autor. Trata-se de um texto de Massaud Moisés (1974, p. 91), professor conceituado da Universidade de São Paulo.

JOSÉ RÉGIO (1901-1969)

José Maria dos Reis Pereira, nome civil de José Régio, nasceu em Vila do Conde, em 1901. cursou a Faculdade de Letras de Coimbra. Ainda estudante, inicia sua carreira literária com *Poemas de Deus e do Diabo* (1925). Em 1927, funda, com mais dois companheiros (João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca), a revista *Presença*. Depois de breve estada no Porto, segue para Portalegre, a lecionar no Liceu Mousinho da Silveira, onde permaneceu até à morte.

Dividido entre a poesia, o teatro, o romance e a crítica, José Régio é sempre o mesmo escritor dotado de superior consciência da importância do trabalho intelectual numa espécie de missão civilizadora que não se curva a nada, inclusive a uma espessa solidão transcendental, suficientemente forte para arrastá-lo ao desespero. Ao lado disso, um “problema” de raiz simultaneamente intelectual e sensitiva, o problema de Deus, do divino ou do Absoluto, põe-no a vibrar num plano atemporal, acima de todas as conexões históricas ou concretas. Nasce dessa atmosfera densamente dramática uma obra forte, viril, quente, como a própria vida, e austera como poucas, porquanto o escritor não escreve embalde [em vão], e só o faz quando uma “voz” o impele a tanto. Ao mesmo tempo, uma lucidez sempre apta a policiar e a compreender, confere-lhe às obras um travamento e uma solidez próprios de realizações completas, quer na poesia, quer no teatro, no romance ou na crítica. É sempre uma alta vocação literária e um escritor de raros recursos, em qualquer gênero cultivado, tendo como eixo aquele problema religioso: ausente Deus na sensibilidade, o poeta ao mesmo tempo o rechaça e o procura pela inteligência, numa tentativa de aproximar o relativo do Absoluto, que só leva ao desespero, ao dilaceramento e ao espojamento diante do sobrenatural, inacessível e mudo. Nesse pormenor, José Régio repõe uma problemática antes encontrada em Antero e Guerra Junqueiro, de quem se aproxima, especialmente do último, pela veemência revoltada que não se detém ante o abismo declamatório mais altissonante. A poesia nascida desse combate desigual, pois o poeta sai vencido, é das mais autênticas em Literatura Portuguesa e das forças vivas da moderna poesia em Portugal.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

GOMES, Álvaro Cardoso. Simbolismo/Modernismo. In: MOISÉS, Massaud (org.). *A Literatura Portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994. v. 4, 238 p.

RÉGIO, José. *Poemas de Deus e do Diabo*. 7. ed. Lisboa: Portugália, 1969. 171 p.

COMPLEMENTAR

MOISÉS, Massaud. Modernismo. In: *Presença da Literatura Portuguesa*. 3. ed. São Paulo: DIFEL, 1974. 331 p.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Do Simbolismo ao Modernismo*. In: *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2003. v. 6, 550 p.

RESUMO DA ATIVIDADE 29

Aqui estudaram-se dois poemas de José Régio, com o objetivo de neles identificar a poética presencista. Fez-se um exercício baseado na leitura do poema “Narcisio”. Em seguida, como leitura complementar, indicou-se o verbete “José Régio” (1974), de Massaud Moisés, em que se discute o problema de Deus na poesia regiana.

JOSÉ GOMES
FERREIRA

a t i v i d a d e 30

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- analisar e interpretar textos de José Gomes Ferreira;
- discutir os aspectos essenciais da poesia modernista em Portugal;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

Inicialmente, procederemos à leitura de um poema de José Gomes Ferreira (1901-1985). Essa leitura inicial deve possibilitar a você perceber o aspecto engajado da poesia deste autor e seus principais temas: a injustiça, a opressão, a liberdade, a fome e a miséria, a maldade humana, etc.).

JOSÉ GOMES FERREIRA — “HOMENS DO FUTURO”

Homens do futuro:

Ouvi, ouvi este poeta ignorado
que fechado numa gaveta
cá de longe
no suor do século vinte
rodeado de chamas e trovões
vai atirar para os astros
versos duros e sonâmbulos como eu.
Versos afiados como dentes de serra em mãos de injúria.
Versos agrestes como azorragues de nojo.
Versos rudes como machados de decepar.
Versos de lâmina contra a Paisagem do mundo
— essa prostituta que parece andar às ordens dos ricos
para adormecer os poetas.

Sim, tu, mulher de dormir
o sono verde
em leitos verticais
— que vou expulsar, aos gritos, do planeta.

Fora, fora as árvores!
— ninfas inúteis
para o cio dos faunos mortos
sepultados no vento.

Fora, fora o céu!
com nuvens onde já nem há deuses com bocas de relâmpagos,
mas cores para quadros de exposição.

Fora, fora os poentes!
com sangue decorativo
a iludir-nos de campos de batalha suspensos.

Fora as rosas vermelhas!
flâmulas de revolta para enterros na primavera
dos revolucionários mortos na cama.

Fora, fora as fontes!
com água envenenada de solidão
para entorpecer de ilhas a angústia dos homens.

Fora as heras nos muros!
a encobrirem de luz verde a sombra dos nossos fuzilados
sempre de pé.

Fora, fora os rios!
a esquecerem-nos as lágrimas dos pobres
com olhos de punhais secos.

Fora, fora as papoilas!
tão contentes de parecerem o rasto de sangue heróico
dum fantasma ferido...

Fora, fora tudo o que amoleça de afrodites
a teima das nossas garras
curvas de futuro.

Fora! FORA! FORA!

Deixem-nos o planeta descarnado e áspero
para vermos bem os esqueletos de tudo, até das nuvens.
Um planeta sem vales de ecos húmidos
nem mulheres de flores nas planícies estendidas...

Um planeta feio de lágrimas e caveiras de sucata
com morcegos que dançam na penumbra o enigma das tocas.

E fábricas de galopes de cavalos com patas de fumo.
E máquinas com sexos estridentes para amores de metal.
E punhos cerrados dos mortos que furam o desespero das tampas.
E barracões e vielas e vícios e escravos
a suarem um simulacro de vida
entre bolor, fome, mãos de súplica e cadáveres,
entulho de cadáveres, abismos de cadáveres, cadáveres andantes
e pedras.

Deixem-nos o planeta despido de árvores de estrelas
a nós os poetas que estrangulámos todos os pássaros
para ouvirmos mais alto o silêncio dos homens
— terríveis à espera
na sombra do chão
sujo da nossa morte.

(FERREIRA, José Gomes. *Poesia* — I. 5. ed. Lisboa: Portugalíia, 1972. 170 p.)

Com base na leitura do poema “Homens do futuro”, responda às questões a seguir:

- 1) Os versos são comparados a dentes, azorragues (chicotes) e machados. O que explica a escolha de tais elementos?
- 2) Considerando os temas de Gomes Ferreira (injustiça, opressão, liberdade, maldade humana, etc.), comente a estrofe a seguir: “Deixem-nos o planeta despido de árvores de estrelas / a nós os poetas que estrangulámos todos os pássaros / para ouvirmos mais alto o silêncio dos homens / — terríveis à espera / na sombra do chão / sujo da nossa morte.”

LEITURA COMPLEMENTAR

Como leitura adicional acerca de José Gomes Ferreira, leia o texto a seguir (MOISÉS, 1981, p. 143-144) com o objetivo de discutir, na poesia deste autor, a atividade literária como uma forma de participação na realidade social.

[143] FERREIRA, José Gomes — (* 9/6/1900, Porto) Educado em Lisboa, compõe, ainda na infância, os primeiros versos e dedica-se aos estudos de música que culminam, aos 17 anos, com a criação do poema sinfônico “Idílio Rústico”. Frequenta os liceus de Camões e Gil Vicente, onde se torna aluno de Leonardo Coimbra, que o mantém à margem do *Orpheu* e o inicia no culto a Raul Brandão e aos poetas saudosistas, na esteira dos quais escreve seus primeiros livros: *Lírio do Monte* [142] (1918) e *Longe* (1921). Em 1919, ingressa na Faculdade de Direito de Lisboa, formando-se em 1924. No ano seguinte, parte para a Noruega, como cônsul de Portugal, regressando em 1926 para, em 1930, iniciar intensa atividade jornalística até hoje não interrompida. Em maio de 1931 ingressa, conforme declara, “no âmbito da chamada poesia modernista”, com a elaboração do poema “Viver sempre também cansa”, incluído na coletânea *Poesia I* (1948). De lá para cá, renegando os versos da adolescência, vem desenvolvendo incansável carteira de “poeta militante” confesso, o que fez por ligá-lo, até por laços de amizade, aos escritores do *Novo Cancioneiro*.

Além da poesia, J. G. F. tem praticado com inegável talento e habilidade o conto (*O Mundo dos Outros*, 1950; *Tempo Escandinavo*, 1969), o romance (*Aventuras Maravilhosas de João sem Medo*, 1963), a crônica (*Gaveta de Nuvens*, 1975), o memorialismo e o diário (*Á Memória das Palavras*, 1965; *Imitação dos Dias*, 1966), e dessa aparente diversidade ressalta uma surpreendente característica, a da unidade. Em todos os escritos, o A. conserva inalterável fidelidade a reduzido círculo de preocupações, núcleo de sua visão de mundo, fundada na concepção de “poeta militante”: J.G.F. vê a atividade literária como uma forma de participação na realidade social de seu tempo, uma “missão” que ultrapassa a subjetividade e se coloca a serviço da dor coletiva. Daí provém um repertório temático (injustiça, opressão, liberdade, igualdade, a fome e a miséria, a maldade humana), uma linguagem retórica (hipérbole, alegoria, invocação, ênfase oratória, ironia, sarcasmo) e uma dicção, a da exaltação inflamada. Poética de raízes românticas, o que lhe confere modernidade é a presença do coloquial, a oralidade que alterna com o jogo retórico de sabor tradicionalista e lhe determina a aliciante fluência e comunicabilidade. Por outro lado, a “ideologia militante” de J.G.F. não se apresenta como atitude definida e definitiva, mas se manifesta como incessante perquirição de uma verdade jamais atingida em plenitude, envolta em contradições e dilemas. Daí a “dramaticidade”

de sua poesia, aquela de uma consciência à procura de sua autenticidade, plena de angústia e incertezas, e aí talvez o poeta consiga sua maneira mais convincente de testemunhar o tempo presente. Na verdade, o núcleo problemático dessa poesia radica na antinomia Consciência social x Consciência individual, dois pólos antitéticos que (apesar de possuírem em comum a perplexidade e o inconformismo diante do absurdo da existência, própria ou alheia) o poeta não tem conseguido conciliar.

Nas últimas coletâneas, duas notas vêm-se insinuando, decisivas: um rico poder imaginativo, criador de atmosferas oníricas — que a obsessão “militante” vinha reprimindo; e a preocupação com a passagem do tempo e a morte, também em embrião nas obras anteriores e que aponta numa direção reflexiva, metafísica, distanciada da circunstância e do cotidiano, em detrimento, portanto, da “ideologia militante”.

A despeito de se pautar mais por imperativos éticos do que estéticos, e qualquer que seja a configuração futura do dilema crucial de sua problemática básica, trata-se de uma poesia original e significativa, fadada a se tornar um dos pontos altos da moderna literatura portuguesa. [Nota: O escritor faleceu em 1985]

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

FERREIRA, José Gomes. *Poesia — I*. 5. ed. Lisboa: Portugália, 1972. 170 p.

GOMES, Álvaro Cardoso. Simbolismo/Modernismo. In: MOISÉS, Massaud (org.). *A Literatura Portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994. v. 4, 238 p.

COMPLEMENTAR

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Do Simbolismo ao Modernismo*. In: *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2003. v. 6, 550 p.

MOISÉS, Carlos Felipe. José Gomes Ferreira. In: MOISÉS, Massaud. *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981. p. 143-144.

RESUMO DA ATIVIDADE 30

Estudou-se o poema “Homens do futuro” de José Gomes Ferreira, com o objetivo de nele identificar os temas da opressão, da liberdade, etc. Fez-se um exercício baseado na leitura do referido poema. Em seguida, como leitura complementar, indicou-se o verbete “José Gomes Ferreira” (1981), de Carlos Felipe Moisés, em que se discute a atividade literária como uma forma de participação na realidade social e a consequente adoção de um repertório temático (a injustiça, a opressão, a igualdade, a miséria, a maldade humana, etc.) e de uma linguagem marcada pela retórica

SOPHIA DE MELLO
BREYNER **ANDRESEN**

a t i v i d a d e 31

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- analisar e interpretar textos de Sophia de Mello Breyner;
- discutir os aspectos essenciais da poesia modernista em Portugal;
- aplicar os conceitos teóricos às obras e aos autores estudados durante o curso.

Inicialmente, procederemos à leitura de alguns poemas de Sophia de Mello Breyner. Essa leitura deve possibilitar a você perceber a idéia de poesia como experiência.

POEMAS SELECIONADOS

[I, 44] *PAISAGEM*

Passavam pelo ar aves repentinas,
O cheiro da terra era fundo e amargo,
E ao longe as cavalgadas do mar largo
Sacudiam na areia as suas crinas.

Era o céu azul, o campo verde, a terra escura,
Era a carne das árvores elástica e dura,
Eram as gotas de sangue da resina
E as folhas em que a luz se descombina.

Eram os caminhos num ir lento,
Eram as mãos profundas do vento
Era o livre e luminoso chamamento
Da asa dos espaços fugitiva.

Eram os pinheirais onde o céu poisa,
Era o peso e era a cor de cada coisa,
A sua quietude, secretamente viva,
E a sua exalação afirmativa.

Era a verdade e a força do mar largo,
Cuja voz, quando se quebra, sobe,
Era o regresso sem fim e a claridade
Das praias onde a direito o vento corre. [*Poesia I*]

[I, 125] *UM DIA*

Um dia mortos, gastos voltaremos
A viver livres como os animais
E mesmo tão cansados floriremos
Irmãos vivos do mar e dos pinhais.

O vento levará os mil cansaços
Dos gestos agitados, irreais
E há-de voltar aos nossos membros lassos
A leve rapidez dos animais.

Só então poderemos caminhar
Através do mistério que se embala
No verde dos pinhais, na voz do mar
E em nós germinará a sua fala. [*Dia do Mar*]

[I, 136] Aqui
Aqui, deposta enfim a minha imagem,
Tudo o que é jogo e tudo o que é passagem,
No interior das coisas canto nua.

