

RESENHAS

MÁRIO DA SILVA BRITO — *Poemário* (Civilização Brasileira, Rio, 1966)

A publicação dos poemas de Mário da Silva Brito foi muito oportuna, porque possibilita aos analistas literários uma série de reflexões sobre o conteúdo ou essência da poesia moderna. A expressão "poesia moderna" é hoje muito mal compreendida entre os melhores leitores de poesia. E quando digo os melhores não me refiro apenas ao leitor comum, mas também aos críticos, poetas e professores de Literatura. Acredito que o melhor seria, quando se escreve sobre determinado autor, situá-lo de início nessa ou naquela corrente do *moderno*, numa tentativa de anular as pressões negativas que incidem sobre a valorização, determinadas pela crescente ambiguidade do termo. Pois o grande equívoco da maior parte dos leitores é justamente este: eleger determinado movimento ou escola como o único verdadeiramente representativo das legítimas tendências da arte na era técnica. Contudo, desde que Baudelaire estabeleceu os princípios teóricos da poesia contemporânea, não se contam, desde então, os movimentos que vêm surgindo em diferentes países do Ocidente, todos proclamando a posse do genuíno espírito da modernidade. O teorismo intenso, predominante no seio dessas correntes, não tem impedido que elas se conduzam dentro de um clima de acentuado irracionalismo. Assim, poetas que se dizem operantes no âmbito do *moderno*, não apresentam muita conformação com o espírito da *modernidade*, tal como a conceituou o criador do termo, que outro não foi senão o próprio Baudelaire. Mas não é meu propósito demonstrar aqui por que Baudelaire foi um artista muito consciente em sua antecipada luta contra a sensibilibilíssima "alma" dos computadores eletrônicos... Quando ouço alguém dizer: "Sou baudelaireno. Estou a favor das máquinas e da sagrada função dos mísseis!" tenho a impressão de que esse alguém está muito fora da perspectiva contemplada por Baudelaire. Modernidade é para Baudelaire o que é hoje para um economista ou sociólogo: civilização técnica, época do progresso. Todavia, diferentemente dos economistas, Baudelaire define o "progresso" como "crescente decadência da alma e progressivo predomínio da matéria". O próprio título de sua obra *Les Fleurs du Mal* — já transporta uma imagem pela qual se pode intuir o sentido mais oculto de suas intenções.

Admito que o tema comportaria uma dissertação bastante ampla. Mas o que procuro agora é verificar até que ponto Mário da Silva Brito se acha comprometido com a poesia moderna. Isso é possível, pelo confronto de alguns traços estilísticos típicos de sua poesia com as características da poesia contemporânea no Brasil e no mundo. Não fôra a confusão sobre o conceito de modernidade existente atualmente em nossa crítica e eu me teria dispensado dessa longa introdução. Contudo, como podia defender o ponto de vista de que Mário da Silva Brito é um dos mais modernos poetas de nossa lírica, se um crescente irracionalismo teórico procura apresentar, como característica essencial do *moderno*, certo neoparnasianismo que vai dando fama de grandes poetas a autores de poemas despidos de toda a carga de sentimentos, como se a poesia fôsse o subproduto de bem montada oficina do intelecto?

Esse agudo intelectualismo é um dos signos representativos do *moderno*. Mas está longe de ser seu traço básico ou decisivo. Por isso, quando alguém me indaga sobre as características da poesia moderna, jamais cometo a imprudência de tentar enumerá-las ou definí-las. Respondo-lhe geralmente, com a mais absoluta convicção de haver dado a melhor resposta: "Leiam os poemas de Baudelaire."

laire, Rimbaud, Mallarmé, Pound, Corbière, Eliot, Apollinaire, Rilke, Lorca, Montale, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Evtuchenko, Dylan Thomas. Esses poemas respondem melhor do que qualquer professor ou teórico da Literatura o que é a poesia moderna e quais as suas características".

A poesia de Mário da Silva Brito revela um poeta centralmente situado no âmbito do *moderno*. A uma leitura sumária, os seus poemas da primeira fase não escondem certo parentesco com a poesia dos líderes da revolução modernista de 22. Mas estaria equivocado — segundo creio — quem pretendesse identificar a gênese de seus versos em nossos próprios poetas. Sua expressão é antes de tudo cosmopolita. Tendo se apropriado do cânon da poesia moderna, êle revela uma agudeza de sentimento e compreensão intelectual da modernidade, somente observada em autores conscientemente situados no espírito da era tecnológica.

No poema *Retrato*, já se observam alguns traços típicos. Uma preocupação com a "palavra", mas sem as intenções pedagógicas comumente verificáveis em outros autores, que confundem *didatismo* poético com *teorização*. Nesse poema, êle fala da palavra como fonte da solidão e da poesia, chegando a dizer que "o verbo é punhal traiçoeiro e rosa sangrenta", pois se uma sílaba contém o amor a outra contém o exílio. Mas adiante escreve:

Calcinada flôr, desfaz em pó a retórica,
Que olhos abismados soletram a gramática?
Dançam os vocábulos a dança dos equívocos,
em tórno do homem atônito, filho da treva.

Essa "dança dos vocábulos" pode ser encontrada em muitos outros poetas. Em tais casos seria ocioso falar de "influência". A correspondência de temas entre poetas modernos de diferentes países resulta de uma visão comum, proporcionada pelo legado teórico dos simbolistas francêses. Por essa razão, Hugo Friedrich, em seu livro *Estrutura da Lírica Moderna*, demonstra com uma cerrada série de exemplos estar toda a grande poesia do século XX fundamentada em Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud. Eis porque o "baile das palavras" resulta dessa tomada de posição do poeta moderno, que transfere à palavra a "tarefa poética" considerada como "uma aventura do espírito operante" (Hugo Friedrich). T. S. Eliot nos dá também, nos *Four Quartets*, alguns exemplos dessa reflexão teórica em tórno da palavra:

As palavras se estiram (words strain)
cruzam-se e algumas vêzes se quebram sob o pêso
e a tensão, resvalam, deslizam, perecem,
a imprecisão as rói, mudam de lugar,
não ficam tranquilas.

