

MARIA LUÍSA CARNEIRO FUMANERI

**POESIA E AUTONOMIA: A CONSTRUÇÃO DO LUGAR DO POETA NA OBRA DE
MÁRIO DE ANDRADE E DE FERREIRA GULLAR**

CURITIBA

2017

MARIA LUÍSA CARNEIRO FUMANERI

**POESIA E AUTONOMIA: A CONSTRUÇÃO DO LUGAR DO POETA NA OBRA DE
MÁRIO DE ANDRADE E DE FERREIRA GULLAR**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientador: Prof^o Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo.

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Fumaneri, Maria Luísa Carneiro

Poesia e autonomia: a construção do lugar do poeta na obra de
Mário de Andrade e de Ferreira Gullar / Maria Luísa Carneiro
Fumaneri – Curitiba, 2017.

222 f.; 29 cm.

Orientador: Luís Gonçalves Bueno de Camargo
Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

1. Andrade, Mario de, 1893-1945. 2. Gullar, Ferreira, 1930-. 3.
Literatura brasileira. 4. Modernismo (Literatura). I. Título.

CDD 869.3



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de tese de doutorado de **MARIA LUÍSA CARNEIRO FUMANERI** para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Os abaixo-assinados Luís Gonçales Bueno de Camargo, Presidente, Fernando Cerisara Gil, Waltencir Alves de Oliveira, Pedro Dolabela Chagas e Benito Martinez Rodriguez, arguiram, nesta data, a candidata, que apresentou a tese **“POESIA E AUTONOMIA: A CONSTRUÇÃO DO LUGAR DO POETA NA OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE E DE FERREIRA GULLAR”**.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutora em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. Luís Gonçales Bueno de Camargo (Presidente)		Aprovada
Dr. Fernando Cerisara Gil		Aprovada
Dr. Waltencir Alves de Oliveira		APROVADA
Dr. Pedro Dolabela Chagas		APROVADA
Dr. Benito Martinez Rodriguez		APROVADA

Curitiba, 20 de abril de 2017.




Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata octingentésima primeira, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutora a que se submeteu a doutoranda **MARIA LUÍSA CARNEIRO FUMANERI**. No dia vinte de abril de dois mil e dezessete, às catorze horas, na sala 1013, 10º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Luís Gonçalves Bueno de Camargo, Presidente, Fernando Cerisara Gil, Waltencir Alves de Oliveira, Pedro Dolabela Chagas e Benito Martinez Rodriguez designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada **“POESIA E AUTONOMIA: A CONSTRUÇÃO DO LUGAR DO POETA NA OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE E DE FERREIRA GULLAR”**, apresentada por **MARIA LUÍSA CARNEIRO FUMANERI**. A sessão teve início com a apresentação oral da doutoranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Luís Gonçalves Bueno de Camargo retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Doutora em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte de abril de dois mil e dezessete.

Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo

Dr. Fernando Cerisara Gil

Dr. Waltencir Alves de Oliveira

Dr. Pedro Dolabela Chagas

Dr. Benito Martinez Rodriguez

Maria Luísa Carneiro Fumaneri

A Maria Inês Lacerda Carneiro e a Ana Cristina
Carneiro Fumaneri, que me ajudam a voltar ao
centro de que parti.

A Filippo Mandarino, que segurou minha mão.

AGRADECIMENTOS

A Ewerton Kaviski, meu amigo nas piores horas, nas melhores horas e nas horas simplesmente entediadas, pela extrema dedicação e generosidade e por todas as coisas de que as palavras não poderiam dar conta. A Geisa Müller e Leo Campos, pela troca de conhecimento, experiência e desespero. A Lohanna Machado, pela parceria, pela leitura que fez deste trabalho e, é claro, pela revisão de graça. A Gisele Thiel, por ser a pessoa mais mimosa do universo e pelo apoio que me dá em todos os aspectos da minha vida. A Vanessa Carneiro Rodrigues, por todos esses anos de amizade e pelas conversas inesgotáveis. A Camila Fabro e a Guilherme Giublin, sempre perto, mesmo quando eu dou uma sumida. A Nézia Maria Bail Mandarino e Alessandra Mandarino, família que me dei. A Jair Ramos Braga Filho, por tornar este mundo mais divertido. A Ane Carvalho da Silveira, por me conhecer melhor do que eu mesma. A Tatiana Athayde, por cuidar de mim. A Manoela Romanó de Orte, por conseguir estar perto mesmo quando está longe. A Thauana Araújo, pelo apoio. A Luiz Fernando Kruszielski, por me dar calma e tranquilidade. A João Guilherme Duda, para quem o coração ganhou do resto. A João Joaquim Medeiros, meu correligionário. A Odair Rodrigues, para quem tudo pode ser resolvido. A Ana Paula Bukowski, sempre pronta a ajudar. A Juliana Sade, pela honestidade. A Anderson Fernandes Nery e Lucas Castro. A Diogo Lemes de Souza, parceiro da vida. A Maria Lúcia Lacerda Carneiro, pelo apoio sempre. A Anaise Bonfanti Kessler, que nunca me deixa sucumbir ao desespero. A Thiago Chab, que faz falta nesta cidade. Aos colegas professores e funcionários do Colégio Nossa Senhora de Sion, especialmente a Luciana Suplicy Gonçalves, Lucilene Brustolin e Marilize de Souza, pelo suporte e pelos ensinamentos. A Iara Chueh e Ana Karla Canarinos. Aos ex-colegas do Departamento de Linguagens do Instituto Federal de Paranaguá. Aos meus alunos. Aos colegas e professores da Universidade Federal do Paraná, especialmente à professora Lígia Negri. Ao professor Benito Martinez Rodrigues, por aceitar ler este trabalho e por toda a inspiração desde a Graduação. Ao professor Waltencir Alves de Oliveira, por ser um leitor de poesia tão fascinante. A Fernando Cerisara Gil, por todas as conversas sobre a Literatura e a vida ao longo desses cinco anos, por ter me ensinado tanto e por ter me dado a chance de me sentir, de fato, parte de uma pesquisa. Ao professor Pedro Ramos Dolabela Chagas, pela leitura das duas versões deste trabalho e por apontar, em meu Exame de Qualificação, o caminho que eu deveria seguir. Finalmente, ao professor Luís Gonçalves Bueno de Camargo, pelo apoio ao longo desses anos todos de orientação, mas, sobretudo, pela confiança e pelo suporte no pior momento dessa trajetória, meu agradecimento. Sem isso, eu certamente não teria chegado até o fim.

XXXIII

*That generation's dream, aviled
In the mud, in Monday's dirty light,*

*That's it, the only dream they knew,
Time in its final block, not time*

*To come, a wrangling of two dreams.
Here is the bread of time to come,*

*Here is its actual stone. The bread
Will be our bread, the stone will be*

*Our bed and we shall sleep by night.
We shall forget by day, except*

*The moments when we choose to play
The imagined pine, the imagined jay.*

Wallace Stevens, "The man with the blue guitar"

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar a possibilidade de ler a poesia de Mário de Andrade e de Ferreira Gullar a partir do problema da autonomia da Literatura, tendo como base a forma como tal questão foi posta pelos estudos da Sociologia da Literatura. Tal possibilidade é perpassada pela questão do estabelecimento do lugar do poeta no Brasil – lugar problemático, tendo em vista que se constrói pela dupla função de criar a beleza e de refletir a respeito das especificidades da criação em um país literariamente periférico do ponto de vista do mapa literário. Para isso, primeiramente, o trabalho busca levantar que possíveis especificidades são essas, ao analisar tanto a bibliografia que constrói essa ideia de especificidade quanto aquela que visa contestá-la. Em seguida, o trabalho discute como o Modernismo brasileiro, como gesto, cria uma ambiguidade fundamental com relação à tradição anterior, ao empreender, pelo “desrecale” da tradição brasileira, uma autocrítica do olhar, mas também, graças à sua “rotinização”, por legitimar a própria revolução por si, desvinculando-a do gesto fundador. Mário de Andrade aparece aí como ponto fundamental da autocrítica do legado do Modernismo. Sua obra – poética e crítica – é lida como uma trajetória que vai da necessidade de dizer a realidade (brasileira, periférica, cindida), passa pela construção da crença no poder do imaginário como suprarrealidade estética e deságua em uma profunda crise de consciência quanto ao seu próprio legado. O fruto mais evidente dessa crise é a “Meditação sobre o Tietê” (1945), poema que Mário de Andrade conclui pouco antes de sua morte, considerado pela fortuna crítica como um poema-testamento. Na sequência, passa-se a analisar a trajetória de Ferreira Gullar, considerada aqui como exemplar do aprofundamento da crise referida por Mário de Andrade entre as décadas de 1930 e 1940. A obra de Gullar, nesse sentido, é lida como uma trajetória que vai da desconfiança quanto às possibilidades de a poesia dar conta da realidade, passa pelos extremos do esteticismo e do engajamento e encontra uma síntese na solução estética apresentada no *Poema Sujo* (1976): solução essa que procura reencontrar, no subjetivismo e localismo (desenganados pelo ideal da autonomia), uma função para a poesia na modernidade.