Aqui livre sou eu — eco da lua
E dos jardins, os gestos recebidos
E o tumulto dos gestos pressentidos,
Aqui sou eu em tudo quanto amei.

Não por aquilo que só atravessei,
Não p'lo meu rumo que só perdi,
Não p'los incertos actos que vivi,

Mas por tudo de quanto ressoei
E em cujo amor de amor me eternizei. [*Dia do Mar*]

[I, 144] *A LUZ OBLÍQUA*

A luz oblíqua da tarde
Morre e arde
Nas vidraças

Nas coisas nascem fundas taças
Para a receber,
E ali eu vou beber.

A um canto cismo
Suspensa entre as horas e um abismo

A vibração das coisas cresce.
Cada instante
No seu secreto murmurar é semelhante
A um jardim que verdeja e que floresce.

[I] HOMENS À BEIRA-MAR

Nada trazem consigo. As imagens
Que encontram, vão-se delas despedindo.
Nada trazem consigo, pois partiram
Sós e nus, desde sempre, e os seus caminhos
Levam só ao espaço como o vento.

Embalados no próprio movimento,
Como se andar calasse algum tormento,
O seu olhar fixou-se para sempre
Na aparição sem fim dos horizontes.

Como o animal que sente ao longe as fontes,
Tudo neles se cala para auscultar
O coração crescente da distância,
E longínqua lhes é a própria ânsia.

É-lhes longínquo o sol quando os consome,
É-lhes longínqua a noite e a sua fome,
É-lhes longínquo o próprio corpo e o traço
Que deixam pela areia, passo a passo.

Porque o calor do sol não os consome,
Porque o frio da noite não os gela,
E nem sequer lhes dói a própria fome,
E é-lhes estranho até o próprio rasto.

Nenhum jardim, nenhum olhar os prende.
Intactos nas paisagens onde chegam
Só encontram o longe que se afasta,
As aves estrangeiras que os traspassam,
E o seu corpo é só um nó de frio
Em busca de mais mar e mais vazio.

[I, 169] MULHERES À BEIRA-MAR

Confundindo os seus cabelos com os cabelos
do vento, têm o corpo feliz de ser tão seu e
tão denso em plena liberdade.

Lançam os braços pela praia fora e a brancura
dos seus pulsos penetra nas espumas.

Passam aves de asas agudas e a curva dos seus
olhos prolonga o interminável rastro no céu
branco.

Com a boca colada ao horizonte aspiram longa-
mente a virgindade de um mundo que nasceu.

O extremo dos seus dedos toca o cimo de
Delícia e vertigem onde o ar acaba e começa.

E aos seus ombros cola-se uma alga, feliz de ser tão verde.

[II, 116] *NO POEMA*

Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso

Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa

[II, 129] *FERNANDO PESSOA*

Teu canto justo que desdenha as sombras
Limpo de vida viúvo de pessoa
Teu corajoso ousar não ser ninguém
Tua navegação com bússola e sem astros
No mar indefinido
Teu exacto conhecimento impossessivo

Criaram teu poema arquitectura
E és semelhante a um deus de quatro rostos
E és semelhante a um deus de muitos nomes
Cariátide de ausência isento de destinos
Invocando a presença já perdida
E dizendo sobre a fuga dos caminhos
Que foste como as ervas não colhidas.

EXERCÍCIO

Leia o poema a seguir e faça o que se pede:

PRAIA

Os pinheiros gemem quando passa o vento
O sol bate no chão e as pedras ardem.

Longe caminham os deuses fantásticos do mar
Branco de sal e brilhantes como peixes.

Pássaros selvagens de repente,
Atirados contra a luz como pedradas,

Sobem e morrem no céu verticalmente
E o seu corpo é tomado nos espaços.

As ondas marram quebrando contra a luz
A sua frente ornada de colunas.

E uma antiquíssima nostalgia de ser mastro
Baloíça nos pinheiros.

- 1) Explique a referência a deuses no versos “Longe caminham os deuses fantásticos do mar”.
- 2) Transcreva uma metáfora do poema.

LEITURA COMPLEMENTAR

Como leitura adicional acerca de Sophia de Mello Breyner, leia o texto a seguir, com o objetivo de fixar, nesta escritora, a concepção de poesia como experiência. Trata-se de um texto importante, assinado por Silvina Lopes (1990, p. 32-39), grande estudiosa desta autora.

[32] A POESIA COMO EXPERIÊNCIA

Da identificação entre poesia e vida resulta a extrema importância da experiência na poesia da autora. Se a poesia é uma necessidade essencial e não um ornamento da existência, algo que se acrescenta apenas para a embelezar, isso pressupõe que, reciprocamente, a vida seja inseparável da poesia e o seu sentido verdadeiro coincida com o do poema em que se diz. O poema corresponderá assim ao gesto apolíneo que ordena e apazigua ao modelar a substância informe. E aqui chama-se a atenção para o ensaio de Eduardo Prado Coelho, “Sophia, a lírica e a lógica”¹ que se refere ao “carácter escultórico da sua concepção estética do mundo” que desenvolve deste modo: “Existe um processo de exaltação dos seres que corresponde a um devir-estátua, a uma hieratização do humano, que é susceptível de ser descrito nestes termos: há uma identificação inicial entre o homem e o animal e o homem e a natureza (que se indiferenciam); há, depois, uma imobilização do animal e da natureza em estátuas, suspensos que ficam da gravidade de existirem; há, por fim, uma vibração que as toca e que vem afirmar-se como um pressentimento dos deuses.” Estas “estátuas vibrantes” correspondem a uma intensidade máxima da dança: quando o corpo abandona uma vontade de expressão [33] ou representação e se torna presença, vibração de um estar aí, recolhido em si e expondo-se, memória e eterno começo. Como um corpo que dança, uma escultura não pode ser vista enquanto representação de algo encerrado no passado, pois todas as forças ou sentidos que guarda existem na interpelação directa de

1 In *Colóquio / Letras*, Lisboa, n. 57, p. 20-35, 1980.

um olhar. Podemos dizer que na medida em que a imobilidade da estátua é negada pela sua condição de interpelante e interpelada ela é o próprio modelo de todo o visível, aquele que nos revela o quiasmo que constitui a visão. A realidade “nua” é em Sophia a do contacto do olhar, é essa a experiência do visível, onde a força de atração deste se contrapõe a qualquer objectividade. Fixar esse instante no poema é trazer à palavra aquilo que a escultura traz para a superfície da pedra, aquilo que a dança anuncia no movimento de um corpo, aquilo que uma pintura expõe nas dimensões de um quadro: a profundidade que se abre pelo olhar e é em definitivo apelo e resposta. A profundidade, a vastidão, o imenso que se condensam numa forma que é pura invocação. Leia-se “A Estátua” (*No Tempo Dividido*):

Nas suas mãos a voz do mar dormia
Nos seus cabelos o vento se esculpia

A luz rolava entre os seus braços frios
E nos seus olhos cegos e vazios
Boiava o rastro branco dos navios. [OP, v. 2, p. 35]

A grande questão da poesia como experiência reside no facto de ela não ser uma expressão, pela linguagem, do vivido, mas uma repetição ou celebração do anterior que apenas nessa celebração encontra a sua verdade originária. Podemos dizer que este tipo de relação entre o anterior e a repetição se enquadra no que Derrida, num estudo sobre a fala e a escrita em Rousseau, designa por “lógica do suplemento”. O suplemento é algo que se acrescenta ao que está completo, mas que se acrescenta para o completar. O que significa uma falha ou [34] au | sência originária e por conseguinte que a presença não é originária mas reconstruída². “Um poeta clássico / Fará da ausência uma parte do seu jogo”, lê-se em “Um poeta clássico”, (*Geografia*) [OP, v. 3, p. 74]. A poesia como experiência joga com a ausência do vivido para relançar / eternizar a vida no poema. Num estudo sobre Paul Celan, *A poesia como experiência*, Lacoue-Labarthe chama a atenção para a significação da palavra “experiência” — l'ex-periri, a travessia de um perigo — que o poema cumpre ao ser, em definitivo, involuntário: “a experiência é a falta de um ‘vivido’”³. Entenda-se que se fala de um “vivido” intencional, dependente de uma consciência. Também Sophia, em entrevista, diz, no mesmo sentido, que a “poesia é anticonfessional”. A experiência que comemora não é da ordem dos factos históricos mas do rasto de eternidade que, por mecanismos inexplicáveis, deles se desprende. Por isso, embora o poema tenha origem numa data, num tempo histórico, ele é o que dessa data ficou suspenso, potencial a cumprir por uma memória que não é cópia do passado, mas evocação em que repetidamente o real brilha e se consome.

Repare-se nos dois poemas com o mesmo título — “No poema” — de *Livro Sexto* e *Mar Novo*. No primeiro, propõe-se a transferência das coisas do mundo fenomenal para o mundo do poema. Não para construir uma memória de cópias perfeitas, mas para “Preservar de decadência morte e ruína / O instante real de aparição e de surpresa” [OP, v. 2, p. 116]. “Instante real” que podemos aproximar da consumação eterna de ‘No poema’, de *Mar Novo*: ‘No poema ficou o fogo mais

2 Jacques Derrida, *De la Grammatologie* [Da Gramatologia], Paris, ed. Minuit, p. 228.

3 Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience* [A poesia como experiência], Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, p. 34.

secreto / o intenso fogo devorador das coisas / Que esteve sempre muito longe e muito perto” [OP, v. 2, p. 89].

A transposição do real para o poema supõe um tipo de signo com as características do índice. O que o poema guarda é o aparecer da verdade das coisas, aquilo que faz perdurar a sua aparição e ao mesmo tempo aquilo que as consome, o nome [35] como abertura para um sentido que não lhe é anterior mas contíguo. Um nome ou imagem-índice indissociável da presença, como é específico do índice, esse tipo de signo definido por Peirce como “signo que reenvia ao objecto que denota porque é necessariamente afectado por esse objecto”⁴:

A imagem-índice participa de um desígnio fundamental: salvar as coisas na sua transparência que é a presença como instante de aparição. Dentro desse desígnio, a memória, como modo de trazer à presença, guardar a presença, é invocação ou apelo: invocação que procura na pronúncia de um nome, no modo como ele ressoa na arquitectura de palavras que é o poema, a sua original abertura ao sentido; apelo que confere à palavra dita (escrita) o poder de imaginar — trazer os eventos aparentemente encerrados no tempo: “Intacta memória — se eu chamasse / Uma por uma as coisas que adorei / Talvez que a minha vida regressasse / Vencida pelo amor com que a lembrei” (*No Tempo Dividido*) [OP, v. 2, p. 26].

É enquanto invocação ou apelo que a poesia melhor revela como a originária abertura do nome ao sentido depende da impregnação do visível pelo invisível. Ver não é apenas ver, a presença implica o encontro que, mais do que co-presença, supõe a relação, cruzar de intensidades que fazem o sentido. Fora da relação não há sentido e esta não ocorre sem que um terceiro elemento, invisível, a que podemos chamar Deus, o amor, a esperança, ou a fé, venha perturbar o equilíbrio que seria hipoteticamente o de um ruído sem silêncio ou de uma luz sem sombra.

O que a poesia dá a ver não é nem um mundo tremendo imobilizado num sentido inexorável absolutamente exterior ao homem, nem a neutralidade baça de um mundo sem sentido. E a transparência da aparição: em cada instante o espanto e o júbilo do encontro, a prova da presença pelo sentido que faz e que é propriamente o encontro. No poema “Aqui”, de *Dia do Mar*, a realidade indicial, exposta de imediato no título, [36] carac | terizada pelo despojamento e pelo acesso às coisas, sem o estorvo de tudo o que está para além da pura relação — essa realidade depende, na sua afirmação, de um exterior que não é apenas aquilo que é visível, mas o invisível que o constitui (o que ressoa): “.../ Aqui sou eu em tudo quanto amei ... / mas por tudo de quanto ressoei / E em cujo amor de amor me eternizei.” Em “Para Arpad Szenes” (*O Nome das Coisas*) aparece também explícito que “A ternura funda nossa aliança com as coisas” [OP, v. 3, p. 179] e que “O amor que move o sol e os outros astros / — como Dante Alighieri disse / Move e situa o quarto o dia o quadro” [OP, v. 3, p. 179].

Há um outro ângulo a partir do qual importa abordar a questão da poesia como experiência. Mais uma vez ele tem a ver com o processo de secularização que, como anteriormente referimos, corresponde a uma parcelarização das actividades humanas. Com ela, a poesia (ou a arte) vai-se tornando, quando não um mero jogo ou ocupação de tempos livres, uma actividade completamente isolada do resto da existência, resultado

4 *Écrits sur le signe* [Escritos sobre o signo], Paris, Seuil, 1978, p. 140.

de um processo de ascese que vai mutilando o homem, inibindo o desenvolvimento harmonioso das suas faculdades, do seu corpo, dos seus sentimentos. Insurgir-se contra esse entorpecimento ou contra esse puritanismo é um dos aspectos importantes da poesia de Sophia. Leia-se “Casa Térrea” (*O Nome das Coisas*), que começa com este verso: “Que a arte não se torne para ti a compensação daquilo que não soubeste ser.” [OP, v. 3, p. 206]

A leitura de Pessoa, nomeadamente no poema “Cíclades” [OP, v. 3, p. 175-178], é um dos momentos em que se pensa a questão do sacrifício de si para aceder ao extremo da experiência poética. Na origem de toda a divisão está a autonomização do indivíduo em relação a um universo regido por leis objectivas, autonomização que gera não só a separação do intelecto e do corpo mas vai gerando novas divisões próprias do progresso da técnica e da ciência. Em “O rei de Ítaca”, contrapõe-se a civilização moderna (errada) à antiga Grécia, com base na relação do pensamento e da mão, desligados na primeira, aliados na segunda. São formulações explícitas de uma recusa e de um ideal que desde as [37] primeiras obras da autora se vem afirmando na obstinação de uma ideia de inteireza e festa.