Às vêzes, ainda operando com a "palavra", Mário da Silva Brito utiliza a repetição aliterante, para intensificar a claridade solar sôbre o vocábulo emergente da treva:

No meu reino de luz e sombra
a palavra, vinda do caos,
fulge em brilho solitário,
— solitário sol sem solo.

Outro traço característico observado em todos os poetas contemporâneos é o interesse pelos temas relacionados com as invenções, os produtos da ciência e da técnica. O principal teórico desses aspectos do "nôvo" é Apollinaire, cuja zona lírica não transcende os limites do especificamente urbano. Hugo Friederich, comentando as teorias de Apollinaire, diz: "O absurdo e o ridículo têm tanta importância quanto o mundo dos heróis. Porém também as novas realidades da ci-

vilização técnica: o telefone, o telégrafo, os aviões e as "máquinas, as filhas sem mãe do homem". No poema *O morto*, Mário da Silva Brito faz uma inteligente aplicação desses postulados teóricos. Vejamos este fragmento:

A noite. O cão.
O silêncio. O môcho.

E o pranto, e o mêdo, e o desconfôrto.
E o morto.

O telefone e o morto.

O telégrafo, o rádio,

as campainhas em disparada.
E o morto.

A gôta de água que pinga na pia.

O guarda-chuva pendendo do porta-chapéu
E o morto.
O jornal
o automóvel
o avião.

E o morto
O mundo tomou conta do morto.

Quando Mário da Silva Brito escreveu *Universo* há seis anos atrás, acredito que fui o único no Recife a escrever sôbre esse livro. Eu via no seu "concretismo" a única porta de saída para esse movimento. Antecipou-se, de certo modo, ao Cassiano Ricardo, de *Jeremias*. O sentimento formal da modernidade, também se caracteriza por um certo respeito pelo passado. Não há um só, entre os maiores poetas deste século, que procure romper com a tradição, naquilo que ela conserva como valor permanente do espírito, entendido o termo no sentido da ação humana e sua historicidade. Essa ligação com o tradicional êle estabelece até mesmo quando escreve um poema de vanguarda dentro do texto. aparecem versos de autores antigos colocados pondeamente dentro do texto. É o caso, por exemplo, no poema citado, daqueles versos de gênese medievales-camente popular de D. Dinis: "Ai flôres do verde pino"... "e u é?" São cons-truções e artifícios em que a modernidade se afirma através de processos que lhe são próprios. Em *Poemário* as associações caracterizadoras de um verdadeiro poeta surgem em cada poema. Só um poeta muito consciente de seu ofício em relação aos problemas contemporâneos da arte, poderia escrever um poema como *Consumação da mulher*. Aqui, as palavras definem o clima lírico do poema moderno, seu caos enumerativo, suas dissonâncias básicas. Cada palavra é uma imagem, um universo onde tudo se mistura: ondas, sátiros, túmulos, estrêlas, punhais, cabeleiras, crepúsculos, cavalos, aves, cães, vales, tempestades, sarcófagos, museus, alma, mulher.

Meu propósito, neste comentário, não foi analisar os valores estéticos da poesia de Mário da Silva Brito. Minha preocupação foi antes situar o autor no âmbito da modernidade, já que ser *moderno* é condição capaz de influenciar positivamente o juízo crítico. Todo poeta em nosso tempo tem o direito de reclamar para si uma posição dentro de um movimento literário, não sendo justo nem ético que se lhe negue esse direito. Mário da Silva Brito é conscientemente moderno até na escolha do título de seu livro "Poemário". Tanto pode significar o conjunto de poemas de um autor, quanto uma série de conceitos de grande força sugestiva: Poe & Mário é uma associação que não deve passar desperce-

bida ao analista literário. Poe foi um dos influentes teóricos das intenções atuais da lírica. Por outro lado, "Mário" se forma de uma união de *rio e mar*. Já na literatura grega, como se pode observar na comédia de Aristófanes — *As rãs* — *mar e rio* são considerados temas eternos da poesia. Servem até como critério para valoração das obras de arte literária. Por isso, quando Baco que desce ao Inferno à procura de um poeta, resolve pesar os versos de Eurípedes e de Ésquilo para verificar qual dos dois merece ocupar o trono da Tragédia, concede a vitória a Ésquilo por haver verificado que o peso de suas palavras é maior do que o peso das palavras de Eurípedes. Vejamos o valor dado por Aristófanes a um rio. Primeiro Eurípedes lança o famoso verso:

Oh! se o Argos jamais voando houvera...

enquanto no outro prato Ésquilo deposita o seu:

Oh rio Esperquio, oh pastor de touros!...

Eis como Aristófanes transfere a Baco o seu critério de valoração:

Baco — Soltai! Soltai a balança. Oh! o verso de Ésquilo pesa muito mais. Eurípedes — Por que?

Baco — Porque, a exemplo dos vendedores de lã, molhou o seu verso, pondo nele um rio, e tu aligeiraste o teu, pondo-lhe asas.

Poemário é um livro amadurecido, produto de uma intenção teórica que encontrou suas correspondências numa sensibilidade equipada com bons instrumentos para a captura do sentimento da existência e sua expressão em escala quase metafísica. — CÉSAR LEAL.