Palavras-chave: Autonomia da Literatura. Modernismo brasileiro. Mário de Andrade. Ferreira Gullar.

ABSTRACT

The purpose of this research is to investigate the possibility of reading the poetry of Mário de Andrade and Ferreira Gullar from the problem of autonomy of literature, based on the way such issue has been posed by the studies of the Sociology of Literature. This possibility is permeated by the issue of establishing the poet's place in Brazil – which is a problematic one, given that it is built by the dual function of creating beauty and reflecting on the specificities of creation in a literarily peripheral country from the point of view of the literary scenario. To this end, the work first seeks to raise which possible specificities these are, meanwhile it analyzes both the bibliography that builds this idea of specificity and the one that aims to challenge it. The work then discusses how Brazilian Modernism, as a gesture, creates a fundamental ambiguity in relation to the previous tradition, by undertaking, through the "derepression" of the Brazilian tradition, a self-criticism of the view, but also, thanks to its "routinization" for legitimizing the revolution itself, separating it from the founding gesture. Mário de Andrade then stands out as a fundamental point of the self-criticism of the legacy of Modernism. His work – poetic and critical – is read as a trajectory that goes from the need to tell the (Brazilian, peripheral, divided) reality, passes through the construction of the belief in the power of the imaginary as aesthetic super-reality and flows into a deep crisis of consciousness concerning his own legacy. The most evident outcome of this crisis is the "Meditação sobre o Tietê" (Meditation on the Tietê River, 1945), a poem that Mário de Andrade completes shortly before his death, considered to be a testament poem by the critical fortune. In the sequence, I analyzed the trajectory of Ferreira Gullar, hereby seen as an example of the deepening of the crisis referred to by Mário de Andrade between the 1930s and 1940s. Gullar's work, in this sense, is read as a trajectory ranging from the mistrust as to the possibilities of poetry handling reality, going through the extremes of aestheticism and engagement and finding a synthesis in the aesthetic solution presented in *Poema Sujo* (Dirty Poem, 1976): a solution that seeks to rediscover, in subjectivism and localism (once disillusioned by the ideal of autonomy), a function for poetry in modernity.

Keywords: Autonomy of Literature. Brazilian Modernism. Mário de Andrade. Ferreira Gullar.

SUMÁRIO

0. INTRODUÇÃO.....	1
1 NACIONALISMO, HISTÓRIA E AUTONOMIA.....	5
1.1 Delimitações iniciais.....	7
1.2 Questões metodológicas.....	10
1.3 Nacionalismo e História.....	11
1.4 Autonomia e República Mundial das Letras.....	33
2 MÁRIO DE ANDRADE.....	50
2.1 A máscara moderna.....	53
2.2 Características da crença.....	58
2.2.1 O trovador arlequinal.....	58
2.2.2 “Essa heroica beleza de afirmar”.....	71
2.2.3 Da rotinização à crise.....	87
2.2.4 A Torre de Marfim: um “paradoxo irrespirável”.....	101
2.3 Considerações sobre o critério artístico depois do Modernismo.....	121
3 FERREIRA GULLAR.....	131
3.1 Primeiras experiências.....	133
3.2 Do concreto para o geral: <i>A luta corporal</i>	135
3.3 De <i>O vil metal</i> às experiências concretas: a busca da estabilização.....	149
3.4 Concretismo e Neoconcretismo: a poesia como esquematização da realidade.....	155
3.5 Em busca da realidade: o sonho da poesia nacional-funcional.....	160
3.6 <i>Dentro da noite veloz</i> : redescobrimo a particularização.....	175
3.7 Subjetividade e localismo: o caminho para o <i>Poema sujo</i>	183
3.8 Análise do <i>Poema sujo</i>	192
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	214
REFERÊNCIAS.....	216

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu de uma angústia bastante comum para o leitor de poesia minimamente interessado na produção contemporânea: a sensação, parcialmente justificável, de que a preocupação com questões poéticas é quase um *hobby* de luxo, um “supérfluo esplêndido” (WIND, 1985, p. 10). Essa sensação me levou, há alguns anos, a propor um pré-projeto para o Exame de Seleção do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná que visava analisar as disputas em torno de um conceito de poesia, disputas essas que teriam se estabelecido no Brasil na última década, pelo menos, e que divergiam sobre temas tais como a função da arte, a abordagem das grandes questões pela poesia contemporânea brasileira e o papel da experimentação formal nas obras – papel esse que parecia, para muitos críticos ferrenhos da produção atual, extremamente difuso, desconectado das “necessidades reais da arte”. As aspas são necessárias porque, como minha própria pergunta inicial me sugeria, parecia que não estavam decididas, ainda, quais as necessidades reais da arte. Essas reflexões, anteriores ao meu contato com a obra de Pierre Bourdieu e com o conceito de autonomia da Literatura, mostraram que o problema, no âmbito da discussão contemporânea, buscava, tanto de um lado quanto de outro do debate, argumentos sustentados em certa leitura da tradição brasileira desde o Modernismo. Só mais tarde, entretanto, quando passei a estudar, por conta dos créditos do Doutorado, conceitos da Sociologia da Literatura, como “autonomia” e “campo de produção erudita”, que essa obsessão aparente por uma narrativa da poesia brasileira desde o Modernismo, a fim de justificar escolhas poéticas atuais, passou a me fascinar como problema de estudo. Mas ainda havia dois empecilhos. O primeiro: a abordagem específica do campo literário, da forma como foi construída pela Sociologia da Literatura, referia-se a uma realidade muitíssimo distante daquela que os modernistas encontraram na década de 1920 no Brasil, país cujo campo intelectual era precário, para dizer o mínimo – problema esse que, como eu então ignorava, já havia sido largamente discutido na Sociologia brasileira. O segundo, o incômodo quanto a reduzir as obras dos escritores à pura disputa por lugar nesse campo precário, o que, mais que “injusto”, parecia simplesmente falso. Graças, porém, aos aparentes descaminhos dentro da Pós-Graduação, duas experiências puderam me servir para investir no desejo de superação desses obstáculos: primeiramente, o contato com os estudos desenvolvidos pelo grupo Literatura e Modernidade, sob a orientação do professor Fernando Cerisara Gil, que me deu uma formação

consistente a respeito de toda uma discussão sobre a especificidade da produção brasileira; depois, a possibilidade de discutir, novamente, mas por outro viés – da Literatura Mundial –, tais questões, durante a Prática de Docência, em disciplina ministrada pelo meu orientador, o professor Luís Bueno. Essas experiências deram às minhas próprias angústias de pesquisa um panorama muito mais amplo, permitindo que eu pudesse formular questionamentos. Em que momento o legado modernista se converteu em herança problemática? Em que medida o problema real da autonomia (essa retroalimentação do campo, que converte toda a tentativa de transformação em pura disputa literária) faz sentido no Brasil? Se as condições de produção se alteraram, por que se alteraram, e quando? Desses questionamentos e da incursão pela obra de dois autores que quisera esgotar, em dois períodos muito distintos, essas mesmas questões, nasceu o presente texto. O primeiro desses autores era, para mim, um velho amigo: sou leitora da poesia de Mário de Andrade desde a adolescência e, acredito, suas angústias intelectuais me foram passadas, ainda que de jeito meio torto, pelo fascínio que sua postura intelectual sempre exerceu sobre mim. Do segundo, sou leitora tardia: embora já tivesse passado pela poesia de Ferreira Gullar na Graduação, foi só quando li o *Poema sujo*, como sugestão preciosa de um amigo¹ para clarear as mal formuladas perguntas dos primeiros anos de Doutorado, que este trabalho começou a aparecer. Desde então, embora a tese não existisse, havia a certeza de que ela tinha de terminar com uma tentativa de explicação do caminho que levou Ferreira Gullar a escrever esse longo poema – e essa confissão vale a pena ser feita: todos os acasos que me levaram a escrever as páginas que se seguem ganharam sentido no empenho de entender soluções poéticas tão complexas, às vezes obscuras, às vezes comoventes, que estão em poemas como “Meditação sobre o Tietê” e *Poema sujo*, pois, para além de suas diferenças, eles me parecem como esforços radicais da vontade, já que (se estou certa) nascem de leituras muito particulares dessa situação de fragilidade da poesia moderna e, mesmo assim, existem.

Portanto a tese, do ponto de vista estrutural, procura ver, nesses dois esforços, um momento tanto de acúmulo dos recursos que esses dois poetas desenvolveram em sua obra – são, afinal, dois poemas muito semelhantes em vários aspectos: obras tardias, bastante longas, que fazem referência a outros livros de seus autores – quanto de soluções propriamente estéticas dadas aos discursos que cada um, em seu tempo, recebe e refrata sobre o que afinal é

¹ Obrigada, Ewerton de Sá Kaviski.

fazer poesia e sobre por que fazê-la. Entretanto, ainda assim, são poemas diferentes, de épocas diferentes.