Segundo Huizinga, a arte poética antiga constituía uma unidade de culto, festividade, jogo de sociedade, artesanato, prova, enigma, lição, persuasão, previsão, profecia e competição. Porém, a participação de uma unidade sagrada não comporta nem a lírica, nem a lógica; estas nascem, ao mesmo tempo, de uma distância que torna possível a subjectividade, autónoma e livre, isto é, a ruptura com uma pré-determinação absoluta. Aceitando o ideal de inteireza como um retorno ao sagrado anular-se-ia o prometido ideal de liberdade: “Na clara paisagem essencial e pobre / Viverei segundo a lei da liberdade — / segundo a lei da exacta eternidade” — “Promessa” (*No Tempo Dividido*) [OP, v. 2, p. 31]. E por isso este é talvez um dos pontos nevrálgicos da poesia de Sophia e uma questão fundamental de toda a actividade artística.

Se no Renascimento a prossecução de uma aliança das diversas actividades da experiência (nomeadamente em Leonardo da Vinci, que para além da pintura se dedicou à arquitectura, matemática, física e mecânica), coincidiu com o desenvolvimento de uma autonomia cada vez maior entre as diversas actividades, na actualidade a resposta de uma estetização maciça da sociedade também ela não vai contra a divisão entre a especialização crescente de um domínio tecnológico absolutamente separada do quotidiano e esse quotidiano desqualificado, reduzido a tempos livres a preencher pelas indústrias da cultura. Sendo a divisão, inerente ao Logos, irreversível e inultrapassável, a poesia que não se concebe como uma secção da existência mas se identifica inteiramente com a vida (como vimos anteriormente), responde à divisão aceitando ir além do possível, crendo na possibilidade do inexplicável (que pode tomar a figura, sem rosto, de Deus, “a pura face”, o invisível, a luz). E desse modo ela sabe que não possui um poder de explicação, como não possui qualquer outro poder: ela apenas afirma e nessa afirmação diz mais do que diz. Porque o seu dizer participa do inexplicável, ou do infinito.

[38] Ao ser absolutamente impossessiva, a poesia não se submete a provas — ela é a prova — e por isso todas as comparações que a tenham como um referente são insuficientes e vãs, pois partem necessariamente de um sujeito da razão. Nunca a inteireza se deixa dizer inteiramente — e talvez seja essa uma das lições de Pessoa — mas o seu pressentimento coloca o tempo de divisão diante dos nossos olhos e afirma a necessidade da poesia, da plenitude, mesmo quando é o negativo que se mostra, como

no poema “Por delicadeza” (*O Nome das Coisas*), cujo título vem significativamente de Rimbaud, de que aqui se transcreve a segunda estrofe: “Tão breve o começo / Tão cedo negado / Dancei no avesso / Do tempo bailado.” [OP, v. 3, p. 241]

Embora a plenitude não nos seja completamente acessível, é a sua celebração no poema que permite que se evoque um ideal de unidade, é ela que, sem necessidade de argumentos, apenas pelas implicações da sua afirmatividade, conduz à recusa de uma “cultura da separação”. A questão do ascetismo é mais complexa, pois ele aparece como um modo de atingir a unidade através da renúncia ao imediato, o êxtase místico que se propõe atingir está ao fim de um longo caminho de privação e de mortificação dos sentidos. Sophia diz: “Talvez uma mulher não possa de forma nenhuma aceitar isso”⁵. De facto, quando lemos “Homens à Beira-Mar” (*Poesia*) e “Mulheres à Beira-Mar” (*Coral*) [OP, v. 1, p. 169], aparece-nos claro que a autora vê dois modos bem diversos da paixão do exterior: aquela que desencadeia a distância e o vazio em que o sujeito se perde no outro; aquela que dá lugar a processos de simbiose em que a singularidade do sujeito se afirma no outro e pelo outro.

Fica a questão: será que a poesia pode dar-se exclusivamente num dos modos ou será que nela se cumprem as ilimitadas gradações dessa dualidade? Quando lemos o poema (“Trípoli 76” (*O Nome das Coisas*) vemos que a relação entre o múltiplo e o uno tem como centro a palavra poética na sua dualidade: [39] uma modulação que lhe dá corpo e um sentido que se dá no máximo risco de perda: “II / O recitador entoa a palavra modulada / Rouca de deserto e sol e imensidão / Entoa a veemência nua da palavra / Fronteira de puro Deus e puro nada.” [OP, v. 3, p. 231]

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obras Poéticas*. Lisboa: Caminho, 1990. 3 v

GOMES, Álvaro Cardoso. Simbolismo/Modernismo. In: MOISÉS, Massaud (org.). *A Literatura Portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994. v. 4, 238 p.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Comunicação, 1990. 111 p.

COMPLEMENTAR

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Do Simbolismo ao Modernismo*. In: *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2003. v. 6, 550 p.

5 «Entrevista», por Maria Armanda Passos, JL — *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 26, 1981.

RESUMO DA ATIVIDADE 31

Estudaram-se alguns poemas de Sophia de Mello Breyner, com o objetivo de neles identificar a idéia de poesia como experiência. Fez-se um exercício baseado na leitura do poema “Praia”. Em seguida, como leitura complementar, indicou-se o ensaio *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (1990), de Silvina Lopes, em que se discute a atividade poética como uma forma de experiência.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

a t i v i d a d e 32

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar as características modernistas da 2ª Geração no Brasil;
- ler e interpretar as poesias de Carlos Drummond de Andrade.

Compreendida entre as décadas de 30 e 40, a segunda geração modernista foi marcada por um profundo amadurecimento. A liberdade formal e temática na poesia já tinha sido alcançada, portanto a nova geração não precisava mais lutar contra a literatura passadista e academicista. O radicalismo e o excesso desapareceram do teor das obras poéticas, juntamente com o deboche e a irreverência. A nova linguagem poética proposta pela primeira geração modernista, como estudamos na Unidade 7, já estava completamente assimilada pelos poetas.

A preocupação dos poetas da segunda geração volta-se para a interpretação do mundo da primeira metade do século 20 e para a história recente. Após a Primeira Guerra Mundial, os movimentos totalitários se consolidaram, fato que culminou na Segunda Guerra Mundial. No Brasil, aconteceu a implantação da ditadura conhecida como Estado Novo.

A poesia desse período reflete um conturbado momento de mudanças, com uma tomada de consciência do tempo vivido. Dessa forma, percebemos uma forte tendência à crítica social e a tentativa de entender o mundo, bem como em que lugar o homem se situa nesse mundo transtornado.

Os poetas tentaram compreender as complexas relações do homem com o seu tempo. Por isso, ao lermos as poesias desse período, podemos perceber os questionamentos sobre a existência humana e algumas inquietações perturbadoras sobre a sociedade, a filosofia, a religião e o amor.

Os principais poetas brasileiros desse período foram Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima, em cujas obras podemos perceber um tom angustiante daquele mundo conturbado; temos também os poetas que buscaram o intimismo, como Cecília Meireles e Vinícius de Moraes.

Estudaremos, nesta atividade, as poesias de Carlos Drummond de Andrade.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Carlos Drummond de Andrade é um dos maiores poetas da literatura brasileira. Nasceu em 1902, na cidade de Itabira (MG). Passou a infância em uma fazenda. Formou-

se em Farmácia, mas não exerceu a profissão. Drummond foi funcionário público. Trabalhou na Secretaria da Educação de Minas Gerais e, em 1934, conseguiu transferência para o Rio de Janeiro, onde foi chefe do gabinete de Gustavo Capanema, no Ministério da Educação. Em 1945, trabalhou na Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Conseguiu se aposentar em 1962. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1987.

Em 1925, fundou *A Revista*, em Belo Horizonte, juntamente com Emílio Moura, João Alphonsus e outros. O periódico foi o mais importante divulgador do modernismo em Minas Gerais. Conhecedor e simpatizante da proposta estética do grupo modernista de São Paulo, em 1928, Drummond publica, na *Revista de Antropofagia*, o poema **No meio do caminho**, que causou polêmica:

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Sobre esse poema, Massaud Moisés (2000) fez as seguintes considerações em *A Literatura Brasileira através dos textos*:

[...] por detrás da epidérmica atitude de quem se compraz no jogo vocabular e sonoro com as expressões “no meio do caminho” e “tinha uma pedra”, que atenderia à inclinação cotidianista de seu estro, divisa-se a gravidade tensa de “retinas tão fatigadas” auscultando a monotonia inexorável, a que se reduz a tragédia da própria condição humana: sempre “no meio do caminho tinha uma pedra”. E o verso livre corresponde aos propósitos renovadores instaurados em 1922. (p. 448)

O poema fez parte do primeiro livro de Drummond, *Alguma Poesia*, publicado em 1930. Nota-se, ainda, a presença de ironia, humor, síntese e linguagem coloquial, características da primeira geração modernista. Abre essa obra o **Poema de sete faces** (Em “Leitura Complementar 1”, apresentamos uma análise desse poema feita por Alcides Vilaça), no qual é apresentada uma espécie de “teoria” do *gauche* (lado esquerdo). Nela, o ser humano que nasce “torto” tenta desesperadamente se comunicar com a realidade do mundo:

Segredo
A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.

Ouçõ dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução? o amor?
Não diga nada.

Tudo é possível, só eu impossível.
O mar transborda de peixes.
Há homens que andam no mar
como se andassem na rua.
Não conte.

Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça.

O eu-lírico afirma a incomunicabilidade da poesia, refletindo em uma “aridez desenganada” (BOSI, 1997, p. 441). Essa é a temática do *gauche*: o desengano, acrescido de isolamento do mundo. Mas a poesia que é proclamada incomunicável talvez seja a esperança de comunicação no silêncio:

Poesia

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.

Drummond publicou, em 1940, o livro *Sentimento de Mundo*, de temática social, com forte manifestação de interesse pelos problemas sociais. Na última estrofe do poema **Nosso tempo**, o eu-lírico declama:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.

Em 1942, publica *José*. Nesse livro, encontramos um dos poemas mais “populares” de Drummond, **José**, em que “a problemática social se instala no espaço da descontração rítmica e métrica. É nesse ponto de sua trajetória que desabrocha, com veemência serena e cauta, a temática política e social” (p. MOISÉS, 2000, p. 448). Leia o poema:

José

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, Você?
Você que é sem nome,
que zomba dos outros,
Você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio, - e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse,
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!

Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja do galope,
você marcha, José!
José, para onde?

Nessa época, como dissemos, o mundo vivia em um momento conturbado, em que surgiu a Segunda Guerra Mundial. Os escritores estavam engajados nas causas políticas. Drummond, como percebemos na estrofe do poema **Nosso tempo**, explorava sua poesia como um instrumento de luta. Um luta pela transformação do mundo conturbado.

Com *Claro Enigma*, publicado em 1951, ocorreu uma outra “fase” na obra poética de Drummond, fruto do “desencanto que sobreveio à fugaz experiência da poesia política” (BOSI, 1997, p. 441). Segundo Alfredo Bosi, essa “experiência” ditou “dois modos principais” de compor o poema:

a) Escavar o real mediante um processo de interrogações e negações que acaba revelando o vazio à espreita do homem no coração da matéria e da História. O mundo define-se como “um vácuo atormentado,/ um sistema de erros”. Se há um existencialismo niilista codificado em poesia, ele se colhe da leitura de poemas aturadamente reflexivos como “A ingaia Ciência”, “Memória”, “Morte das Casas de Outro Preto”, “Convívio”, “O Enterrado Vivo”, “Eterno”, “Destruição”, e se nos dá abertamente em certos fechos escritos sob o signo do *não*.

[...]

b) Fazer as coisas e as palavras - nomes de coisas – boiar nesse vácuo sem bordas a que a interrogação reduziu os reinos do ser. Da poesia metafísica dos anos de 50 passa Drummond à *poesia objectual* de *Lição das Coisas* (1959-62), livro em que o processo básico é a linguagem nominal: “(o poeta) pratica, mais do que antes, a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente” [...] Drummond aportou coerentemente a uma opção concreto-formalista radicalizando processos estruturais que sempre marcaram o seu modo de escrever. (441-4)

Observe o poema **A ingaia ciência** como ilustração das características apresentadas por Bosi na letra “a” e um fragmento de **Isso é aquilo**, como exemplo da letra “b”:

A ingaia ciência

A madureza, essa terrível prenda
que alguém nos dá, raptando-nos, com ela,
todo sabor gratuito de oferenda
sob a glacialidade de uma estela,

a madureza vê, posto que a venda
interrompa a surpresa da janela,
o círculo vazio, onde se estenda,
e que o mundo converte numa cela.

A madureza sabe o preço exato
dos amores, dos ócios, dos quebrantos,
e nada pode contra sua ciência

e nem contra si mesma. O agudo olfato,
o agudo olhar, a mão, livre de encantos,
se destroem no sonho da existência.

Isso é aquilo

O fácil é fóssil
o míssil o físsil
a arte o infarte
o ocre o canopo
a urna o farniente
a foice o fascículo
a lex o judex
o maiô o avô
a ave o mocotó
o só o sambaqui

O livro *Boitempo*, publicado em 1968, marca a fase “rememorativa” de Drummond. Conforme Massaud Moisés (1996),

sem perder a fisionomia anterior, entrega-se ao afã de recuperar tempo perdido, à Proust, como se estivesse absorto em suas memórias. Fase de balanço, revisão do passado, testamento, arrumação de coisas para a derradeira viagem. Em meio à “nostalgia/ do sempre”, que mantém vivo o sentimento do transcendental, nem sempre vem à bateia despejada: o vício/ofício de poeta agora é mais forte que o tempo, confunde-se com a vida. No entanto, a mão do poeta continua firme, resistente ao amadurecimento (“Qualquer Tempo”):

Qualquer tempo é tempo.
A hora mesma da morte
é hora de nascer.

Nenhum tempo é tempo
bastante para a ciência
de ver, rever.

Tempo, contratempo
anulam-se, mas o sonho
resta, de viver. (p. 273)

A obra poética de Drummond reflete sobre as mais importantes questões e inquietações do ser humano, que vive em um mundo complexo e conturbado. É composta pelos livros *Alguma Poesia* (1930), *Brejo das Almas* (1934), *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942), *A Rosa do Povo* (1945), *Claro Enigma* (1951), *Viola de Bolso* (1952), *Lição de Coisas* (1962), *Boitempo* (1968), *A Paixão Medida* (1980), *Amar se aprende amando* (1985), *Poesia Errante* (1988), dentre outros. Publicou, além de poesias, crônicas e contos.

EXERCÍCIO

O poema **Canção do Exílio**, de Gonçalves Dias, foi publicado, em 1847. Os modernistas fizeram várias paródias do poema romântico. Analise, por meio de um texto, as recriações poéticas feitas por Murilo Mendes (1901-1975) e por Drummond, comparando os dois poemas, numa tentativa de compreender as razões das diversas recriações de **Canção do Exílio**.