AUDÁLIO ALVES — *Romanceiro do canto soberano* — Editôra Leitura, Rio de Janeiro, 1966.

"A poesia lírica se desenvolve também nas "narrações descritivas". Como forma primitiva e mais simples, me limitarei a citar neste grupo o "Romance".

HEGEL

Uma das principais características da personalidade poética de Audálio Alves é sua inclinação para o fenômeno lírico. É assim que venho acompanhando o desenvolvimento de sua poesia, a partir de 1961, quando publicou *Alicerces da solidão*. Em grande parte desses poemas predomina o decassílabo, que é o metro mais empregado pelos poetas ibéricos, desde que Sá Miranda e Garcilaso o trouxeram da Itália, no princípio do século XVI. Não importa que na Espanha o nosso verso heróico seja classificado como endecassílabo, ou verso de arte maior. Isso se deve ao fato de ser diferente a contagem das recorrências rítmicas entre portugueses e espanhóis. O certo é que, pelo sistema do verso, os poetas antigos revelavam logo o gênero sobre o qual exercitavam o seu magistério poético. Pela uniformidade da narrativa os gregos escolhiam para a épica o *hexamêtro*. O *jambo*, por ser extremamente movimentado, era o verso preferido na expressão da comédia ou da tragédia. E assim, cada gênero tinha o seu verso próprio.

Contudo, nas línguas romances esses preceitos nunca foram observados com rigidez. Se temos o verso heróico na epopéia de Camões, temos-lo com o mesmo tipo de estrofe — a oitava real — na Fábula do Polifemo, de Gôngora, que é o mais lírico entre os grandes poemas líricos universais. Também nas éclogas de Garcilaso e de tantos outros poetas portugueses, castelhanos e brasileiros.

A diferença fundamental entre o poema épico e o lírico é ser o último um canto de natureza subjetiva, fixado sobre uma situação particular determinada, enquanto o primeiro é uma narrativa, que se caracteriza pela ação individual de um ou mais personagens, desenvolvendo-se num plano descritivo-objetivo, em que o herói ou os heróis, conduzidos por uma força fática, são levados à execução de uma empresa heróica ligada ao destino nacional de todo um povo. "Não

há poema épico sem heróis coléricos" — diz com razão Ernst Robert Curtius. Há, portanto, uma diferença básica entre poema épico e poema lírico expresso em tom épico. Um poema sobre feito épico é lírico, se é essencialmente lírica sua concepção. É o que ocorre no livro de Audálio Alves — *Romanceiro do canto soberano* — em que o autor não abdica de sua personalidade, condição necessária à realização do poema lírico, mas oposta a qualquer intenção verdadeiramente épica.

Desde o início do século XIX, os estudos literários feitos por homens que possuíam da literatura e da filosofia da arte um enorme conhecimento, definem como poemas líricos de tom épico as *viser* ou sagas escandinavas e noruego-irlandesas, as *ballads* inglesas e escocesas, os *volkslieder* da Alemanha, os *romances* espanhóis, portugueses e catalães, as *chansons* francesas. Há ainda outros grupos mais antigos, como o poema heróico germânico do início da Idade Média, de interesse apenas dos especialistas. Do *Romance* espanhol, diz Hegel em suas *Lições de Estética*: "Esta concepção clara e firme do aspecto característico da uma situação, unida ao talento de fazê-la ressaltar vivamente, apesar da parte profunda que nisso toma a sensibilidade, aparece especialmente nos espanhóis, de uma maneira plena de nobreza; e é isso que dá aos seus romances, em forma de relatos, um grande efeito. Nestes quadros se revela uma certa claridade íntima que procede da precisão do golpe de vista mais do que da profundidade do sentimento concentrado".

Em Audálio Alves, o lirismo das situações é evidente em tôdas as passagens. Logo no primeiro poema, em que se relata a morte de Pedro de Albuquerque, os relâmpagos afetivos iluminam, com forte resplendor simbólico, a paisagem onde se desenrola a cena:

Um vazio itinerante
de semi-círculos noturnos
resiste aos galgos da lua:
apenas rende-se a aurora
Em tórno do Forte, pedras
em posição de recuo
até a linha do solo
os disfarça lodo azul.

A posição romântica do poeta não se revela apenas no interesse típico dos românticos pelos fatos ou personagens quase lendários de nossa história social e política. A própria confissão de Pedro de Albuquerque, no final do romance, mostra a razão simbólica que o levou a sacrificar-se no interior da fortaleza:

digo-te:
 eu defendi este Forte
 pela brancura da cal.

No poema seguinte, não temos propriamente um romance. Tanto pelo metro como pelo tratamento acentuadamente lírico, o que se apresenta aqui é a *ode*. Não devemos esquecer de que, na expressão lírica, o poema adquire determinado tom, conforme o tipo de sentimento que se apossa do autor. No caso, o que Audálio expressa é sua admiração por um grupo de mulheres valentes; daí o caráter quase elegíaco da composição. A atmosfera lírica domina do primeiro ao último verso. Nenhuma ação caracteriza as heróicas. Apenas aparece o poeta concentrado sobre seu tema. O mais são vultos que ora se movem, conatos fundidos numa perspectiva aérea, ora nítidos, banhados em luz, como se presos a quadros impressionistas. O lirismo autêntico do poeta flui sobre tôdas as letras, tôdas as palavras, todos os versos. É o próprio Audálio Alves se sobrepondo ao tema, como convém ao verdadeiro poeta lírico: oferecer vida a quem vida já não possui.