Mário de Andrade, no ano de sua morte, conclui a “Meditação sobre o Tietê”, depois de um período de crescente decepção com o projeto modernista de formação de uma inteligência brasileira – decepção essa que lhe rendeu problemas não apenas de consciência intelectual, mas financeiros e de saúde. Assim, o segundo capítulo desta tese é uma tentativa de leitura dessa decepção a partir de como ela influenciaria sua poesia, culminando na crítica à demagogia do *projeto estético* modernista, presente na “Meditação”. Essa crítica é perpassada pelo questionamento do legado modernista, tanto no que se refere à conquista de certa liberdade estética quanto da possibilidade de intervir, como intelectual, no projeto de dizer o Brasil. Nesse capítulo, ainda, é analisada a interpretação dada por Mário à “rotinização” dos recursos modernistas – “rotinização” essa que, e essa é a hipótese que procurei provar, marcaria profundamente a forma de se entender o que é escrever poesia no Brasil.

No terceiro capítulo, a análise começa a partir da hipótese de que se ampliara a situação analisada entre 1930 e 1945 por Mário de Andrade: um momento em que o critério modernista, tomado agora de forma generalista, possibilita uma infinidade de atuações no campo da produção poética. Nesse sentido, a obra de Ferreira Gullar, poeta e intelectual cuja carreira é permeada por um inconformismo estético e político, é pensada, apesar de sua variação, como uma trajetória que representa um importante momento de síntese e consciência a respeito do que está em jogo ao se produzir poesia no Brasil a partir de 1950. Assim, o objetivo é que essas duas leituras não apenas se complementem, mas que ajudem a formular o problema específico de uma possível situação de autonomia da poesia brasileira – entendida aqui tanto no sentido de relativamente livre de restrições externas ao campo específico quanto no sentido de capaz de construir, para si, uma identidade idealizada de evolução autônoma das formas.

Finalmente, cabe uma explicação quanto ao primeiro capítulo, ponto mais polêmico quando este trabalho passou por seu Exame de Qualificação. O objetivo do primeiro capítulo é demonstrar os pressupostos em que se baseiam a hipótese de leitura. Partindo da suposição de que há, mais ou menos a partir da década de 1940 no Brasil, uma alteração substancial no modo de se fazer e de se falar sobre poesia – o que é entendido, por alguns autores, como uma tendência formalizante seguida de um período de disputa entre “poéticas” –, procurei avaliar

as possibilidades de ler essa mudança como consequência de um processo progressivo de autonomização da Literatura Brasileira. No caso específico do recorte deste trabalho, a questão no horizonte é: a reflexão sobre a autonomia da literatura, da forma como se estruturou nos estudos de Pierre Bourdieu e Pascale Casanova, pode ser produtiva para o entendimento de fenômenos como a poesia concreta ou a produção cepecista? Esse primeiro capítulo, portanto, busca definir o problema, bem como antecipar em que sentido se dará a leitura. Ainda, discute a possibilidade de correlação entre a questão da emergência de formação de tradição literária interna nas literaturas periféricas, da forma que é discutida por Antonio Candido, e a ideia de República Mundial das Letras, analisada por Pascale Casanova. Para isso, é apresentado um painel de em qual sentido costuma dar-se a contestação do modelo historiográfico de Candido. Essa discussão interessa na medida em que as ressalvas ao paradigma da obra de Antonio Candido são consideradas aqui, também, como um importante sintoma da autonomia. Por último, a existência desse capítulo se justifica pelo sentido muitas vezes polêmico que expressões como “conquista da autonomia” podem tomar: como se essa “conquista” fosse uma vantagem extraordinária, que é preciso defender, e que torna todo o nosso passado literário “pouco literário”. Não é esse meu lugar de fala, como espero ter conseguido demonstrar nas páginas seguintes. A autonomia é um ideal histórico gestado, sobretudo, na ideologia moderna e um panorama descritivo da especialização dos campos de produção intelectual. A dificuldade de analisar o segundo aspecto sem recair no primeiro é exatamente aquela de nosso lugar de fala, igualmente histórico e ideológico. No entanto, o ganho de enfrentar a dificuldade é que, ao reconstituir esses dois aspectos, diferenciando-os, talvez seja possível compreender melhor que lugar de fala é esse, que só se justifica (ou, melhor dizendo, que tem sua própria manutenção) nessa especialização discursiva crescente.

1 NACIONALISMO, HISTÓRIA E AUTONOMIA

“Gostaria de deixar claro que ao referir-me ao leitor como contraparte essencial à atividade de criar literatura e daí, à existência de uma literatura, não estou limitando o problema a questões como as de hermetismo ou obscuridade, ausência de rima ou de ritmos preestabelecidos, fatores em que, para muita gente, reside o motivo da indiferença e afastamento do homem de hoje pelos escritores de seu tempo. De forma nenhuma posso convencer-me de que a esses fatores caiba a responsabilidade pelo desentendimento. Prefiro vê-los, antes, não como fatores mas como consequência do desentendimento. Na verdade, quando se escrevia para leitores, a comunicação era indispensável e foi somente quando o autor, com desprezo desse leitor definido, começou a escrever para um leitor possível, que as bases do hermetismo foram fundadas. Porque neste momento, a tendência do autor foi a de identificar o leitor possível consigo mesmo”.

João Cabral de Melo Neto

Em 1952, João Cabral de Melo Neto leva a público dois textos: “A geração de 45”, em que procura refletir sobre os mal-entendidos provocados pelo mais recente “grupo” poético identificado pela crítica, e “Poesia e composição”, conferência na qual faz uma explanação sobre a situação do poeta àquela altura. Enquanto o primeiro demonstra certa condescendência com a nova poesia, explicando-a a partir de certa situação da poesia brasileira, o segundo é um retrato cruel de um tempo em que “não há *uma* arte, não há *a* poesia, mas há artes, há poesias” (MELO NETO, 1994, p. 731, grifo do autor) – um tempo de individualismo e diluição da função do poeta. Esse retrato, dado em tons diferentes, demonstra a preocupação de um autor, que foi rapidamente reconhecido como grande poeta pela crítica, com a crescente perda de lugar de sua atividade no país. São muitas as explicações dadas por ele ao fenômeno, mas uma parece curiosa – sua diferença da geração anterior:

Os poetas de 1930 encontraram o terreno mais ou menos limpo, vale dizer: vazio de formas [...] dentro das quais tivessem de escrever sua poesia.

[...]

Para o poeta de 1930, o que havia a fazer era cantar, simplesmente. Não havia uma sensibilidade criada, como sua exigência, sua preferência por tal e qual forma. A eles é que competia criar essa sensibilidade. Eles estavam colocados numa posição especial. *Naquele momento coincidia a criação de sua poesia pessoal com a criação de uma nova poesia brasileira, com suas novas formas, sua mitologia, sua sensibilidade, isto é, seu público* (MELO NETO, 1994, p. 744-745, grifo nosso).

A diferença da nova geração parece, inicialmente, ser, portanto, essa resistência encontrada pelos poetas em afirmarem-se diante de uma tradição estabelecida:

O poeta dessa geração de 1945, ao inaugurar sua obra, tinha de escrever para aquela sensibilidade, sem o que sua voz não seria percebida; mas tinha também de descobrir seu timbre próprio, dentro do conjunto daquelas vozes mais velhas, sem o que nenhuma atenção lhe seria concedida. *Diferente do poeta de 1930, ele não pode confiar-se à sua voz. Ele tem de refletir sobre ela, e, de certa maneira, dirigi-la. A criação de sua poesia não coincide mais com a criação da poesia brasileira* (MELO NETO, 1994, p. 745, grifo nosso).

No entanto, seguindo a argumentação, percebe-se que não se trata apenas de um problema de angústia da influência. Antes, o problema é do tempo, geracional:

Não é simplesmente por falta de mensagem própria que um poeta de hoje funda sua obra a partir da experiência de um poeta mais velho. *O que acontece é que não há uma definição geral da poesia, válida para nossa época, que permita ao jovem autor criar sua obra identificado com seu tempo* (MELO NETO, 1994, p. 746, grifo nosso).

Ou seja: embora o problema pareça, para João Cabral, um problema de tradição nacional, é também um problema histórico. Lido à luz de “Poesia e composição”, ele se adensa nesse sentido, pois contamina a produção e a recepção das obras:

Na verdade, a ausência de um conceito de literatura, de um gosto universal, determinados pela necessidade – ou exigência – dos homens para quem se faz literatura, vieram transformar a crítica numa atividade tão individualista quanto a criação propriamente (MELO NETO, 1994, p. 724).

Quando se projeta essa situação descrita pelo poeta na poesia posterior, percebe-se a atualidade da discussão. Parece que, de fato, a definição do que seria escrever poesia no Brasil ficou cada vez mais difícil. A partir da década de 1950, pululariam manifestos e facções poéticas que, defendendo o *seu* conceito de poesia, lutavam também para estabelecer uma discussão geral sobre o fazer poético em um tempo de indefinições.