Canção do exílio (Gonçalves Dias – *Primeiros Cantos*)

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores

Que não encontro eu cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Canção do exílio (Murilo Mendes - *Poemas*)

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista,
os sargentos do exército são monistas, cubistas,
os filósofos são polacos vendendo a prestações.
A gente não pode dormir
com os oradores e os pernilongos.
Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.
Eu morro sufocado
em terra estrangeira.
Nossas flores são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas
mas custam cem mil réis a dúzia.

Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
e ouvir um sabiá com certidão de idade!

Nova Canção do Exílio (Carlos Drummond de Andrade - *Poesia até agora*)

Um sabiá
Na palmeira, longe.
Estas aves cantam
Um outro canto.

O céu cintila
Sobre flores úmidas.
Vozes na mata,
E o maior amor

Só, na noite,
Seria feliz:
Um sabiá
Na palmeira, longe.

Onde é tudo belo
e fantástico,
Só, na noite,
Seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe).

Ainda um grito de vida e
Voltar
Para onde é tudo belo
e fantástico.
a palmeira, o sabiá,
o longe.

LEITURA COMPLEMENTAR 1

Leia atentamente a análise da primeira e da última estrofe do **Poema de Sete Faces**, feita por Alcides Villaça (2006, p. 19-37), no livro *Passos de Drummond*.

[...]

A interpretação desse importante poema e as notações sobre vários outros do mesmo livro pretendem, pois, apreender o sentido dos primeiros passos, já dialéticos, de uma trajetória artística marcada por agudíssimo sentimento das contradições, as pessoais e as de seu tempo, marcadas numa particular dinâmica de formas poéticas.

POEMA DE SETE FACES

*Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.*

*As casas espiam os homens
que correm atrás das mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.*

*O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.*

*O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.*

*Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.*

*Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.*

*Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.*

*Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.*

Deixando de considerar as sugestões cabalísticas do número sete, fiquemos com a pluralidade simples e seu critério de composição. O termo “faces” conduz-nos a rostos e lados, feições e cortes lapidares – expressão humana e angulação geométrica. Enquanto partes, cada uma alude às outras e ao todo resultante delas; mas na particularidade de “faces” regata-se o que também cada uma, a seu tempo e modo, quer expressar de forma completa. O movimento natural da leitura impõe uma seqüência: acidentada embora, uma história subsiste – e é na verdade fundamental enquanto progressão articulada de uma confidência complexa. O que há de múltiplo à superfície está sob o permanente controle de uma consciência de fundo, que não deixa o aleatório ou o *nonsense* sobrepor-se à variedade dos afetos a que o sujeito está aberto ou, se quisermos, condenado. Sob a aparência de um jogo de caprichos e da mera descontinuidade, o leitor pode surpreender os movimentos de uma consciência dinâmica, cediça a todos os humores – mas cuja capacidade de auto-representação não deixa dúvida sobre que está no comando.

*Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.*

A figuração do tipo *gauche*¹ tem em si mesma uma história, que se pode surpreender em ampla tradição literária e na própria biografia de Drummond. Uma filiação óbvia é baudelairiana, que por sua vez atualiza toda uma galeria de tipos desajustados ou malditos, a que no entanto não se deve dar expansão exagerada. Importe-nos mais o recorte deste *gauche* mineiro, formado em percurso já clássico de intelectual no Brasil: o caminhar em busca de um centro urbano econômica e culturalmente mais avançado, em que se superaria o primitivismo orgânico da província interiorana. Desta, podem conservar-se as raízes profundas da constelação familiar, a um tempo autoritária e protetora em seu círculo de ordem; daquele, ganha-se o ritmo de um novo cotidiano, na abertura para as captações da vida moderna, que se materializam num patamar mais alto de exigência culturais e num espelho muito mais problemático para a auto-identificação. A figura do itabirano em Belo Horizonte e, depois, do mineiro no Rio supõem a escola em que também se revelarão “um homem na América” e o “sentimento do mundo” – escala móvel na perspectiva drummondiana da desconfiança e da relativização. Entre as experiências fundantes da província, revividas e transfiguradas na memória, e as investigações intelectuais sobre o universal e o moderno, o sentimento nacionalista, por exemplo, pode surgir como uma mediação artificiosa e imprópria, como a veleidade de se querer fixar um determinado *caráter* que o poeta não sabe e não aceita definir.

1 Affonso Romano de Sant’Anna trata dessa questão em *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Lia/ INL, 1972.

Por ocasião do “Poema de sete faces”, o estreado Drummond está ainda num primeiro passo da perplexidade: o *gauche* se mostra sobretudo na insuficiência psicológica para a ação adentro de um mundo de movimentos rápidos e de excessivos convites. A primeira tarefa, para o poeta, é ter consciência disso, é iluminar a timidez na praça antes que seja acusada pelo *outro* – sempre um virtual demolidor. O sujeito não apenas ilumina sua timidez como a amplia e a categoriza com requinte, à francesa – “ser *gauche*” -, refinamento que subverte a confissão simplória e de quebra se contextualiza em quadro irônico, de aceno familiar. A familiaridade está no pronome “desses”, que traz para muito perto do nosso convívio “esses” anjos tortos de domínio público. Afastada assim a dimensão sobrenatural, inconveniente para o acenado registro autobiográfico, esse anjo da guarda com sinal trocado aponta objetivamente para a fatalidade prosaica: “na vida”. Nenhuma alusão ao sublime, ao principado das nuvens que Baudelaire contrapunha (como tema e como estilo) ao chão do cômico albatroz pedestre. A sombra e a tortuosidade estão na origem e no destino desse sujeito Carlos, que também assina o poema. O tom, mais para o ameno e o informativo, conjuga a circunstância do nascimento ao estigma em princípio trágico, temperando tudo na fluência oralizada de uma expressão inteiriçada, que culmina na fala direta do anjo torto. O que o termo “sombra” pudesse colher de sinistro do reino de Lúcifer, remontando à origem da maldição divina, fica amortecido na frase coloquial e na banalização do ser maligno promovida pelo termo “desses”. Caídos e multiplicados “na vida”, anjos que vivem na sombra já não conferem a nenhum atormentado especial o infortúnio trágico de, por exemplo, um titã punido ou um herói sacrificado. A recusa à ênfase da excepcionalidade é a base do registro diminuído deste particular *gauchismo*. Toda a simbologia do nefasto, com seus tons sombrios e graves, resta desorientada com o coloquialismo da frase “Vai, Carlos, ser *gauche* na vida”, que traz na camaradagem irônica um tempero de cinismo e irrisão. Na posição que ocupa na frase, o vocativo sustenta-se em entonação brejeira, oposta ao efeito de soluções mais graves e sentenciosas, como seriam, imaginemos, “Carlos, vai ser *gauche* na vida”, ou “Vai ser *gauche* na vida, Carlos”. De qualquer modo, há matizes na interpretação dessa fala: é ordem enérgica, inapelável? É um deboche entre acanalhado e desafiador? Manifesta a superioridade irônica dos mestres do estoicismo? Traduz a melancolia cúmplice dos infelizes? Há argumentos para todos esses matizes, persistindo como fundo comum a idéia da desmitificação da *queda* como evento de grandeza trágica. Banalizado no prosaico da vida, o Diabo também está morto. A representação do Coxo se acomoda e se dilui entre tortos e *gauches*.

Mas o prosaísmo da lírica moderna não dispensa, de forma alguma, o acento expressivo dos signos. Nessa estrofe, ela se dá com a soma de “torto”, “sombra” e “*gauche*”, nomes que intensificam certo modo de ser “na vida”. Bem examinados, os termos parecem sugerir desvios de uma ordem convencional, antíteses desta, cujos correspondentes diretos seriam o *direito*, o *iluminado*, o *retilíneo* – que trazem por analogia os predicados do equilíbrio, da racionalidade, da adaptabilidade. Desmembrando-se mais possibilidades analógicas, todo um universo se constituiria com a reserva ético-político-moral de homens probos, de inegável retidão, centralizados com clareza numa sociedade bem comportada. É em relação a esse palco que se obscurece o do *gauche*, o dos tímidos e intimidados, dos inconvenientes, dos imobilizados. Reduzido este Carlos a um papel de mínima ou nenhuma atuação, cabe-lhe exercitar de seu canto a função de um embaixado *voyeur*.

*As casas espiam os homens
que correm atrás das mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.*

O olhar do sujeito transfere-se astutamente para o ponto de vista das casas, cuja personificação desloca o interesse de quem “espia” (olhar clandestino, desfrutante e protegido) a ciranda dos desejos expressos e decididos.

[...]
*Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.*

Estrofe de recolhimento e síntese, a sétima e última atua poderosamente sobre as demais, dando voz a uma espécie de avaliação final das alternâncias e das contradições. Tocada de perto pelo categórico “mais vasto é meu coração”, em que o sujeito se abeirava do pleno romantismo, ela se abre com um cauteloso “Eu não devia te dizer”, em que a virtual confissão tanto parece envergonhar o confessor quanto diminuir o confidente. Mas ambos, estarão a salvo pela marota introdução de um *tertius* (o par “essa lua/ “esse conhaque”), a que se imputa a responsabilidade por quaisquer excesso. O *eu* e *tu* reinstalam-se, pois, naquela mesma cumplicidade diante do anjo torto, “desses” que vivem na sombra, tão familiares, afinal, quanto “essa” lua e “esse” conhaque, que “botam a gente comovido com o diabo”. A recomposição da familiaridade é gaiata como quem pisca um olho, dissolvendo assim o que reste de trágico da fraqueza do abandonado, ou o que sobre da gravidade formal do “homem atrás do bigode”. Aderindo à prosa da vida e à solução modernista meio oswaldiana, o sujeito transmuda as aflições cósmicas em confusão de mesa de bar, mineiramente ponderando o risco de ter sido inconveniente. Lida desta forma, a estrofe é mesmo um epílogo, e a comoção geral se encerra com a esperta justificativa. Entendida, porém, como um caráter de maior independência, ela pode agir num sentido oposto, anunciando, por força agora da lua e do conhaque, desdobramentos virtuais da comoção presente. Como o poema de fato termina aqui, o silêncio abriga tanto a brusca suspensão dos excessos confessionais quanto o eco perturbador das queixas e ironias já constituídas. O jogo é o de sempre: trata-se de afirmar não só a iniludível verdade das comoções como também a da circunstância determinante da lua e do conhaque que as provocou. Uma vez mais, a inflexão contrita de um primeiro momento (“Eu não devia te dizer”) desemboca na inflexão catártica e banalizante de um momento posterior (“botam a gente comovido como o diabo”).

Na ordem modernista, os effúvios do conhaque e a nostalgia do luar não se sobreporão á comunicabilidade que o poeta deve assumir “na vida”, próximo de um leitor igualmente sem aura e potencialmente “comovido como o diabo”. A alusão satânica também está fora de qualquer órbita romântica, conformada à prosa gasta em que já se reduziu a uma quase interjeição (“como o diabo!”). Não obstante, tudo o que essa estrofe disfarça, toda essa sua dissimulação é que acaba por intensificar a verdade das comoções de todo o poema: conhece-se esse humor irônico que, ao simular desfazer a melancolia, ainda mais a acentua. Acolhendo os antagonismos do nosso tempo, no qual o afeto e a razão podem cristalizar-se como se fossem voações contrárias, o discurso poético de Drummond arma as faces incongruentes e nos faz reconhecer o espelho partido.

Reconhecidas as faces em seu movimento dramático de falas e inflexões (e não numa imobilidade de colagem), qualifica-se também o tempo lírico que dá ritmo à unidade possível do poema. Resta investigar essa qualidade na ação que já transcende o plano morfológico, reconhecendo-lhe a repercussão de sentido num plano cultural mais amplo.

Uma questão rudimentar, mas também decisiva, coloca-se sempre diante de um poema intimista: como foi mesmo que ganhou o nosso interesse? A resposta não se completa com a justificativa do *gosto*, também este, aliás, uma intrigante questão cultural; a resposta depende da sondagem de confluências em geral pouco visíveis, mas sem dúvida estruturais, entre a fala do poeta e a receptividade emotiva e intelectual do público nele implicado. Sem subestimar a pluralidade dessas confluências e a diversa natureza delas, não desistamos de buscar reconhecê-las.

Sabe-se que a poesia lírica projeta contra qualquer outra ordem de discurso sua voz muito particular, expressão de uma verdade íntima que podemos reconhecer com surpresa. Nessa *surpresa do reconhecimento* reside o efeito de paradoxo do poema lírico, menos paradoxal, porém, se admitimos a correspondência da intimidade nossa com uma verdade mais geral, no interior de uma “corrente subterrânea coletiva”.² Que reconhecimento específico permite-nos compartilhar com interesse da expressão sedutora do “Poema de sete faces”?

Partindo da evidência: no “clima” dele reina uma instabilidade psicológica que impede a fixação da perspectiva única, descaracterizando-se exatamente o sentido mais tradicional de lirismo, sentimento que emerge do *individuum*, isto é, do ser indivisível, uno, irreduzível. Multiplicando-se em distintas faces a partir de um simulacro de autobiografia, Drummond dota o seu sujeito da identidade complexa de quem está sempre fora de alguma ordem de expectativa, valendo-se para isso de uma expressão que tampouco repousará na uniformidade de estilo. Até aqui a pluralidade não espanta, pois confina com a atitude modernista que tem a fragmentação como critério. O ganho está em ultrapassar a atitude pragmática e encarnar com peso realista a necessidade escancarada das *personae*, movimentadas pela instabilidade essencial do sujeito: uma amálgama de confissões e ironias. Numa encruzilhada histórico-estética em que múltiplos e contraditórios valores parecem disponíveis, a falta *do* rosto pessoal é preenchida por uma sucessão de esboços seus, desierarquizando-se planos e temas, sensações e sentimentos, conceitos e imagens. A potencialidade do verso livre modernista, com tudo o que ele implica, é acionada em seu dispositivo fulminante: aquele que faz explodir, no interior da linguagem, a ilusão de um ponto de vista unificador. Abre-se ao sujeito a traiçoeira possibilidade das múltiplas colocações – “liberdade” a que cada poeta não deixa de estar condenado.