Esse clima lírico, que tenho procurado caracterizar aqui, se observa também nos

demais poemas, especialmente no *Itinerário rústico de Pau Amarelo*, que é um dos poemas mais centralmente situados no âmbito do romance, ainda que falte a ação dos personagens. Contudo, o redondilho maior e o tema o aproximam do romance popular espanhol, do qual se distingue pela ausência da assonância, da estrofação em quartetos, dos "laconismos e alusões".

O *Caminho de Gangazuma, Evocação de Abreu e Lima e Saudação a Inácio Catingueira* são odes. Há grandeza nesta passagem de Gangazuma, em que domina o decassílabo sáfico, com acentuação na 4a. e na 8a. e estrutura bimembre:

Viver como viveste:
A pele escura, mas a carne em chamas,
Aos ombros pedra, mas no peito um pássaro,
De um lado plumas, mas do outro escamas,
À língua sangue, mas nos lábios canto.
À esquerda sonho, à direita lei.
As mãos atadas, mas o sonho livre.
De um lado escravo, mas de outro rei.

Creio que merecem estudo, do ponto de vista técnico-expressivo, essas oposições bipolares:

Tigre sem garras, mas na fúria tigre,
Faca sem gume, mas no golpe faca,
Águia sem asas, mas no vôo águia,

Na *Evocação de Abreu e Lima* fica bem caracterizado o clima afetivo da ode. Observe-se como na lírica de Fernando de Herrera se exalta a vitória de Lepanto:

Cantemos al Señor que en la llanura
venció del ancho mar al trace fiero;
tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
salud y gloria nuestra.
Tu rompiste las fuerzas y la dura
frente de faraón, feroz guerrero;
sus escogidos príncipes cubrieron
los abismos del mar, y descendieron,
cual piedra, en profundo, y tu ira luego
los tragó, como arista seca el fuego.

O verso heróico é o preferido em tôdas as línguas romances para a expressão lírica dos sentimentos de admiração e exaltação. É o que se vê também na Ode ao Sol de Espronceda:

Para y óyeme, oh sol! yo te saludo
Y extático ante ti me atrevo a hablarte:
Ardente como tú mi fantasia,
Arrebatada en ansia de admirarte,
Intrépidas a ti sus alas guía.

Em sua admiração por Abreu e Lima o sentimento poético de Audálio Alves coincide com o de Espronceda. É uma visão comum caracterizando formas líricas de uma mesma espécie:

Venho falar-te. Vim. Trago-te agora
silêncio puro para que ouças:
Nega-se chão ao chão que se devota:
Recife é teu quartel e teu exílio

— prisão de vôo em centenária rota. Venho
venho dizer ao sol que te admiro,
— ao sol, ao chão, às heras em silêncio,
ao tempo em tórno e aos girassóis em giro.

O que pretendo demonstrar é o seguinte: os poemas de Audálio Alves são mais importantes por serem líricos do que se fôssem efetivamente épicos. O poeta lírico pode ser demasiadamente grande escrevendo apenas alguns poemas de circunstância. Píndaro é colocado por muitos críticos bem informados no mesmo nível de Homero por ter sido tão grande na lírica quanto Homero o foi na épica. Todavia, o poema épico que não alcance o nível das grandes epopéias passa a ser apenas um produto derivado de épicas menores. Assim é que a *Canção de Rolando*, poema épico-lírico medieval, deu lugar a muitos pequenos poemas dela derivados. Nenhum desses poemas pode ser comparado com uma composição lírica como a que citei acima de Herrera, ou de Espronceda. É que esses poemas encerram em si mesmo uma grandeza total, que não possui a épica menor. Creio que razão teve Tomás Antônio Gonzaga quando deu o nome de Lira — a mais lírica das formas poéticas — a um de seus poemas que críticos ligeiros não vacilariam em chamar de épico:

Eu vejo pelas histórias
Rendido Pernambuco aos Holandeses,
Eu vejo saqueada
Esta ilustre cidade dos franceses;
Lá se derrama o sangue brasileiro;
aqui não basta, supre
Das roubadas famílias o dinheiro.

Antes apelara para algo mais violento:

Qual é o povo, dize,
Que comigo concorre no atentado?
Americano Povo!
O povo mais fiel e mais honrado!
Tira as praças das mãos do injusto dono,
êle mesmo submete
De nôvo à sujeição do luso trono.

Como se vê: os poemas do *Romanceiro do Canto Soberano* são todos líricos, divididos em espécies que vão da elegia ao romance propriamente dito. E, para concluir, voltemos ao início deste comentário:

Ali se diz que foi Pedro
de Albuquerque um capitão
e digo que êle dispunha
de mão, de mão e de mão
— como se a sombra de um cacto
alimentasse canhão:
tal era o fôgo de Forte
à linha do paredão — CÉSAR LEAL.

DÉBORAH BRENANND — *O punhal tingido* (Edições "Nordeste", Recife, 1965)

Muitas são as razões pelas quais se deve valorar uma obra literária. Uma delas é mostrar sua legitimidade como objeto artístico, podendo-se também levar em conta a originalidade do autor e a condição de artista representativo de seu tempo. Outros elementos devem suscitar também o interesse da crítica: o estilo, o tratamento formal, a posição ideológica do poeta. Tudo isso nos mostra como é difícil

cil abarcar numa visão de conjunto, todo o sentido extrínseco e intrínseco de uma obra, tôdas as suas categorias de valor, mesmo porque tais valôres se encontram dialêticamente interrelacionados, e sempre que se faz o estudo isolado de um dêles, a obra não deixa de sofrer arranhões em sua estrutura.