A narrativa que aqui se propõe das lutas que permeiam uma conceituação da poesia brasileira pretende abrir uma possibilidade de leitura bastante específica (embora não única, evidentemente) que tente explicar como os anseios e atos dos agentes envolvidos na criação, recepção e teorização das obras podem contribuir para desfazer eventuais mal-entendidos e oposições aparentes. Cabe, nesse sentido, um primeiro cuidado, que é essa proposta de análise de uma definição adjetivada: poesia *brasileira*. A escolha, que tende a se naturalizar nos trabalhos da área, quer-se consciente. Por isso, antes da análise propriamente dita, este capítulo percorrerá outra polêmica estabelecida, a saber, o quanto há de idealidade e de fato

na necessidade de adjetivação. Em certo sentido, afinal, a ideia de existência de uma poesia brasileira (distinta de outras tradições poéticas, ou que deveria ser algo que ainda não é) está no centro do próprio objeto de estudo deste trabalho. Assim, a ideia aqui é distinguir claramente com que recorte se trabalhará, a fim de que ele possa servir de parâmetro para a mediação dos discursos, por vezes inflamados, que se construíram nas obras que analisarei.

1.1 Delimitações iniciais

Como se sabe, o texto de Antonio Candido, redigido em 1950, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, estabelece já na primeira frase uma famosa fórmula avaliativa para a compreensão da produção literária do país. Segundo Candido,

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. Isto se dá no plano dos programas, porque no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação, definindo afastamento mais reduzido entre os dois extremos. E para além da intenção ostensiva, a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal. O que temos realizado de mais perfeito como obra e como personalidade literária (um Gonçalves Dias, um Machado de Assis, um Joaquim Nabuco, um Mário de Andrade) representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências (CANDIDO, 2000b, p. 101).

Apesar dos “talvez” e da condicional, que muito se devem ao estilo de Candido como autor², trata-se de uma formulação que se quer definitiva. Ainda que se coloque em suspensão a forma como os agentes interpretaram essa lei (segundo o crítico, a tendência é a declarações mais extremadas que a produção em si), sua existência mesma é um fato a reger o “plano psicológico profundo”, que, por sua vez, materializa-se nas obras, levando à declaração de critério de valor de que o melhor da produção brasileira são os momentos-síntese de equilíbrio entre os extremos. A partir disso, portanto, uma revisão da aplicabilidade e da validade da dialética entre localismo e cosmopolitismo exige uma dupla interrogação. Uma se refere ao critério de valor em si, e poderia ser formulada nos seguintes termos: as melhores realizações artísticas brasileiras dependem do equilíbrio entre substância local da expressão e forma

² Para uma análise do estilo de Candido, *A passagem do três ao um* (WAIZBORT, 2007).

herdada da expressão? A outra seria: há uma dialética entre localismo e cosmopolitismo que opera na produção brasileira apesar da vontade e consciência dos produtores?

O primeiro questionamento leva a outro, como consequência: se o equilíbrio entre os extremos é critério de valor, quem o estabeleceu como critério? Além disso, pode-se perguntar qual paradigma avaliativo seria mais eficaz que ele. O segundo, por sua vez, pode constituir uma aporia, afinal, caso essa lei geral influencie toda e qualquer obra aqui produzida, qual seria a sua validade no estudo das obras além de confirmar seu caráter axiomático?

A hipótese a partir da qual este trabalho se constitui é a de que essas duas questões podem auxiliar na compreensão crítica do momento que parece se estabelecer na poesia brasileira a partir dos anos 1950, especialmente no que se refere a certa tendência a uma separação aparentemente violenta entre experimentalismo-constructivismo e engajamento. O que se defende aqui é que, recortando-se um arco que vai da “liberdade de pesquisa estética” pregada pelo Modernismo ao aparecimento do *Poema sujo*, e colocando-o em foco, é possível reinterpretar o conceito de dialética entre localismo e cosmopolitismo a partir das duas perguntas que, como se viu, suscita.

Cabe, porém, antes da análise do período em si, uma autorreflexão sobre os pressupostos em que tal escolha de recorte se baseia. A ideia, aqui, não é tanto justificar o caráter valorativo da afirmação de Candido (minha primeira pergunta), mas demonstrar, na referência a ele, como é assumido ou atacado, de forma indireta, nas tentativas de explicitação do que essa poesia deveria ser. O primeiro índice dessa preocupação é a quantidade de ensaios sobre poesia – tanto na forma de manifestos quanto de panoramas históricos que visam organizar ou contestar a tradição poética *brasileira* – que a suposta oposição entre o Concretismo e as várias fases de Gullar produziu. A escolha desse índice já é, evidentemente, um recorte. A discussão sobre o que deveria ser a poesia brasileira data do Romantismo, tem renovação considerável nas reflexões de Mário de Andrade e conhece momento de brilhantismo nas palestras de João Cabral, para ficar apenas nos momentos mais memoráveis. O recorte justifica-se, entretanto, na fé de que algo se adensa entre a ensaística de Mário de Andrade e a de Ferreira Gullar. No segundo caso, trata-se de um momento de oposição clara, declarada e pouco conciliatória, o que o torna tão distinto e, ao mesmo tempo, tão redutível à pura “briga”. Esse segundo aspecto, por sua vez, justifica o cuidado que tenho tido com a realidade dessa oposição. De fato, muito do que se escreveu sobre o período também o lê

como um antagonismo falso. Nesse sentido, observe-se, a título de exemplo, a opinião de Iumna Maria Simon, em texto de 1990, de que o que se viu foi uma “batalha de poéticas”, diante da qual “a poesia sucumbe em meio à maçaroca de explicações e teses; torna-se no final das contas irrisória” (SIMON, 1990, p. 131-132). De forma um pouco menos azeda, também Benedito Nunes reconhece, em 1991, que há, ao menos, em comum entre essas tentativas, “a crença na *virtude transformadora da palavra poética*, na sua eficácia social” e que essa crença “pontuou os debates sobre os limites do engajamento político do poeta como poeta” (NUNES, 1991, p. 172, grifos do autor). Finalmente, Heloísa Buarque de Hollanda, em sua importante tese sobre a poesia marginal, já apresenta a desconfiança no primeiro parágrafo, ao situar seu objeto de estudo no prolongamento dos debates “mobilizados pelas propostas revolucionárias da produção cepecista ou de seu *suposto* adversário, o experimentalismo de vanguarda” (HOLLANDA, 2004, p. 13, grifo nosso). Minha questão não será tanto o grau de diferença real entre as atitudes dos agentes. Em certo sentido, creio ser de maior importância que essa oposição pareça real *para eles*, visto que seus discursos são construídos sobre a crença nessa oposição. O que eles têm em comum, entretanto, é exatamente essa característica de otimismo na mudança, de fé na revolução, como tão bem percebe Benedito Nunes.

Mas poderia haver mais. Se volto à segunda questão suscitada pelo início de “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, deve-se perguntar o quanto poderia ser funcional adicionar, ao quadro acima delineado, a questão do “plano psicológico profundo”, que regeria a produção literária no país *apesar* dos agentes. Sem querer (ainda) colocar em questão a inevitabilidade desse aspecto na leitura crítica de qualquer obra que se produza no Brasil, minha hipótese é a de que sua presença na produção teórica e poética não é simplesmente latente, mas, inúmeras vezes, consciente. Talvez o caso seja de, como defendeu Candido, apenas mais um momento em que tal pressuposto inescapável se reflete em oposições extremadas, apenas aparentes. Talvez seja um momento de reconhecimento histórico da existência desse pressuposto, para enfim ser possível que dele se abra mão, no mesmo sentido em que Bakhtin/Voloshinov afirmava que “sempre que um julgamento básico de valor é verbalizado e justificado, nós podemos estar certos de que ele já se tornou duvidoso [...] e, conseqüentemente, perdeu sua conexão com as condições existenciais do grupo dado” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, s/a, p. 9). Tendo a interpretá-lo, porém, como um momento muito especial que, pelo amadurecimento de uma tradição poética, aliado às forças históricas,

permite um lampejo de consciência sobre o que afinal está em jogo em se produzir poesia no Brasil. Como toda a crise de consciência, afinal, essa também implica medidas, por vezes, desesperadas.

1.2 Questões metodológicas

A análise se dará em três capítulos. Primeiramente, buscar-se-á enumerar os pressupostos que sustentam a análise, sejam teóricos, sejam históricos, tendo como objetivo construir um “quadro geral” que fundamente a leitura das obras. O segundo buscará reler o Modernismo, na obra crítica e poética de Mário de Andrade, a fim de situar o problema ainda em seus primórdios, analisando-o de forma algo teleológica, visto que o objetivo é entender como se relê o gesto fundador posteriormente, verdadeiro objeto de estudo da tese. O terceiro capítulo, por sua vez, procurará analisar a obra crítica e poética de Ferreira Gullar, em muito pensada (ou, pelo menos, a partir da década de 1950) em oposição ao gesto concretista. Esse capítulo procura determinar o sentido das mudanças em sua obra e pensamento teórico desde seu primeiro livro (reconhecido), *A luta corporal*, até o *Poema sujo*. A escolha desse último como “ponto de fuga” será justificada no capítulo, mas, como antecipação, é possível dizer que se baseia na constatação de que se trata do último momento, na obra de Gullar, em que há certa intenção implícita (isto é, formalmente construída) de ser voz centralizadora do mundo social – tom esse que se diluirá em livros posteriores.