Tal liberdade Drummond a exercita com o “grão de angústia” de seu humor crítico; integra-se, aqui, numa biografia possível, a que não faltam premonições dos grandes temas de sua poesia. O leitor mais íntimo de sua obra reconhecerá neste poema, correndo sob e entre os versos, uma história de motivos bem familiares: a maldição original (como a lançada pelos ancestrais no extraordinário “Os bens e o sangue”, a inquietude das paixões amorosas (como em “Tarde de maio” ou “Campo das flores”), a perda da ordem provinciana (como em “Confidência do itabirano”), o contraponto

2 “Palestra sobre lírica e sociedade”, in *Notas de literatura I*, de T. W. Adorno. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003, p. 77.

entre o ritmo da intimidade e o da cidade grande (como em “A bruxa”), os dilemas da classe média e do poeta funcionário público (como em “A flor e a náusea”), a culpa íntima e irredimível (como em “A mão suja”), a ilusão da decantada conciliação brasileira (como em “Hino Nacional”).

Conciliação: sobretudo esta parece imiscuir-se entre as oscilações e tentar afinar em definitivo o tom geral do “Poema de sete faces”. Como que buscando salvar o desalinho do conjunto das seis estrofes anteriores, na sétima o poeta puxa o leitor pelo braço e deixa subentendida alguma camaradagem de base, um nível de confiança em que todas as contradições se explicariam como um simples e familiar descalibramento sentimental. O verso “botam a gente comovido como o diabo” (talvez intraduzível, enquanto expressão e sentimento de um difuso falar mineiro-brasileiro) redimensiona toda a complexidade estética do poema e os diferentes planos existenciais do sujeito, trazendo tudo para o contexto de prosa amiga e complacente, espécie de cadinho ideológico de uma sociedade cujas antinomias buscam resgatar-se em já proverbiais “no fim dá certo”, “é conversando que a gente se entende”, “o diabo não é tão feito quanto se pinta” etc. Aquilo que de vivo e de verdadeiramente tumultuando se representou no poema multifacetado tende à supressão final de todas as exaltações, oferecendo-se o poeta à compreensão prosaica de seu hipócrita (mas no fundo um bom camarada) irmão leitor. Como que refeitos ambos da aventura complexa da personalidade e das dilacerações modernas, podem agora reencontra-se numa espécie de saída mineira para as angústias universais: a explicação do patético, do ridículo e do grave como conjunção meramente circunstancial de fatores sentimentais, de que a vida está cheia e de que ninguém está isento. Pode-se reconhecer nesse passo um acréscimo drummondiano à caracterização geral do *gauchismo*: ver-se como diferença do outro, ser a diferença para o outro, apresentar-se como diferença até em relação a si mesmo – mas sempre encontrar uma fórmula de sobrevivência naqueles sentimentos que, precária e consoladoramente, acabam por identificar “a gente”. Drummond faz desse contraponto crítico-sentimental uma expressão dinâmica dos limites que são também os de seu público, modulando na voz as sensações secretas e estruturando-as em consciência no diálogo das contradições.

LEITURA COMPLEMENTAR 2

Leia atentamente o capítulo **O xis do problema**, do livro *Coração Partido*, de Davi Arrugucci Júnior (2002, p. 15 – 21), sobre a trajetória da criação poética reflexiva de Carlos Drummond de Andrade.

O XIS DO PROBLEMA

*Sair do Estácio é que é
o xis do problema.*

Noel Rosa

O poeta que surgiu em 1930 e acabou se tornando a figura emblemática da poesia moderna no Brasil construiu uma grande obra em que tudo acontece por conflito. Desde muito cedo, Carlos Drummond de Andrade experimentou dificuldades e contradições para forjar o denso lirismo meditativo que o caracteriza.

A meditação parece fruto dos seus tempos de maturidade, mas vem de antes, da origem mineira. Já no princípio, o poeta coaduna a discórdia com a reflexão.

Recusa silenciosa, idéia calada, a cisma tem uma história, que pode não ter datas nem fatos perceptíveis de imediato, mas faz diferença, pelo processo interior em busca de expressão. E só através daquela estrada de Minas, pedregosa, que conduz à “máquina do mundo” e ao enigma - estrada imaginária que a mente desenha -, se pode buscar a unidade da estrutura da obra como um todo, cujos traços de coerência profunda vão apontando mesmo nos poemas breves, de corte humorístico, do início.

Seu lirismo, sem prejuízo da mais alta qualidade, nunca foi puro, mas mesclado de drama e pensamento. Por força da memória e da experiência, a certa altura incursiona também pela narrativa – memória em versos, como disse dele Pedro Nava, referindo-se a *Boitempo*. E ainda se podia lembrar a ficção em prosa, sobretudo o conto e a crônica, a que o escritor também se dedicou com assiduidade.

Mas no plano da poesia, que aqui importa, nota-se desde o começo a mistura de gêneros, com a presença de traços estilísticos dramáticos e narrativos que se integram perfeitamente, como acontece com frequência no poema lírico, à subjetividade dominante própria do gênero principal. Eventuais traços dramáticos ou narrativos apenas matizam o que enuncia a voz central que fala ao leitor. A questão se acha, porém, na forma reflexiva que a lírica assume nesse caso.

É que o pensamento desempenha um papel decisivo no mais íntimo dela, pois define a atitude básica do sujeito lírico, interferindo na relação que este mantém com o mundo exterior, ao mesmo tempo que cava mais fundo na própria subjetividade: o resultado desse processo é o adensamento do lirismo pelo esforço meditativo, que casa um esquema de idéias à expressão dos sentimentos. Os românticos foram nesse caminho há muito tempo; é preciso ver o que fez dele um dos modernos, Drummond.

O xis do problema é o modo como a reflexão, que espelha na consciência o giro do pensamento refletindo-se a si mesmo, se une ao sentimento e à sua expressão poética, determinando a configuração formal do poema, num mundo muito diferente daquele dos primeiros românticos e da poesia meditativa que inventaram.

Se for verdade, como quis Heráclito, que a discórdia é harmonia não compreendida, para compreender a poesia de Drummond será necessário refazer um pouco sua história por dentro, tratando da alma e do mundo em sua complicada conjunção. Daí partem as contradições e o movimento interno da reflexão que define aqui a atitude do autor diante da obra.

[...]

Em termos drummondianos, talvez se possa dizer que o sentimento é a marca que o mundo lavra na alma. A poesia, espécie de mineração, é uma arte de lavar palavras: inscreve a marca do sentimento numa forma de linguagem. Por isso, ela traz em segredo, feito enigma, como uma cicatriz, algo do sentido do mundo que só sua forma pode conter e, de repente, revelar.

Por sua vez, a interpretação, tentativa de compreensão crítica, é um meio de ler, de decifrar o segredo da forma lavrada: procura uma chave para o enigma. Mineração a seu modo também, refaz a história interior do sentimento inscrito nas palavras, em busca do que estas possam significar. O pouco que sempre fica para quem se arrisca a interpretar não é mais do que a pergunta pelo sentido, princípio e fim de tudo. Dar forma ao sentido é a razão da existência dos artistas.

*

Vista no conjunto, ou sobretudo no admirável conjunto que vai de *Alguma poesia* (1930) até *Lição de coisas* (1962), a poesia de Drummond pode chamar desde logo a atenção pelo aparente contraste de estilo que impressionou alguns de seus críticos e poderia indicar a passagem do humor inicial à fase madura.

Com efeito, entre a irreverência modernista da primeira hora, com a linguagem mesclada da dicção coloquial-irônica, e a densidade reflexiva posterior, quase sempre em tom elevado e classicizante, parece haver uma notável diferença de estilo e do modo de representar a realidade, á primeira vista até explicável, como alguns sugerem, pelas mudanças naturais e inevitáveis que os anos trazem.

Na verdade, porém, as coisas não são bem assim, e essa oposição radical nunca existiu. Assim como nunca aconteceu, em termos dilemáticos, aquela opção, inventada depois pela crítica, entre um pretense formalismo e a participação social, referida a fatos exteriores, sociais e políticos, sobretudo nos anos 30 e 40, em que a luta ideológica sob a ditadura de Vargas e o cenário mundial acirravam as tensões internas, bloqueando as perspectivas.

A inadequação da leitura, ainda quando se aferra a fatos históricos efetivos cuja repercussão na esfera das artes e da cultura em geral parece inarredável, pode conduzir a meros equívocos, se se descuida do modo de ser real dessa poesia, que desde o começo trouxe em si mesma o fermento de superação dos problemas que jamais deixou de incorporar, absorvendo nas camadas profundas a experiência histórica, que não se confunde necessariamente com os eventos de fora.

Por idêntica razão, não parece aceitável a visão esquemática da mistura de estilos. Extraída de Erich Auerbach e aplicada abstratamente a fases e modalidades da linguagem de Drummond, não pode dar conta da particularidade da sua poesia, nem de sua evolução ao longo dos anos.

Um excelente crítico, José Guilherme Merquior, tira proveito da aproximação por esse lado, mas o fato é que a mescla a que alude deve ser descrita em detalhe e entendida em sua especificidade, dependente que é de usos variáveis da linguagem, conforme contextos distintos em cada caso, para que permita compreensão adequada. Ou seja, exige a análise cerrada dos poemas para que possa ser realmente eficaz. E Merquior não se detém em fazê-la, embora observe aspectos importantes do conjunto da produção drummondiana e traços gerais da fisionomia do poeta.

É claro que o simples recurso a qualquer forma de mescla estilística pode fornecer desde logo um modelo explicativo geral de uma determinada obra, despertando o gosto das comparações em contextos amplos. Mas, por mais que ajude, neste caso, a imaginar o poeta entre seus pares no quadro da vanguarda internacional, pelo confronto que propicia com as tendências gerais da lírica de seu tempo, não avança em sua caracterização específica, que é fundamental: única base sólida para a comparação com outros poetas no trato de problemas comuns.

Poucas vezes Drummond tem sido posto no lugar que lhe cabe no panorama internacional da poesia moderna. Questão semelhante ocorreu sempre no passado e ainda ocorre com Machado de Assis; até os vizinhos hispano-americanos o ignoram; até Jorge Luis Borges, que parecia saber tudo, desconhece o seu mais ilustre precursor, antes de Kafka. Com Drummond, se repete o ciclo.

Para isto há decerto explicações, que são de outra natureza, históricas e políticas, mas não vêm ao caso agora. Mas importante é compreendê-lo com adequação em seu verdadeiro modo de ser; para tanto, o processo interno de sua obra precisa ser analisado mais detidamente, fora dos lugares comuns que se repetem em sua fortuna crítica.

A complexidade da obra drummondiana reside, desde o princípio, no modo original com que articula contradições que não se resolvem num falso contraste de expressão entre o humor inicial e a “íngua ciência” posterior. Há muito mais continuidade do que ruptura entre esses momentos aparentemente tão diversos.

É preciso analisar a diferença qualitativa, fundada na reflexividade e na subjetividade problemática, que a distingue como um todo, a que serve por vezes uma ambigüidade de tom, sem prejuízo da precisão do detalhe particular de que tira sua força. Sua forma concreta é um meio poético de lidar com dificuldades específicas que por isso mesmo nela se objetivam, tornando-a entre nós, desde o primeiro instante, única em seu tempo.

E realmente, mais do que qualquer outro poeta brasileiro, ele nos falou mais de perto, de nós mesmos e de nosso complicada existência, trazendo-nos a uma só vez a poesia misturada do cotidiano, desde a conta de vida besta de cada dia, até as perplexidades inevitáveis a que nos conduz o fato de ter de conviver, ler os jornais, amar ou simplesmente existir. Aproximou, com o choque de revelação, que às vezes traz um mero substantivo no lugar certo, as grandes questões que abalaram o século XX e nossa desprotegida intimidade individual.

Com efeito, nunca faltara a Drummond nem questões nem força de pensamento. Seu problema central tampouco foi comunicar-se; comunicou sempre sua incomunicação. Desde os primeiros tempos, ele pôs em evidência a incerteza moderna do que chamar de poesia; a pedra no caminho vem de longe.

Mas uma característica por excelência da experiência histórica moderna – como dar conta da multiplicidade caótica do mundo -, tão acentuada depois da Primeira Grande Guerra, se transformou para ele numa questão poética fundamental e, como tal, num problema de expressão, pois sempre cuidou de dar forma ao sentimento, modo de experimentar a realidade que lhe tocou viver. Teve que forjar a expressão adequada, em meio a tantas tendências anti-expressivas, como um compromisso consigo mesmo e como uma forma de conhecimento, o que foi sempre uma dificuldade, mas nunca a reduziu a um programa de dar conta de exterioridades.

Esse procedimento poética, modo orgânico de plasmar a matéria múltipla na unidade, está no núcleo de sua concepção e de sua prática do trabalho de arte; por ele dá forma articulada a uma “teia de problemas”; a ele se conjuga o senso de humor e o próprio movimento do coração que anima com sentimento, sem qualquer mancha de sentimentalismo, por exemplo, as extraordinárias imagens de sua lírica amorosa.

No seu percurso histórico, o que veio depois tem tudo a ver com o que se anunciou antes e representa um desenvolvimento interno coerente da obra como um todo, exceto os percalços e descidas ocasionais de que ninguém está salvo. A fidelidade a si mesmo é um traço fundamental de Drummond.

Procurar compreender como isso se dá não é tarefa pequena, pois nos leva a acompanhar o trabalho do poeta no próprio processo de constituição de sua obra, que só a análise pode revelar, se for de fato capaz de penetrar nos meandros de sua lírica reflexiva.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: 1922-Atualidade*. V. 3. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. *A literatura através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2000.

COMPLEMENTAR

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BOSI, Viviana. *O poema: leitores e leituras*. São Paulo. Atelie Editorial, 2001

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RESUMO DA ATIVIDADE 32

Nesta atividade, estudamos as características da segunda geração modernista, enfocando o aspecto da maturidade temática e formal. Também estudamos as principais características das diferentes fases da obra de Carlos Drummond de Andrade. Também lemos os textos críticos de Davi Arrigucci Jr. e Alcides Villaça para compreendermos a complexa linha poética que traça Drummond em sua obra.

CECÍLIA MEIRELES

a t i v i d a d e 33

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar as características da poesia modernista da 2ª geração;
- ler e interpretar as poesias de Cecília Meireles.