Daí minha dificuldade em escrever sôbre um poeta complexo como Déborah Brennand, sem que essa abordagem não se faça num plano de verdadeira estratégia poética. Tratando-se, porém, de poeta nôvo, posso prescindir do assalto ao seu estilo; também não creio que seja necessário analisar a ideologia do autor; tampouco o tratamento formal dado aos temas. Fico, portanto, na periferia da análise: digo apenas que Débora Brennand é grande artista e seus poemas vieram revelar uma personalidade criadora. Eles estão impregandos de uma luminosidade poética altamente comunicativa, de um poder de expressar imagens cujos contôrnos, côres e formas — nem sempre simétricos em sua configuração plástica — são a marca da originalidade do autor, da espontaneidade quase mágica de seu temperamento artístico, um dos mais legítimos da poesia brasileira, hoje considerada uma das mais importantes do mundo.

Poucos poetas tiveram a felicidade de ser modernos desde os seus primeiros livros; Débora Brennand encontrou essa felicidade. Não se exercitou antes no “soneto cretino” — como diria Fausto Cunha. Eu não afirmaria isso do soneto, pois além de cultivá-lo com cuidado, sempre estive atento ao sentido de advertência de Wordsworth: *Scorn not the sonnet*. De qualquer modo foi muita sorte que Déborah começasse assim, pois se aparecesse antes com um livro de sonetos não seria considerada “primitiva” naquela acepção usada pelo dramaturgo Ariano Suassuna, pois todo artista culto, que seja ao mesmo tempo bom, tem algo de primitivo; primitivo em sentido oposto ao “primitivo” de quem, sem arte e sem saber, procurasse reproduzir artisticamente o *natural*, prescindindo de altos valôres formais. Como o soneto é uma forma fixa de alto valor, certos críticos exigentes deviam considerar culto o xavante alfabético a quem ensinásemos a escrever sonetos...

Surge, pois, Débora Brennand com uma visão intuitiva do moderno, muito rara entre os poetas brasileiros de nossos dias. Refiro-me aos elementos característicos que podem ser encontrados em qualquer dos grandes poetas contemporâneos: “traços arcaicos associados a elementos ocultistas, atitude mística em contraste com um agudo intelectualismo, formas simples de expressão associadas à complexidade do expressado, clareza de linguagem com a obscuridade do conteúdo, precisão com o absurdo, futilidade de motivos com o mais arrebatado movimento estilístico”. Esses elementos que recentemente foram apresentados como “universais” da estrutura poemática pelo prof. Hugo Friedrich, de Ulm, constituem o dinamismo estrutural da poesia de Déborah Brennand. Poucos poetas se encontram situados, assim, no clima dessa dissonância; poucos possuem uma consciência tão nítida das próprias limitações humanas, do mistério que reveste as coisas; e até o mistério que envolve os nossos atos, as nossas próprias idéias: “Pobre inventor! E ninguém o remove de ter pétalas sensíveis, de ser frágil como a rosa morta que o vento rasga com seus brutos dedos”.

Muitos de seus poemas merecem uma análise estilística; uma análise que viesse revelar o emprêgo nôvo da metáfora, a nova função das imagens cinéticas, sinestésicas, das metonímias, dos símbolos. Algumas imagens encontram exemplos na tradição. Poderíamos encontrar semelhantes em Ovídio, Gray, Calderón-Fray Luiz de León e outros representantes da mística espanhola. Noutras, ela rompe a tradição, utilizando processos tão sutis que a pressão revolucionária não seria percebida senão por leitores atentos; e que não fôsem apenas atentos, mas também inteligentes. Por exemplo, quando ela procura dar dimensões cósmicas a pequenas coisas: bichos, plantas, flôres, aves. Assim, ao invés de ser o rio que se assemelha à serpente, a metáfora se inverte: e a serpente parece um rio a colear entre o verde vale. Muitas de suas metáforas, são místicas. Mas o que é uma metáfora mística? Todos sabem que é uma imagem em que Deus é revelado através de algo pertencente à natureza por todos conhecido. O exemplo lembrado por René Wellek é bastante ilustrativo: em certo

poema de William Blake, Deus é representado por um Tigre. O tigre não seria senão um das formas através de cujas indagações sôbre sua origem, o poeta acaba de alcançar certo conhecimento de Deus.

Em Deborah Brennand encontrei um poema que funciona como metáfora mística. Um aspecto de Deus é representado por um Leão:

Rasgando a escuridão, entre nuvens, selvagem,
A fera surge, faiscando o luminoso pêlo,
E, com patas de fogo acêsas, fere a sombra,
Desafiando as flechas dos ventos caçadores.

Por mais que doidas aves levem a vida
Em noturnos vôos de prata, inalcançáveis,
O lampear de seus olhos rubros e verdes,
Audaciosos, nunca assustarão o rei.

Estendido, preguiçoso no espaço,
Nem da armadilha de sonhos será cativo
Este animal que vence as águas e o sol,
Saciado de comer o coração do tempo.