Poder-se-ia objetar que essa divisão é muito arbitrária, visto que singulariza, pela divisão em capítulos distintos, obras que dialogam, já que versam sobre questões similares, ainda que em momentos distintos. De fato, outras divisões seriam possíveis (obras teóricas *versus* obras poéticas, divisão cronológica e etc.). A escolha se baseou, entretanto, na percepção de que essas obras não se constituem *apenas* em diálogo umas com as outras, nem em uma divisão evidente entre defesa teórica e construção poética, mas como obras constituídas, afirmativas em si, mas que dialogam poeticamente com outras e com aquilo que seus autores deixaram registrado sobre seu fazer poético. Ou seja: o desejo que sustenta tal divisão é o de escapar tanto de certa visada panorâmica sociológica (de que padece parte de meu referencial teórico), que entende os atos dos agentes constantemente como meros exemplares de uma lei geral, historicamente constituída, que se estabelece por comparação – ainda que seja a comparação de relações estabelecidas na realidade desses atos – quanto de

certa leitura que julga a obra pelo que dela disseram seus autores (tentação real no caso de autores tão comprometidos em discursar sobre sua própria obra), o que poderia recair no mesmo problema de ler os poemas em si como pura manifestação da essência teórica desses gestos. O objetivo que gostaria de conseguir cumprir é ler como o problema teórico se manifesta nas obras. Como se verá, estabelecimento discursivo de um problema e construção poética que o recupera como forma frequentemente não coincidem, dada a natureza diferenciada dessas produções. Assim, a ideia é que a poesia em si protagonize o segundo e terceiro capítulos, ou, pelo menos, que eles sejam protagonizados por um problema mais de poética que de teoria. A referência aos textos teóricos e a outras obras será feita quando for imprescindível, mas sempre tendo em vista a necessidade de se elucidar a questão poética inicialmente colocada. Se essa organização peca por exigir a leitura integral dos capítulos para que o problema seja sequer estabelecido, resta crer que é um problema digno do trabalho.

Ainda, toda a formulação até aqui está construída sobre certos pressupostos teóricos, que devem ser elucidados. Primeiramente, o pressuposto de que há uma poesia brasileira. Em seguida, de que é possível recuperá-la de uma perspectiva histórica. Por fim, de que as especificidades dela tomam forma em comparação com a existência de algo como uma poesia não brasileira. Nas próximas seções, deter-me-ei em cada um deles, a fim de deixar claro meu lugar de fala.

1.3 Nacionalismo e História

Ao estudar o conceito de “nação”, Benedict Anderson chega à seguinte definição: “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32). Limitada por suas fronteiras (que, ainda que “elásticas”, constroem sua oposição às outras nações). Soberana por ter, de certa forma, substituído a legitimação divina de poder pela ideia de soberania de Estado. Imaginada porque, como qualquer outra comunidade “maior que a aldeia primordial” (p. 33) – alerta o autor – é fundada na crença do laço entre pessoas que nunca se viram nem se verão. E comunidade porque,

[...] independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, que tantos milhões de pessoas tenham-se disposto não tanto a matar, mas

sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas (ANDERSON, 2008, p. 34).

A perspectiva de Anderson não é a de negar a existência da nacionalidade (ou “condição nacional”), acusando-a de pura ideologia, mas procurar escavar as razões tanto de sua constituição quanto de sua permanência³. Assim, a nação, como conceito imaginado, é real em suas implicações tanto na vida das pessoas como nas decisões tomadas em esferas mais abstratas. É preciso ter isso em mente ao analisar a polêmica que muitas vezes se estabelece com relação ao caráter nacional de uma literatura. Há alguns anos, vem se delineando na crítica uma oposição à ideia de historicizar a literatura. Entre as ressalvas mais frequentes, destacam-se: 1) o fato de que as histórias da literatura estabelecem um cânone; 2) o fato de que esse estabelecimento deixa de fora parte da produção; 3) o fato de que se baseiam em um viés nacional, logo, ideológico. No Brasil, essa discussão deve muito ao questionamento quanto aos pressupostos de elaboração da obra de Antonio Candido⁴. Visto não ser o objetivo deste trabalho oferecer qualquer tipo de contribuição a essa discussão mais específica, a referência a ela se dará apenas nos limites do problema sobre a possibilidade de historicizar certa linha que iria de A a B, temporalmente, na produção *brasileira*, e dela extrair algum significado.

O primeiro ponto a se pensar é a crítica a *Formação da literatura brasileira*. Em texto de 1990, Luiz Costa Lima observa que a crítica literária do século XX tem três grandes preocupações: a questão da especificidade da linguagem literária, a relação entre esse tipo de linguagem e a sociedade e a questão da nacionalidade das literaturas. Enquanto as duas primeiras são apresentadas como eminentemente modernas, a terceira carrega um forte ranço de ideologia nacionalista, oitocentista, em grande parte superada. A análise de Costa Lima foca na importância, para a noção de “sistema”, não tanto da “articulação entre produção e recepção literárias”, mas da “*extensão nacional e seu caráter de coerência*” (COSTA LIMA, 1991, p. 160, grifos do autor), o que o leva a concluir que, na realidade, *Formação* se constrói a partir do “terceiro eixo da preocupação crítica contemporânea” (p. 162), a coesão nacional. Assim, a própria exclusão polêmica do Barroco seria menos justificável a partir da ideia de

³ Anderson considera um importante sinal de permanência e resistência da ideia de nação a invasão vietnamita do Camboja (1978) e a incursão chinesa no Vietnã (1979), ou seja, o fato de que essas guerras, apesar de envolverem países socialistas, se deram em termos *nacionais* (2008, p. 26-28).

⁴ Como observa com propriedade Paulo Eduardo Arantes, a crítica à obra de Antonio Candido tende a oscilar entre “dois extremos sem perdão, ora acusado de nacionalista, ora de eurocêntrico” (ARANTES, 1997, p. 51). A segunda acusação, que tem em vista a concepção, subjacente à ideia de “formação”, “do ideal europeu de civilização relativamente integrada” (p. 12), retornará ao final deste primeiro capítulo.

existência de sistema no século XVII quanto pela inexistência, no Barroco, dessa “coesão homogeneizante” (p. 161) que permite a Candido unir Arcadismo e Romantismo, bem como reinterpretá-los à luz do seu momento histórico (a década de 1950). Costa Lima termina o texto com uma proposta de historicização que seja menos dependente da ideia de coesão, a partir da explicitação dos valores que orientam o fazer crítico (p. 165), que é do que padece, segundo ele, a escrita de *Formação*.

Também nessa linha de raciocínio, mas de forma ainda mais radical, é elaborada a crítica de Abel Barros Baptista, para quem:

[...] a história literária da época colonial foi sendo redescrita a fim de nela se delimitarem linhas de um abasileiramento progressivo rumo à nacionalidade plena. O “sistema literário” de Antonio Candido, a relação da Arcádia com a Inconfidência segundo Oswald de Andrade, o barroco contra o sequestro do Barroco em Haroldo de Campos, são casos emblemáticos (e heterogêneos) desse esforço (BAPTISTA, 2005, p. 31).

Segundo o autor, há um movimento, no Brasil, “com que, a partir do Modernismo, se dissimulou o estabelecimento *brasileiro* dum cânone literário em estabelecimento de cânone brasileiro” (p. 39, grifo do autor). Isto é: o problema do estabelecimento do cânone (de resto, problemático em si), no caso brasileiro, é que ele foi estabelecido com vistas a um objetivo menos literário do que político. Esse problema ocorreria em duas frentes principais, que na verdade são uma: o Romantismo e o Modernismo. Digo que são uma, porque, na realidade, o argumento de Baptista é que importa menos o Romantismo como momento em si (visto que, com o distanciamento histórico, seu viés nacionalista poderia simplesmente se tornar anacrônico) e mais como momento reinterpretado pelo Modernismo (momento no qual, segundo o autor, ainda nos inserimos e no qual, também, a própria obra de Candido se insere).

A teoria da “formação” é portanto a melhor teoria do Modernismo, no duplo sentido, objetivo e subjetivo do genitivo; a que explica a configuração particular que o Modernismo assumiu e aquela com que o Modernismo a si mesmo se explica no âmbito de uma tradição que pretendeu própria, una e contínua. Não há assim paradoxo nenhum em afirmar que a teoria de Candido é uma componente decisiva do Modernismo justamente porque dissolve, do mesmo golpe, a modernidade do gesto fundador romântico e a ruptura do Modernismo de 22 (BAPTISTA, 2005, p. 66).