Cecília Meireles nasceu no Rio de Janeiro, em 1901. Formou-se como professora e dedicou-se ao ensino das crianças. Colaborava ativamente na imprensa carioca. Em 1919, publicou seu primeiro livro de poesia, intitulado *Espectros*, com boa aceitação da crítica. Lecionou também na Universidade do Distrito Federal e na Universidade do Texas. Durante sua vida, viajou por vários países da América e da Europa, além de visitar a Índia e Goa.

Os primeiros livros de Cecília Meireles, *Espectros* (1919), *Nunca mais... e Poemas dos poemas* (1923) e *Balada para El-Rei*, apresentaram características do simbolismo, como o espiritualismo e o orientalismo. A maturidade poética de Cecília está em *Viagem* (1939), obra premiada pela Academia Brasileira de Letras.

Ao analisarmos a vasta produção poética de Cecília, encontramos temas como a transitoriedade da vida, o tempo, o amor, a natureza, o infinito e a criação artística. Construída por meio de uma seleção vocabular e com musicalidade, em que são usados o verso curto e o paralelismo. Vejamos os poemas abaixo:

Noções (*Viagem*)

Entre mim e mim, há vastidões bastantes
para a navegação dos meus desejos afligidos.

Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos.
Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que a atinge.

Mas, nesta aventura do sonho exposto à correnteza,
só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram.

Virei-me sobre a minha própria experiência, e contemplei-a.
Minha virtude era esta errância por mares contraditórios,
e este abandono para além da felicidade e da beleza.

Ó meu Deus, isto é minha alma:
qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário,
como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera...

Discurso (*Viagem*)

E aqui estou, cantando.

Um poeta é sempre irmão do vento e da água:
deixa seu ritmo por onde passa.

Venho de longe e vou para longe:
mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho
e não vi nada, porque as ervas cresceram e as serpentes
andaram.

Também procurei no céu a indicação de uma trajetória,
mas houve sempre muitas nuvens.
E suicidaram-se os operários de Babel.

Pois aqui estou, cantando.

Se eu nem sei onde estou,
como posso esperar que algum ouvido me escute?

Ah! Se eu nem sei quem sou,
como posso esperar que venha alguém gostar de mim?

Canção (*Viagem*)

Pus o meu sonho num navio
e o navio em cima do mar;
- depois, abri o mar com as mãos,
para o meu sonho naufragar

Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre de meus dedos
colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,
a noite se curva de frio;
debaixo da água vai morrendo
meu sonho, dentro de um navio...

Chorarei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito;
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.

Retrato (*Vaga Música*)

Eu não tinha esse rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil;
- Em que espelho ficou perdida a minha face?

Motivo (*Vaga Música*)

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
Não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno e asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
- mais nada

Noturno (*Doze Noturnos da Holanda*)

Quem tem coragem de perguntar, na noite imensa?
É que valem as árvores, as casas, a chuva, o pequeno transeunte?

Que vale o pensamento humano,
esforçado e vencido,
na turbulência das horas?

Que valem a conversa apenas murmurada,
a erma ternura, os delicados adeuses?

Que valem as pálpebras da tímida esperança,
orvalhadas de trêmulo sal?

O sangue e a lágrima são pequenos cristais sutis,
no profundo diagrama.

E o homem tão inutilmente pensante e pensado
só tem a tristeza para distingui-lo.

Porque havia nas úmidas paragens
animais adormecidos, com o mesmo mistério humano:
grandes como pórticos, suaves como veludo,
mas sem lembranças históricas,
sem compromissos de viver.

Grandes animais sem passado, sem antecedentes,
puros e límpidos,
apenas com o peso do trabalho em seus poderosos flancos
e noções de água e de primavera nas tranqüilas narinas
e na seda longa das crinas desfraldadas.

Mas a noite desmanchava-se no oriente,
cheia de flores amarelas e vermelhas.
E os cavalos erguiam, entre mil sonhos vacilantes,
erguiam no ar a vigorosa cabeça,
e começavam a puxar as imensas rodas do dia.

Ah! o despertar dos animais no vasto campo!
Este sair do sono, este continuar da vida!
O caminho que vai das pastagens etéreas da noite
ao claro dia da humana vassalagem!

As meninas (*Ou isto ou aquilo*)

Arabela
abria a janela.

Carolina
erguia a cortina.

E Maria
olhava e sorria:
“Bom dia!”

Arabela
foi sempre a mais bela.

Carolina;
a mais sábia menina.

E Maria
apenas sorria:
“Bom dia!”

Pensaremos em cada menina
que vivia naquela janela;
uma que se chamava Arabela,
outra que se chamou Carolina.

Mas a nossa profunda saudade
é Maria, Maria, Maria,
que dizia com voz de amizade:
“Bom dia!”

Em linhas gerais, podemos deduzir que Cecília cultivou uma poesia de reflexão, filosofando sobre a vida. O poeta questiona o mundo, tentando compreendê-lo em seus aspectos mais complexos. Para isso, utiliza palavras, sem grandes rebuscamentos, mas percebemos o processo cuidadoso em que elas foram escolhidas. Cada palavra tem um motivo, uma razão de estar presente no verso. Observemos alguns aspectos da poesia de Cecília nos poemas lidos.

No poema **Noções**, retirado de *Viagem*, o livro premiado da autora, compreendemos como o poeta transmuta para a sua poesia o tema da efemeridade da vida: “Ó meu Deus, isto é minha alma: / qualquer coisa que flutua sobre este corpo *efêmero e precário*, / como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera...”. O corpo é caracterizado pelos adjetivos “efêmero” e “precário”, tornando-se passageiro, transitório, que não dura muito tempo. A alma, que “flutua” pelo corpo, é o que confere vida. Atente para as imagens da última frase: a alma é “como o vento [...] sobre a areia passiva e inúmera”. Quando o vento do oceano passa pela areia, ela muda de lugar. E a areia é que é “passiva”, é inativa em relação ao vento. Observe, nessa última estrofe, o processo de transição da vida humana, na imagem que o poeta descreve da areia e do vento.

Em **Discurso**, há novamente uma metáfora com a palavra “vento”, em um processo metalingüístico nos versos: “Um poeta é sempre irmão do vento e da água: / deixa seu ritmo por onde passa”. Dessa forma, o que fica do “poeta” é o seu “ritmo”, ou seja, a sua poesia. No decorrer de **Discurso**, o poeta continua filosofando sobre os caminhos da vida humana e chega, enfim, às perguntas mais complexas da humanidade: “quem sou?” e “para onde vou?”. E termina com o verso: “Ah! Se eu nem sei quem sou, / como posso esperar que venha alguém gostar de mim? No decorrer do poema, também percebemos o diálogo entre diversas passagens bíblicas, em que o eu-poético busca o divino, mas não consegue encontrar as respostas para suas indagações.

No poema **Canção**, há o assassinato do sonho. Quando é retirado da vida o sonho, a imaginação, depois de muito sofrimento, o que restará será a realidade: “Depois,

tudo estará perfeito;/ praia lisa, águas ordenadas,/ meus olhos secos como pedras/ e as minhas duas mãos quebradas.” A realidade, após a morte da ilusão, não é uma imagem de alegria, pois os adjetivos usados nessa última estrofe do poema remetem à seca, à dureza, além de termos a figura final das “mãos quebradas”.

No poema **Retrato**, temos, mais uma vez, o tema da transitoriedade da vida. Em **Motivo**, temos a imagem do poeta que deixará para a posteridade, apenas sua criação: “Sei que canto. E a canção é tudo./ Tem sangue eterno e asa ritmada./ E um dia sei que estarei mudo:/ - mais nada”. A única certeza do eu-poético é a do silêncio. O que ficará eterno é a sua poesia, remetendo aos mistérios da vida e do ser humano, temática de **Noturno**.

Na simplicidade do poema **As meninas**, publicado em 1964 no livro *Ou isto ou aquilo*, o poeta mostrará o que ficará na memória. Observem que o que ficou na “profunda saudade” do eu-poético não foi a beleza de Arabela, nem a sabedoria de “Carolina”, foi o sorriso e o olhar amistoso de Maria, ao cumprimentar as pessoas que passavam pela janela. Observem que no poema não é descrita nem a beleza, nem a sabedoria de Arabela, temos apenas a voz de Maria, a dizer: “Bom dia!”. Maria conseguiu, com suas palavras de “amizade”, infiltrar, na memória do eu-poético o que não conseguiram as outras meninas, uma bela e a outra sábia, das quais há apenas a lembrança de suas ações: abrir a janela e erguer a cortina. A personagem Maria remete às mesmas imagens do poeta, ou do ser humano, que vimos em outros poemas. O poeta, o ser humano, como Maria, apenas transita pela vida e o que deixará saudade é apenas uma simpatia, por meio das palavras, ou da poesia.

Essa é uma pequena incursão sobre os poemas de Cecília Meireles. Cada poema que comentamos pode ser lido de diversas maneiras. As interpretações não se findam nos parágrafos acima. Esse é o encanto da poesia, a infinitude da interpretação literária. Cada vez que você lê os poemas, lembra-se de algo, sem deixar de captar a essência de cada um deles.

Percebemos, na poesia de Cecília, o tomo reflexivo e intimista, que procura sempre questionar a existência humana e a efemeridade da vida e das coisas do mundo. A poesia de Cecília remeteu diretamente aos problemas sociais em *O Romanceiro da Inconfidência* (1953). Nesse poema narrativo, há a reflexão sobre as questões da natureza política e social, como a justiça e a liberdade. O poema é composto de várias narrativas e cenários do Brasil-Colônia do ciclo da mineração. Leia um trecho de *O Romanceiro*:

Atrás de portas fechadas,
à luz de velas acesas,
entre sigilo e espionagem,
acontece a Inconfidência.
E diz o Vigário ao Poeta:

“Escreva-me aquela letra
do versinho de Vergílio...”
E dá-lhe o papel e a pena.
E diz o Poeta ao Vigário,
com dramática prudência:
“Tenha meus dedos cortados
antes que tal verso escrevam...”
LIBERDADE, AINDA QUE TARDE,
ouve-se em redor da mesa.
E a bandeira já está viva,
e sobe, na noite imensa.
E os seus tristes inventores
já são réus — pois se atreveram
a falar em Liberdade
(que ninguém sabe o que seja).

EXERCÍCIO

Leia o poema "Encomenda", de Cecília Meireles, e escreva um texto sobre ele com base nas características da obra da autora, estudadas nesta atividade.

Encomenda (*Vaga Música*)

Desejo uma fotografia
como esta — o senhor vê? — como esta:
em que para sempre me ria
como um vestido de eterna festa.

Como tenho a testa sombria,
derrame luz na minha testa.
Deixe esta ruga, que me empresta
um certo ar de sabedoria.

Não meta fundos de floresta
nem de arbitrária fantasia...
Não... Neste espaço que ainda resta,
ponha uma cadeira vazia.

LEITURA COMPLEMENTAR

Leia o texto de Massaud Moisés (1996, p. 104-109), retirado de *História da Literatura Brasileira*, em que o autor comenta e critica a obra de Cecília Meireles.

Como tantos outros da sua geração, Cecília Meireles pagou tributo às vertentes retardatárias do Parnasianismo e Simbolismo que atravessaram a *belle époque*. *Espectros* movimentou-se, com os seus 17 sonetos, no espaço da primeira dessas correntes, enquanto

Nunca Mais... e Poema dos Poemas, publicados quando ia alto o sol modernista, se enfileiram nos quadros simbolistas através do orientalismo, a inflexão mística, o vago penumbrismo.

Quase três lustros se passaram entre a última dessas obras de juventude, por sinal renegadas posteriormente pela autora, e *Viagem*, expressão de maturidade e de adesão à mundividência simbolista, por constituir o encontro de uma inclinação mais funda do que inicialmente parecia. De onde se detecta na poesia a herança do Simbolismo – o que a nivela a numerosos líricos da época –, mas dum modo que aponta a identificação consubstancial entre ela e a estética, e a superação, por isso mesmo, dos seus lugares-comuns, o que a distingue dos demais correligionários. Se o Modernismo mergulha raízes no Simbolismo, a sua poesia é o atestado mais eloqüente dessa continuidade: moderna sem ser modernista, entronca-se no imaginário simbolista, sem as demasia observadas durante a *belle époque*. Transfiguração do Simbolismo, atualização das suas virtualidades, portanto, sem render-se à sedução de 22: antes pelo contrário, ao desdobrar-se, permitindo explorar imprevisas latências, o Simbolismo, em suas mãos, regressa as fontes longevas de que proveio.

Transparente, cristalina, a poesia de Cecília Meireles em *Viagem* como que materializa a aspiração de “poesia pura” em voga nos fins do século XIX, mas de maneira diversa da dos simbolistas nacionais mais ortodoxos. A musicalidade, a melopéia, na direção do sonhado consórcio da poesia com a música – “que música embala a minha música que te embala”¹ –, é nota constante, que a frequência das cantigas e canções evidencia em toda a extensão das suas obras: versos imbuídos de ritmo musical, pressupondo a instrumentação, ou mesmo a orquestração, fluem dos seus dedos, como se nela coabitasse harmonicamente o poeta e o compositor; versos de fluência cantante, sussurrados, letra para música. Mas a evanescência dos seus versos organiza-se segundo uma lógica interior, pois “imita inicialmente a fluência de nossa vida consciente, operando a *mimese*, igualmente, na utilização habitual das imagens como metáforas da realidade vivencial”².

Descritiva, como pedia a sua condição da poesia lírica, esconde conceitos, idéias, reflexões: não é só o sentimento e a emoção que se veiculam pelos versos de rigorosa medida, segundo os moldes tradicionais, incluindo a rima, a sinestesia e outros expedientes no gênero. Se a emoção e o sentimento não se associam ao pensamento, é porque este subjaz, as mais das vezes, ao fluxo da emoção “Fio”:

No fio da respiração
rola a minha vida monótona
rola o peso do meu coração.

Tu não vês o jogo perdendo-se
como as palavras de uma canção.
Passas longe, entre nuvens rápidas,
com tantas estrelas na mão...

- Para que serve o fio trêmulo
em que rola o meu coração?

1 Cecília Meireles. *Obra Poética*. Rio de Janeiro. Aguilar, 1958. p. 30. As demais citações serão extraídas dessa edição.