Observe-se que a metáfora aqui é o poema inteiro. Um leitor pouco acostumado à poesia moderna e doutrinado pelas teorias da “participação” não vaticularia em considerá-lo um “poema alienado”. Tal leitor não procuraria observar os valôres formais do poema, ou interpretar-lhe o sentido metafórico. Exigiria em nome da vida — e aqui estaria o seu equívoco grosseiro — que o poeta cantasse as fábricas, os operários da construção civil, os camponeses sem terra, as lavadeiras ainda não sindicalizadas. Cantar um leão, visto talvez na infância em algum circo ou jardim zoológico, seria ocupação apenas para poetas ricos sem angústias, que habitassem casas senhoriais, cercadas de “jardins coruscantes” — como diria Coleridge no *Kubla Khan* — numa fuga completa à vida e aos seus problemas. Tal raciocínio é idiota, ainda que frequentemente pensem assim pessoas que não são idiotas. Na realidade, o que é a vida? Que representa a poesia como expressão de vida? Para um artista, vida não é apenas o complexo de relações e instituições sociais no qual o homem se encontra inserido. Vida é tudo o que existe na natureza. O sol é vida para o artista; a chuva, as estações, a terra, os mares. Tudo isso é vida. O poeta representativo de seu tempo é aquele que possui nítida consciência de que sômente as instituições sociais se transformam. Só elas evoluem. Contudo, o homem não é influenciado apenas pelo social. Os bois cantados por Virgílio — escreveu alguém cujo nome não recordo — mugem ainda na mesma forma como o Duque de Edimburgo cria cavalos de Alexandre Magno são iguais aos que o Duque de Edimburgo cria hoje na Inglaterra. O sol é o mesmo em todos os tempos, os movimentos da lua, o ritmo das marés. Ninguém poderá obrigá-los a fazer mudanças, assim como fazem os homens em relação às instituições sociais. Há ainda o problema da morte. Será alienado o artista que se preocupa com êle? Tudo isso é material para arte, e quem não coloca a morte, o sol, o tempo e as constelações em seus poemas não é um poeta representativo de seu tempo. E mais: não é representativo de seu tempo nem de tempo algum.

Pois bem: o poema de Déborah que transcrevi acima é uma metáfora mística — a Constelação do Leão, como diz Thomaz Mann num de seus romances, é uma constelação que assombra por sua beleza, voando com sua carga de luz misteriosa, à semelhança do Sol, em Fernando Pessoa:

O mito é o nada que é tudo,
o mesmo sol que abre os céus
é um mito brilhante e mudo:
O corpo morto de Deus
vivo e desnudo.

Até agora, entre os numerosos artigos publicados sobre Déborah Brenand, um dos mais inteligentes foi o do escritor Gilberto Freyre. Não há dúvida de que G. F. apontou um das qualidades típicas da poesia de Débora Brenand: aristocrática e difícil. Uma poesia para poetas cultos. Não me parece, entretanto, que ela seja o poeta técnico e demasiado sutil que foi Baudelaire; ou para ficarmos no Brasil, o nosso João Cabral. Ela possui uma organização intelectual demasiadamente consciente, para ser considerada primitiva; e é demasiadamente intuitiva e espontânea para ser sofisticada. — CÉSAR LEAL.

CASSIANO NUNES, DORA VASCONCELLOS, ERNESTO GUERRA DA CAL
— *Três poetas em autoleitura* — Brazilian Institute, Universidade de Nova Iorque, 1964.

“A unidade lírica dos Três Poetas é de surto íntimo, não resulta do ato deliberado de vontade, não procura o êxito mundano como objetivo, não se propõe a aventura do inédito formal a todo preço, não quer ser um exemplário de pericia técnica da arte de poetar”.

Preferi iniciar esta crônica com a transcrição de trecho da Nota Prévia de Antônio Houaiss, porque ela me parece terrivelmente inteligente, necessária e até mesmo indispensável à compreensão desses autores quase desconhecidos no Brasil: Dora Vasconcellos, Cassiano Nunes e Ernesto Guerra da Cal. A nota de Houaiss é uma espécie de prefácio ao livro que o “Brazilian Institute” da Universidade de Nova York acaba de lançar: *Três poetas em autoleitura*. Abre o volume o poema de Cassiano Nunes *Ensinando um pássaro a cantar*, em que a influência do Romancero hispânico se faz presente; mas, como em João Cabral de Melo Neto, apenas na esfera formal. De qualquer modo, a substância da poesia de Cassiano Nunes é muito variada e boa e é também a marca de uma individualidade artística, voltada para os problemas do homem, como se pode observar nestes versos:

O que cantas, pássaro,
é prata e cristal:
sonora matemática
retinindo em metal.

Rumorejo de arroio
em demanda de tom:
desprovido de senso
os arabescos de som.

Capricho bachiano
em pequeno instrumento
de penas e de nácar
a responder ao vento...

Mas embora aprecie
essa música fria,
acho que o canto humano
possui maior valia.

Os êxtases gratuitos
num vórtice se somem...
Só é nobre o papel
alvo que se sujou
com as digitais do homem.

Simpatizo com a poesia de Cassiano Nunes, seu humanismo limpo e transparente, ao mesmo tempo abstrato e racional, isento de paixões, o que lhe permite afirmar:

Na linguagem da prosa
é que eu faço a minha poesia.
O ofício de viver
é o arroio límpido
que me inspira,
enquanto pelo asfalto flui
o tumulto da vida.

O caráter sumário dessa nota não me permite análise mais completa da poesia de Cassiano Nunes. Por isso, preferi citar alguns versos mais expressivos para que o leitor tome conhecimento imediato de sua arte. É o que irei fazer agora em relação aos poemas de Dora Vasconcellos, essa maravilhosa antena receptora do cotidiano.