Assim, salvo engano, o problema do autor com a história, da forma como foi contada pela obra de Antonio Candido, seria essa falsificação dos gestos revolucionários como linha

contínua, íntegra, coesa (poderíamos falar com Costa Lima). Essa coesão, afinal, sustenta também o estabelecimento do valor segundo a conjunção supracitada entre cosmopolitismo da forma e conteúdo nacional. Creio ser possível fazer duas ressalvas importantes a essa interpretação. A primeira delas se baseia naquilo que esse tipo de afirmação oculta. Se a história contada por Candido é mesmo a história da continuidade coesa segundo o critério político-literário de nacionalidade, e se isso mascara os gestos revolucionários (romântico e modernista), lê-los como pura diferença também pode ser problemático. Candido argumenta, afinal, a respeito do Modernismo, que se coloca como rompimento com certa “literatura de permanência” (que se dividia, mais ou menos, em “idealismo simbolista” e “naturalismo convencional”) e, se retoma essa exaltação nacional, “é uma retomada, porém, que aparece sobretudo como ruptura, e realmente o é se atentarmos para o fato de que *o plano em que se dá é bem diverso*” (CANDIDO, 2000b, p. 110, grifos nossos). Ora, o fundamental para a leitura “coesa” que Candido faz entre Modernismo e Romantismo é exatamente esse plano diverso, o do desrecalque – inexistente no Romantismo, fundamental para o Modernismo. A questão parece ser, para Candido, que o Modernismo representa, no Brasil, uma fase de extrema “autocrítica”, mais ou menos no sentido que lhe dá Peter Bürger relendo Marx⁵. Assim, a diferença não é ocultada por Candido. O que ocorre é que sua leitura não se dá na pura diferença, que sustenta as histórias literárias propostas sob o signo do Estruturalismo⁶. Mas, se a diferença existe e é reconhecida por Candido, ainda que não seja puramente formal

⁵ Segundo o autor:

O significado metodológico da categoria autocrítica consiste em apontar, também para os subsistemas da sociedade, a condição de possibilidade de uma “compreensão objetiva” dos estágios passados do seu desenvolvimento. Aplicada à arte, isso quer dizer: só quando a arte entra no estágio da autocrítica é que se torna possível a “compreensão objetiva” de épocas passadas do seu desenvolvimento. Nessa afirmação, “compreensão objetiva” não significa uma compreensão independente da posição presente do indivíduo cognoscente, mas apenas compreensão do processo geral, na medida em que, no presente deste indivíduo, este processo tenha chegado a uma conclusão – ainda que provisória (BÜRGER, 2008, p. 57).

Guardadas as devidas proporções, a descrição feita por Peter Bürger se assemelha bastante ao processo que Candido reconhece no Modernismo brasileiro. No caso europeu, descrito pelo autor alemão, a autocrítica se dá contra a instituição arte. Ora, o desrecalque modernista, como descrito por Antonio Candido, apresenta-se exatamente como autocrítica a uma visão instituída de representação do Brasil pela arte. Não se trata, aqui, de nenhum conteudismo. Esse combate, afinal, se dá por meio de uma destruição irônica não só das ideias, mas das formas de representação.

⁶ O problema da pura diferença das formas como motor da interpretação da história (diacronia) literária é descrito demoradamente por Jameson (1974) e Jauss (1994).

(no sentido que lhe atribui parte do Estruturalismo), onde está a coesão reconhecida por Baptista, e que evidentemente está no método de Candido? A questão seria: estaria essa coesão nos olhos do próprio autor, que a projeta sobre seu objeto? Deixando, no momento, de lado a maneira como essa ligação aparece na obra dos próprios autores modernistas – visto que, como se viu, a questão da coesão como mito não é reconhecida por Baptista *apenas* na obra de Candido, mas em certo espírito modernista – chega-se à segunda ressalva. Tal coesão, que se insere sub-repticiamente em *Formação* e que sustenta a lógica de ver semelhanças nas diferenças, excluindo o Barroco, segundo Costa Lima, e tornando impossível uma continuidade da literatura brasileira sem abdicar do nacionalismo político-literário, segundo Baptista, é sustentada pela ideia de caráter empenhado da literatura brasileira.

O caráter empenhado confunde-se com a teoria da formação. O que haveria em comum, entre a literatura do século XVIII e do XIX, seria essa narrativa possível em que se dá relevo “[...] à ‘tomada de consciência’ dos autores quanto ao seu papel, e à intenção mais ou menos declarada de escrever para a sua terra, mesmo quando não a descreviam” (CANDIDO, 2000a, p. 26). A possibilidade de existência de tal intenção se coaduna com o sentimento da nação nova, no Romantismo, mas tem raízes, igualmente, na percepção da diferença – que se constitui mais estritamente, pós-Independência, na relação com a metrópole, mas é também uma diferença com relação à cultura secular europeia em geral⁷. As consequências do empenho são muitas. Primeiramente, a tendência ao tolhimento da

⁷ Benedict Anderson, nesse sentido, discute a importância desse sentimento de diferença para a existência (precoce) dos nacionalismos americanos. O capítulo “Pioneiros crioulos” (2008, p. 84-106), no qual analisa a constituição do sentimento nacional que culmina nos processos de Independência nas Américas nos séculos XVIII e XIX, procura demonstrar como, além das influências ilustradas e da intensificação do controle metropolitano – fatores que costumamos associar diretamente à Inconfidência, por exemplo –, pesa na equação tanto o papel do estabelecimento de imprensa local (ainda que incipiente) quanto certo sentimento de inadequação por parte dos crioulos: embora formados na mesma cultura e nos mesmos valores que seus companheiros peninsulares, seu *status* social era distinto – e Anderson demonstra como o preconceito português excluía de sua comunidade virtual aquele que era amamentado por uma “indiana” ou que crescia sob influências de solo diferente. Ainda que o autor matize bastante esse quadro geral (tendo em vista as diferenças, no caso brasileiro, em comparação à América espanhola, tanto no direito à imprensa e tratamento dos crioulos quanto na forma de governo adotada pós-Independência), o sentimento de diferença, seja quanto à metrópole, seja quanto a índios, negros e mestiços, é fator importante para explicar esse estranho fenômeno de afirmação de nacionalismo diferente *na mesma língua*. Segundo o autor, não se pode desprezar que essa existência se calca em uma camaradagem que se constrói sobre a “fatalidade comum do nascimento naquele lado do Atlântico” (p. 97). Ángel Rama, por sua vez, coloca em dúvida a “lenda construída pelos ressentidos *criollos* novo-hispânicos”, segundo a qual era “negado o acesso às riquezas a que se julgavam com direito”, afirmando que, em contrapartida, sua condição na nova terra “permitiu condições de vida superiores às da metrópole” (RAMA, 2015, p. 39). É possível imaginar, entretanto, que tal “lenda” e tal “ressentimento” pareçam reais para os agentes na constituição dos primórdios do nacionalismo e, portanto, teria influenciado sua produção e atuação político-cultural.

imaginação, ou a imaginação com regras, pois, segundo o autor, “este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio [...]” (CANDIDO, 2000a, p. 26-27). Em segundo lugar, tendo o empenho já se transformado em função comum a uma tradição literária formada, mas também tendo achado solo favorável em um país de ciência deficiente, tal orientação faz com que a literatura brasileira, ao menos até recentemente, assuma um papel não simplesmente literário. É nesse sentido que o autor argumenta, em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”:

A longa soberania da literatura tem, no Brasil, duas ordens de fatores. Uns, derivados da nossa civilização europeia e dos nossos contatos permanentes com a Europa, quais sejam o prestígio das humanidades clássicas e a demorada irradiação do espírito científico. Outros, propriamente locais, que prolongaram indefinidamente aquele prestígio e obstaram esta irradiação. Assinalemos, entre os fatores locais (que nos interessam mais de perto), a ausência de iniciativa política implicada no estatuto colonial, o atraso ainda hoje tão sensível da instrução, a fraca divisão do trabalho intelectual.

A literatura se adaptou muito bem a estas condições, ao permitir, e mesmo forçar, a preeminência da interpretação poética, da descrição subjetiva, da técnica metafórica (da *visão*, numa palavra), sobre a interpretação racional, a descrição científica, o estilo direto (ou seja, o *conhecimento*). Ante a impossibilidade de formar aqui pesquisadores, técnicos, filósofos, ela preencheu a seu modo a lacuna, criando mitos e padrões que serviram para orientar e dar forma ao pensamento (CANDIDO, 2000b, p. 120).

Esse papel, que culmina no espírito modernista, já então reconhecido menos como a Semana de Arte Moderna ou seu lastro mais evidente, mas que corresponde “[...] à fase em que a literatura, mantendo-se ainda muito larga no seu âmbito, coopera com os outros setores da vida intelectual no sentido da diferenciação das atribuições, de um lado; da criação de novos recursos expressivos e interpretativos, de outro” (CANDIDO, 2000b, p. 123) e que abrange o período entre guerras, arrefecerá progressivamente, segundo Candido, nos anos posteriores. Isso se deveria à crescente especialização dos discursos a partir da década de 1930, ou seja, a literatura, perdendo o papel agigantado que teve na cultura escrita brasileira, passaria a ser – poderia ser –, finalmente, só literatura. Antes de analisar as implicações dessa possibilidade, que se liga diretamente a este trabalho (não é à toa que a suposta perda de lugar da literatura e fenômenos como a “guerra de poéticas” sejam quase que simultâneos), bem como a forma como Candido as interpreta, deve-se concluir a enumeração das consequências do empenho como característica da literatura até o Modernismo.