2 Darcy Damasceno, introd. a Cecília Meireles, *Obra Poética*, p. 111.

De onde um lirismo comedido, sem derramamentos sentimentais ou emotivos, fruto de a poetisa submeter a emoção ao crivo do intelecto, ou duma racionalidade imanente, congenial às sensações. Como se um pudor imemorial lhe tolhesse a expansão interior ou a sua aguda inteligência vigiasse os jactos da emoção, esta se inscreve na superfície do papel já caldeada pelo intelecto. Não estranha que, às vezes, contemplando essa alquimia verbal onde parecem ressoar melodias ancestrais, nós nos esqueçamos de estar perante uma voz feminina: no lirismo equilibrado de Cecília Meireles ouve-se, não raro, a voz do ser. E a voz do ser exprime-se num limiar que se diria arquetípico, aberto para a música, a música interior que as palavras tentam captar. Em suma: lirismo musical – aqui o pleonasma é necessário para marcar essa poesia sutil, de meios-tons, de intervalos, expressão dum “eu” hipersensível, praticante do “ofício de ter alma” (“Terra”), possuidor de uma “alma divina” (“Som”), convicto de que “nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo” (“Êxtase”).

Nesse processo de cantar as reverberações da própria alma, a poetisa transita para o clima trovadoresco das cantigas de amigo, sobretudo quando amoroso o motivo poético (“Província”):

Que é feito da minha vida
abandonada na tua,
do instante de pensamento
deixado nalguma rua?

Assim, a poesia mais típica de Cecília Meireles pende entre a sondagem nos “vagos d’alma”, de ascendência romântica, passando pelo Simbolismo espiritualista e místico, e a confissão de estados d’alma afetivos, a “coita d’amor”, que remonta à Idade Média trovadoresca. De onde, numa ou noutra das modulações dessa viagem no recesso do “eu”, o irromper da dicção lusitana: nisso também a poetisa se distingue tanto dos antecessores simbolistas como dos confrades de *Festa* e outros menos apegados ao Modernismo de 22.

As coletâneas seguintes a *Viagem* obedecem às mesmas diretrizes, espécie de tema único e variações, afinal determinados pelo caráter lírico da poesia de Cecília Meireles. Daí a ausência de sinais de evolução, se por evolução entendermos mudança de rumo, salvo em pormenores: na verdade, percebe-se o aguçar da lâmina que trespassa o “eu”, como se a passagem dos anos estimulasse o corpo da poetisa com a sua interioridade. Dinâmica da sutilização, saída natural que o lirismo descobre para fugir à risca de giz em que se aprisiona. E sutilização masoquismo, como tendência da sensibilidade. Em dado momento, a poetisa confessa querer “O ritmo em que gemo/ doçuras e mágoas”, (“Ritmo”, de *Vaga Música*) como a ceder prematuramente ao ceticismo latente, fruto de ansiar pela solidão: “A vida só é possível/reinventada.” (“Reinvenção”, *ibidem*).

Nada retilíneo, esse percurso avança em ondas, que refluem para o *Mar Absoluto*, onde se desenha logo de início um “Auto-Retrato”:

Se me contemplo,
tantas me vejo,
que não entendo
quem sou, no tempo
do pensamento.

decerto por se sentir alma (“Caronte”), ou adivinhar que a sua alma sabe mais do que as palavras (“Interpretação”), a ponto de querer retroceder “aos aléns de mim mesma!” (“Os Homens Gloriosos”). Por vezes, o conceptualismo, submerso ou oblíquo ao discurso da emoção, vem à tona, pessoalmente: “Dome, que eu penso” (“Acalanto”); “ver que sou e não sou, no que estou sendo” (“Mudo-me Breve”). O poeta de “Tabacaria” ainda estenderá suas asas ao longo dessa peregrinação interior apenas interrompida com a morte, como em *Amor em Leonoreta* (“Mas, para que eterna vivas,/ que é preciso?/Que pensem meus pensamentos.”), toda ela repassada de brisa trovadoresca, evidente no próprio título; ou nos *12 Noturnos de Holanda*.

Tudo conflui para o *Retrato Natural*: o “eu” lírico espelha-se no cenário que projeta, à procura de uma identidade fugidia, tanto mais característica quanto mais esquiva aos lampejos da intuição. Presa entre o amor e o esquecimento (“Apresentação”), sentindo-se a “enfanta encontrada” (“Melodia para Cravo”), “culpada/ dos malefícios alheios” (“Improviso”), “saudosos de sofrer tanto” (“Improviso”), “igual às árvores:/ solitária perfeita e pura” (“Retrato em Luar”), a poetisa deriva, porventura sem o saber, ou o deseja, para um narcisismo a meio caminho da megalomania (“Inscrição”): “A mim, que me importam espécies de instantes,/ se existo infinita?”. E se, no começo, se sentia “pastora de nuvens” (“Destino”, de *Viagem*), “lavradeira de ternuras” (“Trabalhos da Terra”, de *Vaga Música*), agora se imagina pastora que apascenta, num gesto nefelibata (“Pastora Descrida”): “estrelas da madrugada/ pelas campinas do vento.”

Indiscutivelmente, dedilhando a sua lira de sentimento e vaguidade, deixando-se conduzir pelo prazer narcisístico do auto-retrato, Cecília Meireles produz as obras-primas da sua inventiva, em canções de cristalina beleza, hoje integradas no melhor da poesia brasileira do século XX. Todavia, em meio ao magoado solipsismo a que se votara a poetisa, mercê de uma rara sensibilidade lírica, emergem, aqui e ali, rasgos de tímida extroversão, que irão predominar no *Romanceiro da Inconfidência*.

Como um tardio surto de nacionalismo, que repercutisse as propostas modernistas, às quais reagira com indiferença. Cecília Meireles resolve abraçar o seu canto, erguendo um poema épico à revolução mineira. Entretanto, ao buscar no rimance, ou romance, a estrutura capaz de exaltar os feitos dos inconfidentes, Tiradentes à frente, ela procede segundo os padrões ibéricos. Compondo a poesia narrativa, à maneira dos romances medievais em que a Espanha fora mais pródiga do que Portugal, dá mostras de virtuosismo artesanal, que as canções e cantigas nem sempre evidenciam. Sem dúvida, é de admirar a tensão epicizante que se mantém na série de romances, mas o leitor que percorreu os livros anteriores imediatamente se dá conta de que o *tour de force* narrativo, por mais brilhante e terso que possa ser, não alcança resultados satisfatórios, simplesmente porque a autora se obrigou a um estilo de versejar contrário ao seu feitio natural. A seqüência de romances causa admiração, mas não emociona, exceto, provavelmente, o “Romance III ou Do Caçador Feliz”. Quem sabe pelo afrouxamento momentâneo das cordas da lira épica.

Por outro lado, o pensamento inconfidente (poesia social? poesia engajada?) de Cecília Meireles – assim comungando com os rebeldes de Minas Gerais –, por mais generoso que seja, não convence (“Romance LXXVIII ou de Um Tal Alvarenga”), decerto por vir de fora para dentro, mais como gesto de lírica empatia que adesão ideológica participante:

E por inveja e por ódio.
confusão, perversidade,
foi preso e metido em ferros.
Um homem de Leis de Arte
foi preso só por ter sonhos
acerca da Liberdade.

Que se tratava dum instante de abandono das íntimas raízes pessoais, tentativa de contrabalançar a introversão alienante, o narcisismo sofrido e ausente, - é inquestionável; e que a dicção é dum poeta inspirado, dono dos segredos da sua arte, - também não deixa dúvida. Constituía, no entanto, uma pausa ligeira, não propriamente equivocada, em razão da grandeza do impulso heróico e da cerrada tessitura poemática.

As obras subseqüentes confirmam-no nitidamente, a começar do *Pequeno Oratório de Santa Clara*, sinal de ingresso da poetisa na fase mística, de resto anunciada anteriormente, seguindo-se as *Canções*, retomada flagrante da forma eleita desde sempre, a serviço da crescente sofisticação do lirismo:

Há noite? Há vida? Há vozes?
Que espanto nos consome,
de repente, mirando-nos?
(Alma, como é teu nome?)

cuja temática, sendo a de antes, vem acompanhada da tendência para pensar o sentimento, à Pessoa:

Assim moro em meu sonho;
como um peixe no mar.
O que sou é o que vejo.
Vejo e sou meu olhar.

Água é o meu próprio corpo,
simplesmente mais denso.
E meu corpo é minha alma,
e o que sinto é o que penso.

O *Romance de Santa Cecília*, na mesma linha mística do *Pequeno Oratório de Santa Clara*, faria pensar numa aliança entre a religiosidade difusa na poesia de Cecília Meireles e os temas de fora, como se a experiência do *Romanceiro da Inconfidência* lhe permitisse entoar um cantochão às musas da sua predileção (ainda mais porque uma delas levava o seu nome de batismo). E como se inserido na espiral do tempo, retorna o orientalismo da juventude nos *Poemas Escritos na Índia*, da mesma forma que, *Metal Rosicler* assinala uma espécie de início do balanço final, em conseqüência do qual a depuração progressiva leva a uma linguagem de recorte ático e a um lirismo pensado, que se diria a superação das fontes simbolistas não fosse *Solombra* repor o Simbolismo do princípio, assim fechando o círculo aberto na adolescência. E a poetisa regressa ao ponto de partida: cumprido o seu destino, era hora de cessar o canto e a vida.

Como bem frisou um crítico, em Cecília Meireles advertimos temas perenes, que o Simbolismo procurou tornar pedra de toque do seu programa: “a mutabilidade das coisas, a precariedade do mundo, a instabilidade da fortuna, a vaidade humana, a insatisfação amorosa, a estipulação da dor como preço da felicidade”.³ No entanto, ao glosá-los, a poetisa não o fazia meramente por obediência ao cânone estético,

senão por um imperativo categórico: a sua especial visão do mundo. O tema da fugacidade do tempo e da vida e dos desencontros da paixão amorosa, porque também sujeitos à universal transitoriedade, constituem as forças motrizes desse “eu” lírico angustiadamente debruçado sobre a própria interioridade e sobre o espetáculo da Natureza. Visão desalentada, estoica, expressa numa poesia de alta ressonância, com as limitações da espécie poética que elegeu – a lírica. Não obstante, representa a voz feminina mais sonora das nossas letras, e quiçá da língua portuguesa, ao ver dum crítico lisboeta;⁴ inscreve-se, sem favor nenhum, entre os maiores nomes da poesia brasileira do século XX.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

MEIRELES, Cecília. *Viagem : Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

_____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

_____. *Amor em Leonoreta ; Doze noturnos de Holanda & O aeronauta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira; 1922-Atualidade*. V. 3. São Paulo: Cultrix, 1996.

COMPLEMENTAR

GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles : uma poética do “eterno instante”*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002

HANSEN, João Adolfo. *Solombra, ou A sombra que cai sobre o eu*. São Paulo: Hedra. 2005.

LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira : Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

RESUMO DA ATIVIDADE 33

Nesta atividade, estudamos a poesia intimista de Cecília Meireles e suas características. Também lemos a crítica de Massaud Moisés para entendermos, em linhas gerais, a obra poética da autora.

3 Idem, ibidem, p. XXXVI.

4 João Gaspar Simões, “Fonética e Poesia”, ibidem, p. 1.063.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

a t i v i d a d e 34

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar as características da 3ª Geração do Modernismo no Brasil;
- reconhecer os principais traços da poesia de João Cabral de Melo Neto.

João Cabral de Melo Neto nasceu no Recife, Pernambuco, em 9 de janeiro de 1920. Estudou no Colégio Marista, onde concluiu o 2º grau. Não fez curso superior. Em 1942, foi morar no Rio de Janeiro, onde entrou na carreira diplomática por concurso público. Exerceu essa função em vários países da Europa, África e da América Latina. Foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 1969. João Cabral estreou na Literatura Brasileira com o livro *Pedra do Sono* em 1942. Por isso é considerado da “Terceira Geração” ou “Geração de 45”, mas, na verdade, João Cabral é um caso à parte na nossa literatura. Faleceu no dia 9 de outubro de 1999. Suas principais obras foram, entre outras, *Pedra do Sono* (1942); *O Engenheiro* (1945); *O Cão sem Plumas* (1950); *Morte Vida Severina* (1956); *A Educação pela Pedra* (1966); *Agreste* (1985).

A terceira geração do Modernismo no Brasil se estende de 1945 a 1956. Esse período foi marcado por mudanças sociais, econômicas e políticas no País, como atestam Antônio Candido e Aderaldo Castello (1972, p. 8-9):

(...) A Segunda Guerra Mundial, iniciada em 1939 e na qual entramos em 1942, atirou as melhores correntes da nação no campo democrático. (...) 1945 corresponde ao ano em que terminou o conflito. Como ocorrera de 1914-1918, ele influiu decisivamente em nossa economia e mentalidade, fazendo-nos entrar na era industrial, formando um proletariado numeroso, que passou a exigir a sua participação na vida política, liquidando nas áreas adiantadas o mandorismo local. Ao voltarem as liberdades democráticas abafadas pelo regime ditatorial de 1937, inclusive as da imprensa, o País verificou, meio atônito, que tinha ingressado numa fase nova, de industrialização e progresso econômico-social acelerado, que nos vai agora transformando rapidamente em potência moderna apesar dos graves e perigosos problemas do subdesenvolvimento.

Os críticos da Literatura Brasileira, de um modo geral, perceberam as mudanças ocorridas na poesia brasileira desse período. Vejamos o que observou Péricles Eugênio da Silva Ramos, um dos poetas dessa geração (1986, p. 197-198):

Em artigo de julho de 1947¹, Tristão de Athayde registrava a morte do Modernismo no ano de 1945 e a aparição de novo movimento, que provisoriamente denominava

1 A *Época*, órgão do corpo discente da Faculdade Nacional de Direito; posteriormente reproduzido no Suplemento Literário de A Manhã.

neomodernismo, e que se opunha ao anterior por alguns pontos: o primeiro – dizia – fora o nacionalista e esteticista, o segundo era universalista e preocupado com questões sociais e políticas; aquele fora revolucionário, o segundo era reacionário em estética, isto é, voltava estilisticamente à disciplina, às metrificação populares, aos ritmos clássicos, às rimas.

O próprio poeta acrescenta que teceu comentários sobre essa questão na Revista Brasileira de Poesia² (...), vinculando o que se supunha nova escola ao Modernismo e dando como traços diferenciadores a conjunção de universalismo e de trabalho artesanal, e mais o abandono do “prosaico e do excrescente”. Em 1948, ano seguinte à publicação do artigo, lançaram na referida Revista o I Congresso Paulista de Poesia. Outro poeta da mesma geração, Domingos Carvalho da Silva, defendia, na Revista, a existência de uma nova poesia no Brasil e a intitulou de “Geração de 45”, nome que, com algumas exceções, perdura até hoje.