Uma antena que não apenas registra aquilo que sua sensibilidade recebe em código, pois também traduz o próprio código, e retransmite a mensagem, que não lhe pertence apenas, mas a todos nós. Quem não viu, em qualquer momento de sua vida, quadros como êstes (?):

Um dia para qualquer lado,
Em um momento dado
Uma girafa de pano
Perdida no telhado
Uma abelha em luta
Com o indefinido da flôr
A mancha de tinta
No portão da entrada
Um punhadó de junquinhos
Sofrendo dentro da água
O varal partido
A borboleta inspecionando
A gruta
O cão farejando o silêncio
O nenúfar dormitando
Entre zumbidos
O chapéu esquecido
Na grama
A tarde ao largo
Sem alma humana
A rôla em atraso
Biplano aterrissando
Ao acaso
Tudo tão paciente
Tão recente
Tudo tão de tarde
Morosamente em cardo
Contra a brisa

Observe-se a pesada carga de melancolia que os últimos cinco versos transportam: “Tudo tão paciente/ tão recente/ tudo tão de tarde /morosamente um cardo/ contra a brisa”.
Razão tem Antônio Houaiss quando escreve que essa poesia não tem como objetivo o “bom êxito mundano”. Não direi que poetas como êstes me res-

tituam a fé na poesia de língua português, porque de fato ela nunca esteve perdida. Continuo a ver na poesia brasileira atual, algo que se assemelha ao início do século de ouro espanhol. Nossos poetas são geralmente melhores do que supõem os mais otimistas juizes da crítica contemporânea. Crítica que frequentemente se desvia de seu objeto, forçada, à vezes, por imposições estranhas à própria literatura. E agora, que dizer de Guerra da Cal?

Ezra Pound foi chamado certa vez de bolchevista literário por haver dito que a poesia deve ser tão bem escrita quanto a prosa. Acredito que numa afirmação como essa de Pound, cuja intenção irônica não se pode pôr em dúvida, há razões capazes de conduzir o crítico a uma série de generalizações relacionadas com um dos temas mais frequentes no estudo da poesia moderna: o da presença do passado na obra dos autores contemporâneos, como fator indispensável a que a poesia se possa tornar tão bem escrita quanto poderia desejar Pound e seus discípulos; e não apenas bem escrita mas também integrante de uma ordem universal, apta a atender ao preceito eliotiano de que o "progresso de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade" em favor daqueles que lhe antecederam e formam a *ordem única*, o conjunto dos valores culturais a que se dá o nome de tradição. Pois só os que sabem honrar a tradição, através de um permanente sacrifício do Eu, serão honrados pelas futuras gerações, já que, dentro dessa ordem a continuidade é uma lei inflexível que prescinde da sanção dos críticos, ao fazer cumprir integralmente os seus postulados.

Ernesto Guerra da Cal é um desses poetas de visão histórica, cuja importância não deve ser subestimada por várias razões. Uma delas a fidelidade ao passado; outra: o conhecimento acima do comum que ele tem dos grandes autores que lhe antecederam. A experiência poética vasta, o conhecimento dos mestres da canção amorosa da Idade Média e da pré-Renascença, além daqueles que se encontram mais próximos de nós como Garcilaso e Camões, fizeram com que Ernesto Guerra da Cal escreva poesia tão bem como escreveram em prosa Cervantes e Dostoiévski, Tolstoi ou Proust, Balzac e Joyce.

Antônio Houaiss, na nota introdutória à Antologia editada pelo Instituto Brasileiro da Universidade de Nova York, sentiu bem esse problema quando afirma que a coletânea servirá para dizer aos que a lerem muitas coisas importantes, entre as quais lembraria as seguintes:

— a de que aquela original co-identidade linguística galaico português perdura, ao cabo de um milênio de formação e de oito séculos pelo menos de documentação, no essencial de suas formas e recursos expressivos, a tal ponto que o conceito de "galego, codialeto romântico do português" é tão bom quanto "português, codialeto de galego", ficando toda hierarquia entre as duas línguas reduzida a uma contingente conveniência política; —

a de que no conceito cultural contemporâneo, não deve ser objeto de maravilha (ainda que o seja), o fato de que em Nova York aparece uma antologia que revive um como cancionero galego-português, não medieval ou renascentista, mas moderno, que entretanto, guarda impressionante fidelidade entre certa posição básica do homem passado em face da Poesia e certa posição básica do homem presente em face da Poesia — o seu substrato lírico;

— a de que essa unidade do substrato lírico que lhes informa a poesia dos Três Poetas, é expressão de uma continuidade no tempo e é expressão de uma atualidade no tempo: de um lado, a poesia é um componente da cosmovisão com que a espécie se insere na vida, de outro lado, a poesia é a inserção personalística e diferencial."

Antônio Houaiss é um crítico tão completo, de uma compreensão tão superlativa do fenômeno poético e dos valores de um poema, que me constrange ter que discordar d'ele, ainda que num ponto talvez pouco significativo. Refiro-me a uma das afirmativas do prefácio. Aquela em que ele diz: "a unidade lírica dos três poetas" (...) "não quer ser um exemplário de perícia técnica da arte de poetar". Concordo não que se refere a Cassiano Nunes e Dora Vasconcellos. Mas acredito que não representa uma limitação para a poesia de Guerra da Cal di-

zer-se que os seus poemas — além de belos e ricos de substância intelectual e humana — são também um exemplário de perícia técnica. Já o afirmei em relação a Arnault Daniel e ao Marquês de Santillana; por que iria negá-lo a um filho espiritual desses dois poetas medievais? Sinto que para Ernesto Guerra da Cal o poema constitui um desafio; algo que exige para sua realização um plano prévio, uma estratégia especial a ser seguida para que possa colher o resultado artístico a que se propôs alcançar.

E isso é o que consegue através de várias formas, inclusive de recursos técnicos nos quais se mostra um perito tão hábil quanto o Marquês de Santillana. As soluções técnico-expressivas são semelhantes em ambos: Aboiando-me no espírito/ impossível de afundar/ tenho os teus mastos na i-alma/ e nos olhos a embalar/ sonhos de infância perdidos/ pelas esquinas do ar.

Vejamos agora o Marquês de Santillana: Deseo non desear,/ e querria non querer;/ de mi pesar he prazer,/ y de mi gozo pezar.

Transcrevo êsses trechos apenas para dar ao leitor uma idéia da proximidade em que se encontram os dois poetas, embora separados por quase sete séculos de história cultural. Não seria êsse um exemplo do passado cooperando no presente?