Uma terceira consequência importante para Candido é o reflexo desse empenho (e, conseqüentemente, do papel que a literatura efetivamente teve em tais condições específicas) em certa contaminação literária de todo e qualquer discurso aqui produzido. E, em contrapartida, como essa falta de separação discursiva remete a uma ideia bem específica, e problemática, do que é o discurso literário. Para isso, é preciso retomar a ideia de “consciência amena do atraso”, exposta em “Literatura e subdesenvolvimento”.

Segundo a hipótese exposta no texto, seria possível separar dois momentos da consciência nacional: o primeiro, a “consciência amena do atraso” e, o segundo, a “consciência do subdesenvolvimento” ou “consciência catastrófica de atraso”. No caso da primeira fase, é ressaltada a ideia de que “a instrução traz automaticamente todos os benefícios que permitem a humanização do homem e o progresso da sociedade” (CANDIDO, 2011, p. 176), fruto da ideologia liberal. Cria-se, a partir disso, uma situação ambígua: ao mesmo tempo em que nossa literatura se volta para dentro, a partir de sua responsabilidade de conscientização sobre a realidade do país (o que lhe impede de entregar-se à pesquisa formal desinteressada, como se viu no trecho citado de *Formação*), volta-se igualmente para fora, visto que a recepção das obras e os valores que elas professavam eram europeus. Assim, os produtores culturais:

Flutuavam, com ou sem consciência de culpa, acima da incultura e do atraso, certos de que estes não os poderiam contaminar, nem afetar a qualidade do que faziam. Como o ambiente não os podia acolher intelectualmente senão em proporções reduzidas, e como os seus valores radicavam na Europa, para lá se projetavam, tomando-a inconscientemente como ponto de referência e escala de valores; e considerando-se equivalentes ao que lá havia de melhor (CANDIDO, 2011, p. 178).

Essa situação ambígua, afinal, explicaria, segundo Candido, uma série de fatores. Entre eles, as experiências – comuns a muitos escritores latino-americanos – da escrita em língua estrangeira, o nativismo como exotismo a ser estudado e o falso requinte da linguagem que, constituindo-se na esperança de produzir alta literatura em meio a um povo inculto, transforma a arte muitas vezes em pura busca da palavra pretensamente aristocrática, como se, para ser escritor, fosse preciso parecer um dos “concorrentes em prêmio internacional de escrever bonito” (p. 179).

O período da consciência amena do atraso, ainda que tenha contribuído para formar tradição, explicita a especificidade das literaturas latino-americanas. Em sentido parecido vai o trabalho de Ángel Rama (2015, p. 79), que observa, sobre o oitocentos, embasbacado, que

“entre os latino-americanos não houve em todo o século XIX nem um Thoreau sequer [...]; os escritores residiam nas cidades, nas capitais se fosse possível, e ali fizeram suas obras [...], ainda que as salpicassem da cor local [...]”, em um processo de submissão da realidade à existência autônoma da letra.

Essa terceira consequência é, portanto, a raiz da percepção da precariedade do nosso sistema intelectual. Em texto de 1978, Luiz Costa Lima também insiste nesse caráter literário, no mau sentido, do “legado cultural” brasileiro:

Ele, portanto, consiste de uma cultura fundamentalmente *literária*, pois outra forma de expressão não podia vingar, onde a *críticidade* é determinada e, ao mesmo tempo, amainada pelo *desenraizamento* – a sensação de estar no lugar errado – e pelo *moralismo*, que leva o autor a uma posição de classe e, simultaneamente, o desprezo por tais categorias “sociológicas” e não “estéticas”; cultura ainda onde se abre como sulco *alternativo* o nativismo (precursor do nacionalismo) e o retoricismo. Sulco alternativo, deveremos acrescentar, apenas no sentido de dar um tom otimista à expressão, emprestar-lhe um caráter empenhado, que, mesmo pelo acompanhamento do retoricismo, em nada apaga a ausência de uma verdadeira reflexão (COSTA LIMA, 1981, p. 5-6, grifos do autor).

Seriam características, portanto, para o autor, de toda a cultura brasileira, a tendência “auditiva”, que visa sempre o efeito, nunca a explanação por meio de “cadeias demonstrativas”, a falta de originalidade do pensamento, que depende sempre da divulgação de ideias importadas, e o autoritarismo, que não seria simplesmente imposto por nossas ditaduras, mas, ao contrário, adequar-se-ia ao caráter pouco reflexivo de tradição intelectual. Ainda que Costa Lima reconheça na formação da Universidade de São Paulo, a partir da década de 1930, o necessário “complemento universitário” ao Modernismo de 1922, capaz de formar intelectuais que “sacudiram a tradição *auditiva* da cultura brasileira” (p. 13-14, grifo do autor), mesmo essa transformação – que, como vimos, é entendida por Candido como fundamental para o processo de variação literária – tem apenas caráter de exceção. Predominaria, mesmo depois dela, o pensamento autoritário (que, nos estudos literários, levaria ao sectarismo “esteticismo” *versus* “ideologismo”) e a tendência à divulgação, ao contrário da criação, em nossa produção intelectual.

Apesar do profundo pessimismo desse texto de Costa Lima (que é, também, evidentemente, forma de marcar um lugar distinto), nota-se que a leitura da tradição brasileira – como parte da tradição latino-americana – pende constantemente para a autocrítica do caráter empenhado. Em Candido, naquilo que ele tem de extremo e anacrônico. Em Costa Lima, nas consequências quase que generalizadas de seu raio de irradiação. Cabe, entretanto,

ressaltar que a possibilidade dessa leitura crítica (e autocrítica) só existe, ao menos com tanta clareza (a ponto de se tornar sistema de pensamento), posteriormente ao questionamento feito pelo Modernismo, que, fundamentalmente, sinaliza, dentro de suas possibilidades, o artificialismo da posição do intelectual diante do subdesenvolvimento.

É hora de voltar, portanto, ao início desta seção, a fim de questionar o papel da revisão feita até aqui. A coesão, observada por Costa Lima e Abel Barros Baptista na obra de Candido, não está simplesmente no viés nacionalista de nossa literatura (e as provas oferecidas em contrário, de Gregório de Matos, passando por Sousândrade e chegando a Kilkerry, são evidentemente válidas), tampouco no mascaramento da diferença que liga Romantismo e Modernismo, mas na narrativa do empenho (que é, sem dúvida, uma opção justificada pela própria situação histórica da obra de Candido). Este empenho, por sua vez, é consequência de uma “condição nacional”, que faz sentido na medida em que se produz, primeiramente, em uma cultura que se diferencia por ser colonial, depois, por ser “atrasada” e pouco consciente disso e, finalmente, por ser distinta (com toda a ambiguidade que o Modernismo deu a esse aspecto). Essa narrativa, observe-se, não é, em si, nacionalista, bem como não o é toda a produção até aquela altura (a despeito de a obra de Candido narrar a história da ambiguidade desse nacionalismo enquanto conteúdo), mas nacional, na medida em que se insere em uma condição objetiva: a nação é uma “comunidade imaginada”, que veio a substituir outras comunidades imaginadas (a cristandade, a aristocracia, etc.) e que interfere objetivamente nas relações estruturais, nas decisões políticas e, evidentemente, nas manifestações culturais. Em sentido amplo, como mostra a esfera de análise de “Literatura e subdesenvolvimento”, ela é mesmo latino-americana. Mas há mais. Como se viu, Candido reconhece o momento de culminância (autocrítica) do empenho no Modernismo, de 22 à década de 1930. Assim, se o Modernismo é evidentemente um momento de questionamento das consequências do empenho (do tolhimento da imaginação ao caráter auditivo/retórico), também é parte dele. Segundo, aliás, a famosa tese de Lafetá, dentro do próprio Modernismo há uma intensificação progressiva desse papel, naquilo que o autor destacou como passagem de ênfase do “projeto estético” ao “projeto ideológico” (LAFETÁ, 2000, p. 19-38).