Vejamos o que disseram dois críticos sobre o que caracterizaria a poesia da “Geração de 45”, de acordo com Ramos (1986, p. 198).

Para Sérgio Milliet, “à liquidação de 22 sucede um período construtivo. Ao jogo de palavras, ao malabarismo verbal e rítmico, de que usaram e abusaram os revolucionários, a fim de destruir, de uma vez, a poesia incolor dos poetas pós-parnasianos, sucede a revalorização das palavras, a revisão dos ritmos, a criação de novas imagens e de novas soluções poéticas³; (...) Afrânio Coutinho fala em neoclassicismo: em ‘preocupação com a linguagem, com a cuidados busca da palavra própria, da imagem adequada, de verso ‘nítido e preciso’, com beleza formal, e com a ordem e a harmonia, com a ‘arte’ e a técnica na composição poética’; (...) e Antonio Candido diz que são orientados por uma espécie de intelectualismo estético, por meio do qual procuram uma poesia do universal, eterno e geral, em vez de local, ordinário e pessoal enfatizados pela geração anterior⁴. Ramos acrescenta, ainda, que, ‘em termos mais gerais, os poetas mais representativos da geração consideram o Poema e seus versos como um artefato, e não obra de puro lirismo.’”

É o que pensa João Cabral de Melo Neto, um dos maiores poetas do período: “O trabalho artístico é, aqui, a origem do poema” (1952).

Os poetas considerados os mais importantes dessa Geração são João Cabral de Melo Neto, Odorico Bueno de Rivera, Domingos Carvalho da Silva, Geraldo Vidigal, Geir Campos, Ledo Ivo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, entre outros.

2 Dezembro de 1947, pp 2-4

3 Séries de artigos no Diário de Notícias, do Rio, e Diário Carioca; cf. os exemplares, especialmente, de 20-2-50, 20-3-50, no 1º.; 2-9-51, no 2º. Quanto a Afrânio Coutinho: Correntes Cruzadas, 1953, p. 232.

4 “Modern Writing in Brazil – The Growth of a national literature”. I. Atlantic, fevereiro 1956, pp. 1956, pp. 142-146.

Vamos ler, em seguida, o poema **Tecendo a Manhã**, de João Cabral de Melo Neto, para verificarmos o que há de diferente nesse poeta:

Tecendo a Manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que amanhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo entre todos os galos.
Esse encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda onde entre todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
Que, tecido, se eleva por si: luz balão.

O poema **Tecendo a Manhã** foi publicado no livro *Educação pela Pedra* de 1966, no qual percebemos a objetividade e o rigor dos versos num crescente tecer da manhã pelos gritos dos galos. Vejamos que a escolha do assunto do poema é justamente o tecer a manhã, não é um trabalho solitário, mas um trabalho coletivo que é feito por muitos galos:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.

Vejamos como o poeta João Cabral de Melo Neto faz as escolhas das palavras de seus versos, optando por tratar de um assunto aparentemente corriqueiro, objetivo, mas revelando outra coisa: o tecer o futuro seja dos homens ou da própria poesia, que precisa ser feita pelo coletivo, ou seja, a ação solidária é importante para os homens e assim resulta mais elevada para o futuro, seja do homem, seja da própria poesia:

De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem

O cruzamento das vozes dos “galos” é um esforço de todos “os galos” que trabalham para o bem comum, assim como deveria ocorrer com os homens:

Esse encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda onde entre todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
Que, tecido, se eleva por si: luz balão.

A última estrofe mostra que é necessário que todos participem desse coro para que “*a manhã*” possa ser construída de forma benéfica para todos.

EXERCÍCIO

Leia, abaixo, a análise de Bosi (2001, p. 469-472) sobre os poemas de João Cabral na leitura complementar 1, o poema A Educação pela Pedra e escreva um comentário. Discuta seu texto com o seu tutor e com seus colegas de turma. Em seguida, leia a coletânea dos poemas de João Cabral de Melo Neto na Plataforma.

A educação pela pedra
 Uma educação pela pedra: por lições;
 para aprender da pedra, freqüentá-la;
 captar sua voz inenfática, impessoal
 (pela de dicção ela começa as aulas).
 A lição de moral, sua resistência fria
 ao que flui e a fluir, a ser maleada;
 a de economia, seu adensar-se compacta:
 lições de pedra (de fora para dentro,
 cartilha muda), para quem soletrá-la.
 Outra educação pela pedra: no Sertão
 (de dentro para fora, e pré-didática).
 No Sertão a pedra não sabe lecionar,
 e se lecionasse não ensinaria nada;
 lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
 uma pedra de nascença, entranha a alma.
 (A Educação pela Pedra)

LEITURA COMPLEMENTAR 1

Leia o texto de Bosi (2001, p. 469-472) sobre os poemas de João Cabral.

João Cabral de Melo Neto

Da “nova Objetividade”, qualificação superior a “neo-realismo”, é alto padrão a poesia de João Cabral e Melo Neto⁵.

A sua poesia, que se estende no arco de 1942 (*Pedra do Sono*) a 1966 (*Educação pela Pedra*) tem dado um exemplo fortemente persuasivo de “volta às próprias coisas” como estrada real para apreender e transformar uma realidade que, opaca e renitente, desafia sem cessar a nossa inteligência. Na esteira de Drummond e de Murilo Mendes,

5 Essa nota é referente a biografia de João Cabral de Melo Neto. Não foi transcrita ou Deixei de transcrevê-la.

o poeta recifense estreou com a preocupação de desbastar suas origens de toda ganga de resíduos sentimentais ou pitorescos, ficando-lhes nas mãos apenas a nua intuição das formas (de onde o geometrismo de alguns poemas seus) e a sensação aguda dos objetos que delimitam o espaço do homem moderno:

Meus olhos têm telescópios
Espiondo a rua,
Espiondo minha alma
Longe de mim mil metros
(“Poema”)

Abandonando nos livros que se seguiram a Pedra do Sono os resquícios surrealista deste, Cabral de melo neto passou a realizar, desde *O Engenheiro e Psicologia da Composição*, um verso substantivo e despojado que, se parecia partilhar com os formalistas de 45 o rigor métrico, na verdade instaurava um novo critério estético, o rigor semântico, pedra-de-toque da sua radical modernidade. Mallarmé, Valéry, Drummond e Jorge Guillén (aos quais se poderia juntar o não citado Montale) são marcos que passam a nortear o seu universo claro, vítreo:

O lápis, o esquadro, o papel;
O desenho, o projeto, o número:
O engenheiro pensa o mundo justo,
Mundo que nenhum véu encobre...
(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro
A água, o vento, a claridade,
De um lado o rio, no alto as nuvens,
Situavam na natureza o edifício
Crescendo de suas forças simples.
(O Engenheiro)

A esta nova poética não estaria alheio um certo maneirismo do descarnado, do ósseo, do pétreo, que se estende, porém, ao menos no momento em que apareceu, como necessidade de afirmar uma nova dimensão do discurso lírico.

E foi com instrumentos devidamente afiados que João Cabral de melo Neto passou de uma linguagem autocentrada (verdadeira metalinguagem em Antiope) para o tratamento da substância natural e humana da sua província, dando em *O Cão sem Plumas* aquele “salto participante” que viria a ser, nas décadas de 50 e de 60, uma exigência ética sentida por toda a cultura brasileira.

O Cão sem Plumas (= pêlos) é o Capibaribe, rio que carrega os detritos dos sobrados e dos mocambos recifenses, rio que seria também matéria do complexo poema narrativo *O Rio*, ou a relação que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife, onde a poesia nasce de um sábio uso prosaico, do polirrítmico, aderente às flutuações da linguagem coloquial:

Na vila da Usina
é que fui descobrir gente
que as canas expulsaram
das ribanceiras e vazantes;
E que essa gente mesma
na boca da Usina são os dentes

que mastigam a cana
que a mastigou enquanto gente;
que mastigam a cana
que mastigou anteriormente
as moendas dos engenhos
que mastigava antes outra gente;
que nessa gente mesma,
nos dentes fracos que ela arrenda,
as moendas estrangeiras
sua força melhor assentam.

O convívio com a meseta castelhana “dos homens de pão escasso” e com a poesia ibérica medieval, a um tempo severa e picaresca acentuou em Cabra a tendência de apertar em versos breves e numa sintaxe incisiva o horizonte da vivência nordestina. “Morte e Vida Severina, auto de Natal Pernambucano”, o seu poema longo mais equilibrado entre rigor formal e temática participante, conta o roteiro de Severino, um homem do Agreste que vai em demanda do litoral e topa em cada parada com a morta, presença anônima e coletiva, até que no último pouso lhe chega a nova do nascimento de um menino, signo de que algo resiste à constante negação da existência:

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la defiar seu fio.
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando ´´ é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina..

Nas obras posteriores o poeta aguça seu modo de ver e dizer a paisagem e os objetos, extraíndo-lhes as formas mais duras (“Uma Faca só Lâmina”) e levando ao extremo o intuito de despir o poema de traços supérfluos e cadências sentimentais. Constrói assim uma poesia arduamente nominal, que se vale dos perfis do concreto para atingir a pureza da abstração. E têm alguma coisa das rima pietrose de Dante versos belamente ingratos como estes, de “Quaderna”:

1.1

Se diz a palo seco
o cante sem guitarra;
o cante sem; o cante;
o cante sem mais nada
.....

1.3. O cante a palo seco

é um cante desarmado:
só a lâmina da voz

sem a arma do braço;
que o cante a palo seco
sem tempero ou ajuda
tem de abrir o silêncio
com sua chama nua.

.....

4.1.

A palo seco canta
o pássaro sem bosque,
por exemplo: pousado
sobre um fio de cobre;
a palo seco canta
ainda melhor esse fio
quando sem qualquer pássaro
dá o seu assovio.

4.2.

A palo seco cantam
a bigorna e o martelo,
o ferro sobre a pedra
o ferro contra o ferro;
a palo seco canta
aquele outro ferreiro:
o pássaro araponga
que inventa o próprio ferro.

4.3.

A palo seco existem
situações e objetos:
Graciliano Ramos,
desenho de arquiteto,

as paredes caiadas,
a elegância dos pregos,
a cidade de Córdoba,
o arame dos insetos.

4.4

Eis uns poucos exemplos
de ser a palo seco,
dos quais se retirar
higiene ou conselho:

não o de aceitar o seco
por resignadamente,
mas o de empregar o seco
porque é mais contundente.

LEITURA COMPLEMENTAR 2

Leia na plataforma o texto “Moderno e modernista na literatura brasileira”, de Alfredo Bosi (2003. p. 209 – 226), retirado do livro *Céu, Inferno*, para refinar suas leituras sobre o Modernismo na Literatura brasileira.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003.

BRITO, Mário da Silva. A Revolução Modernista. In. *A Literatura no Brasil, V.III*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira Através dos Textos*. São Paulo: Cultrix, 1999.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O Modernismo na Poesia. In. *A Literatura no Brasil, V.III*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. São Paulo: Vozes, 1977.

PROENÇA, Domício Filho. *Estilos de época na literatura: Através de textos comentados*. São Paulo: Ática, 1995.

COMPLEMENTAR

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

PROENÇA, Domício Filho. *Estilos de época na literatura: Através de textos comentados*. São Paulo: Ática, 1995.

RESUMO DA ATIVIDADE 34

Nesta atividade, estudamos a “Geração de 45”, que também foi chamada de neoparnasianismo. Lemos vários poemas de João Cabral de Melo Neto, expoente dessa “Terceira Fase do Modernismo”, bem como críticos literários como Bosi, Coutinho, Candido, entre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O curso de *Poesia Portuguesa e Brasileira* permitiu que você entrasse em contato com textos literários e críticos, fundamentais à sua formação acadêmica. Naturalmente, você precisará fazer outras leituras, de modo a consolidar a sua experiência de leitor de poesia. São mais de 100 textos, organizados da seguinte maneira: textos historiográficos, poéticos e críticos, pertinentes aos temas estudados. Assim, fizemos um percurso que vai das cantigas trovadorescas, nossa primeira poesia em vernáculo, até João Cabral de Melo Neto (1920-1994).

Foram propostas diversas atividades de compreensão textual, que você deve realizar com afinco, de modo a progredir em seu estudo na universidade, ampliando seu horizonte cultural e profissional. Suas dúvidas puderam ser discutidas com os conteudistas, com o tutor e com os colegas de curso. O importante é sempre manter o empenho em busca de uma autonomia de pesquisa e leitura, fundamental na vida de qualquer futuro professor.

Finalmente, desejamos-lhe total êxito nas atividades de avaliação aqui propostas.

SOBRE OS CONTEUDISTAS

Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda — Professor Associado da Universidade Federal do Pará, da disciplina Literatura Portuguesa. Mestre em Letras (Teoria Literária) e Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo. Tem atuado na Graduação em Letras, no Mestrado em Letras e em cursos de Especialização em Língua Portuguesa. Desenvolve trabalhos de pesquisa em torno da recepção crítica de Guimarães Rosa. É também orientador de Trabalhos de Conclusão de Curso e Dissertações de Mestrado.

Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima do Nascimento - Professora Adjunta, da Faculdade de Letras (FALE), da Universidade Federal do Pará (UFPA), da disciplina Literatura Brasileira. Atualmente é Coordenadora do Curso de Licenciatura em Letras, Língua Portuguesa, modalidade a distância, da Universidade Aberta do Brasil (UAB) e Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui Mestrado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (2004), com a Dissertação de Mestrado intitulada: A Representação Alegórica da Ditadura Militar em O Minossau-ro de Benedicto Monteiro: Fragmentação e Montagem e Doutorado, também em Teoria e História Literária, na área de Crítica Literária, pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (2012), com a Tese: Benedito Nunes e a Moderna Crítica Literária Brasileira (1946-1969). Publicou quinze haicais no livro *Letras Mínimas*, Rio de Janeiro, Editora Guemanisse em 2007, bem como poemas nos livros: *Elos & Anelos*. Org. Clarice Maia-Guedes. Teresópolis (RJ): Editora Guemanisse em 2008 e poemas em *Narrativas e Poéticas*, v. III. Org. Clarice Maia-Guedes. Teresópolis (RJ): Editora Guemanisse em 2008.
e-mail: fatimanascimentoletrasead@hotmail.com