Também vejo em Guerra da Cal um técnico do poema à semelhança de Camões e Garcilaso; inclusive éle se encontra unido a ambos pelo temperamento melancólico, a sensualidade peninsular, o amor aos temas mais relacionados com a infância, com a Pátria, da qual se exilou no final de uma tragédia em que a tirania Franco-fascista triunfou e a poesia perdeu dois de seus melhores representantes mundiais neste século: Federico Garcia Lorca e Miguel Hernández.

Escrevendo sobre Walt Whitman, afirmou certa vez Randall Jarrell que dêle tudo o que se dissesse seria pouco. O melhor, portanto, seria citá-lo. Farei o mesmo, concluindo esta crônica, em relação a Ernesto Guerra da Cal. Neste *Saudade líquida* pode o leitor sentir melhor o seu temperamento de ibérico; o poema ora lembra as canções camonianas, ora as églogas de Garcilaso:

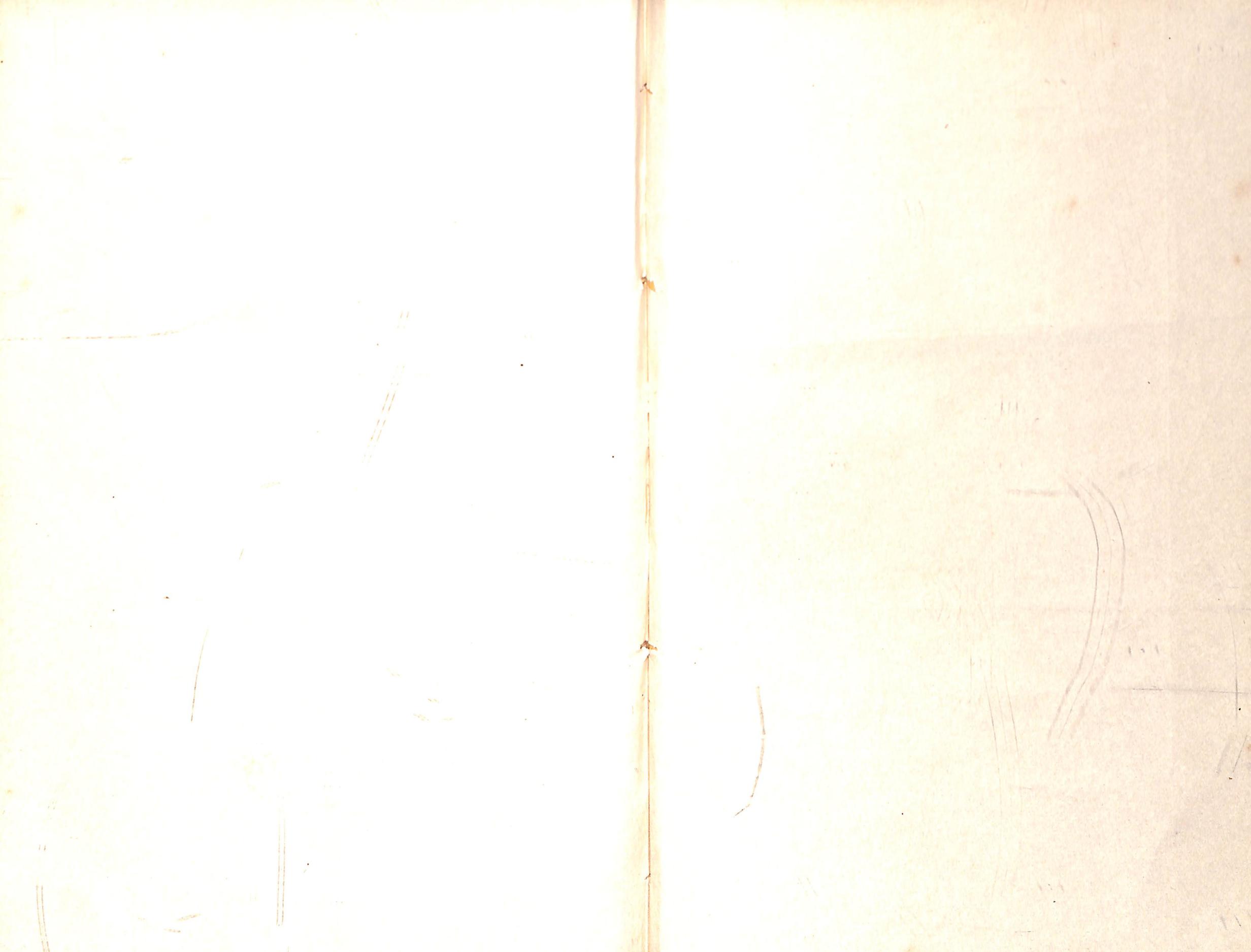
Montanhas do Caurel
que eu
dende o val
verde-mol
pastoril
de lonxe
e pequeninho
contemplaba
no esmorecente sol
da tarde azul e mel
que no leito do Sil
se adormentaba

De líquida saudade tornasol
vossa imaxe ideal, fidel, souril
da lembrança o frouxel
i-o milheiral da i-alma
me asolaga!

Aquela macieira
do meu pomar da infância
cecais xá non é mais

Talvez
secou
caiu
sumiu
..na natureza
Mas non morreu
i-ano após ano
inunda em branca
frol
a intimidade verde

do meu horto interior
e me brinda maçãs arcedentes
dun vermelho cheiror
a campo
a vida
a sol
que con amor eu vou entesourando
non profundos armários da memória
pra aromarem no inverno
os lenços do meu leito
frio
eterno. — CÉSAR LEAL.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Serviço de Documentação

P
378
A