À conclusão parecida chega, ainda, o trabalho de Sérgio Miceli, *Intelectuais e a classe dirigente no Brasil (1920-1945)* (1979), porém, neste caso, o desenvolvimento do “projeto ideológico” tem raízes – remotas – menos em uma autonomia constituída pela autocrítica que na própria conjunção histórica. Miceli parte das mudanças advindas da contestação do regime

oligárquico no Brasil da década de 1920 e analisa a constituição possível de um grupo intelectual⁸ até o Estado Novo, que se caracterizaria pela “supremacia da elite burocrática” (p. xvi). Segundo o autor, os fatores que possibilitaram a ascensão do grupo Modernista de 1922 foram o “mecenas burguês exercido diretamente por famílias abastadas e cultas” (p. xx), além de uma série de transformações estruturais, tais como as reformas do ensino – a Reforma Rivadávia (1911), que consolida a livre competição na abertura e gestão de cursos superiores, já previamente defendida no caso dos cursos de Direito na Reforma Benjamin Constant (1891) (p. 36) –, a constituição de um mercado editorial – em muito devido ao papel de Monteiro Lobato (p. 16-18) – e, especialmente, as tensões políticas (ou a politização) que desaguarda na Revolução de 1930, derrotando a oligarquia. A partir de então, começa a se estabelecer um mercado do livro. O autor analisa detidamente as causas e consequências do surto editorial da década de 1930, procurando demonstrar que esse fenômeno levou a uma espécie de nacionalização do processo e, portanto, do mercado – o que se deu não só em termos de uma maior produção de escritores nacionais, visto que, sobretudo no caso de alguns gêneros, a produção ainda não dava conta da demanda, mas de um crescimento significativo de traduções e adaptações, o que interrompeu a necessidade de importação do “produto acabado” –, e teve consequências reais na própria produção de bens culturais:

O surto editorial dos anos 30 é marcado pelo estabelecimento de inúmeras editoras, por fusões e outros processos de incorporação que ocorrem no mercado editorial e, sobretudo, por um conjunto significativo de transformações que acabaram afetando a própria definição do trabalho intelectual: aquisição de rotativas para impressão, diversificação dos investimentos e programas editoriais, recrutamento de especialistas para os diferentes encargos de produção e acabamento, inovações mercadológicas nas estratégias de vendas – implantação do serviço de reembolso postal, contratação de representantes e viajantes, etc. –, mudanças na feição gráfica dos livros com o intento de ajustar o acabamento das edições às diferentes camadas do público, e sobretudo, empenho das principais editoras em verticalizar o processo produtivo e diversificar suas atividades. As tarefas de composição e impressão se autonomizam das atividades a cargo das diversas seções de que se compõem o departamento editorial. Este, por sua vez, passa a abrigar setores especializados de revisão, tradução, ilustração, motivando a contratação de especialistas como por exemplo, consultores e leitores, paginadores, capistas e, também propiciando a formação de um pequeno grupo de escritores profissionais, os romancistas (MICELI, 1979, p. 79).

⁸ O autor rejeita a ideia de “campo” de seu mestre Pierre Bourdieu, visto não reconhecer a possibilidade estrutural de sua existência no Brasil. Para mais informações, ver o perfil “Bourdieu sou eu”, publicado pela revista *Cult* (Eu sou o Bourdieu. *Revista Cult* (março de 2012). Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/01/bourdieu-sou-eu/> 2013, acessado em 01/09/2016).

Assim, as novas estratégias editoriais e novos espaços de comercialização possibilitaram certa autonomia criativa diante de outras formas de ingerência que não o público mediado pela visão editorial, isto é: “uma diminuição do número de obras financiadas pelos próprios autores ou por instituições dotadas de redes próprias de distribuição (o Estado, a Igreja, os grandes órgãos de imprensa, etc.)” (p. 85). Nesse sentido, há um crescimento significativo dos gêneros de “apelo comercial”, graças ao crescimento do contingente de leitores incentivado, entre outros fatores, pelo aumento das posições técnicas nas cidades e pela expansão do mercado de diplomas, além das sucessivas reformas do sistema de ensino. Como observa Miceli, há aqui, também, a gênese “de um público de leitores cujas preferências e escolhas em matéria de leitura são relativamente independentes dos juízos externados pelos detentores da autoridade intelectual” (p. 87). O que não significava, àquela altura, necessariamente, uma redução de público dos chamados gêneros eruditos. Na realidade, os estudos de Miceli registram aumento na tiragem de obras que ratificam os critérios das instâncias de consagração, bem como obras de cunho técnico, cada vez mais necessárias à mudança do perfil universitário⁹.

Essa constituição do mercado do livro pelo ponto de vista dos gêneros deixa bastante clara a diversificação da atividade de escritor e a maior complexidade que se dará nesse novo contexto aos investimentos possíveis ao intelectual aspirante. Por exemplo: ao discutir o perfil dos romancistas de 1930 – os escritores de “carreira” –, Miceli observa que

Os escritores que então investiram nesse gênero desde o começo de suas carreiras eram, em sua maioria, letrados da província que estavam afastados dos centros da vida intelectual e literária, autodidatas fundamentalmente marcados pelas novas formas narrativas em voga no mercado internacional e que não dispunham dos recursos e meios técnicos a essa altura necessários aos que tivessem pretensões de sobressair na prática dos gêneros de maior prestígio da época (poesia e crítica literária) (MICELI, 1979, p. 92).

Entretanto, ao que parece, àquela altura, essa divisão entre gêneros de prestígio e gêneros desprestigiados ainda é marcante mais ao nível das iniciativas, devido ao processo em curso e ainda não tão evidente, embora valha registrar uma separação que se apresentará de forma progressiva a partir da década de 1950.

⁹ Alguns índices importantes dessas alterações, para fins de elucidação da cronologia: em 1922, é criada a *Academia Brasileira de Ciência*; 1924, criação da Associação Brasileira de Educação (ABE), que daria origem ao movimento da *Escola Nova*; 1934, conclusão da ampliação e fundação da Universidade de São Paulo; 1935, fundação da Universidade do Distrito Federal (MARTINS, 1987).

Voltando, portanto, à passagem do “projeto estético” – ou ênfase declaradamente estética, como demonstra Lafetá (2000, p. 30) – ao “projeto ideológico”¹⁰, essa se justifica, em grande medida, pela nova conjuntura histórica. A partir da década de 1930, as investidas do Estado visando a centralização da produção cultural levarão à composição de uma intelectualidade dependente de seu estatuto de elite burocrática. Assim, enquanto o intelectual paulistano da década de 1920 contava com “um mecenato privado propenso a subsidiar a produção de obras de vanguarda cujo êxito não dependeu do valor comercial que porventura tivessem” (MICELI, 1979, p. 189), a situação do escritor de 1930 é bastante diferente: no caso dos romancistas, as atividades às quais era possível desenvolver uma produção paralela e cercar-se de uma rede de influências eram ou o cargo público ou as atividades que tangenciavam o universo literário – agências de publicidade, imprensa e editoras (p. 123-124). No correr da década, a relação entre os intelectuais e o governo seria oficializada, com “o acesso aos postos e carreiras burocráticos em praticamente todas as áreas do serviço público” (p. 131) por parte dos produtores culturais, bem como com o estabelecimento de uma espécie de mecenato oficial:

[...] no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um “negócio oficial”, implicando um orçamento próprio, a criação de uma “intelligentsia” e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico (MICELI, 1979, p. 131).

Essa situação diferenciada permitiu aos intelectuais que integravam o Estado não apenas a conciliação entre trabalho oficial e trabalho intelectual (o que, sem dúvida, possibilitou a produção relativamente despreocupada de suas obras), mas também seu reconhecimento mesmo: “à medida que o próprio Estado foi se tornando uma instância decisiva de difusão e consagração de obras [...]” (p. 132). Assim, graças às novas regulamentações das profissões liberais entre 30 e 39, à constante especialização e

¹⁰ Creio que os limites e problemas dessa separação entre o Modernismo de 1922 e o de 1930 são reconhecidos e bem discutidos pelo próprio autor, em seu primeiro capítulo “Os pressupostos básicos” (LAFETÁ, 2000, p. 19-38). Uma demonstração alternativa dessa questão (e, talvez, até mais interessante) é oferecida por ele mesmo, ao relacionar mudança de ênfase a mudança de tom (o que poderia ser resumido como uma passagem de uma ironia sarcástica a uma ironia trágica). As dificuldades que permanecem, entretanto, referem-se aos problemas inerentes a uma generalização tão extrema de obras diversas entre si – o que leva o autor a caracterizar o romance de 30 como neonaturalista e, progressivamente, descomprometido com certo “equilíbrio inicial entre revolução literária e literatura revolucionária” ou com a “ruptura da linguagem” (p. 30-31). Cabe, porém, apontar que o trabalho de Lafetá é de 1974 e, nesse sentido, também ele sintoma da oposição experimentação-representação que este trabalho busca analisar.

diferenciação das atividades profissionais, ao aumento do número de instituições públicas que demandavam um trabalho próximo à atividade intelectual, às reformas salariais e aos jogos de poder representados pela distribuição de cargos de confiança, à ampliação das vagas no magistério superior, à atuação de Capanema como ministro (entre 1934-45), enfim, ao inchaço da máquina pública e do “estamento burocrático”, a era Vargas foi marcada por criar uma espécie de esfera alternativa para a produção intelectual. Os extremos possíveis do ponto de vista da composição de uma obra a partir dessas prerrogativas (e que serão combinados de acordo com a história familiar, orientação político-ideológica e investimentos no mercado de bens simbólicos por parte dos escritores, entre outros fatores) para Miceli são, de um lado, “as justificações idealistas” (p. 158), que visam romper com a dependência estatal ao menos no campo simbólico (isto é, um desejo de autonomia projetado na fatura da obra) e, de outro, os “álibis nacionalistas” (p. 159):

Dando sequência à postura inaugurada pelos modernistas, esses intelectuais cooptados¹¹ se autodefinem como porta-vozes do conjunto da sociedade, passando a empregar como crivos de avaliação de suas obras os indicadores capazes de atestar a voltagem de seus laços com as primícias da nacionalidade. Vendo-se a si próprios como responsáveis pela gestão do espólio cultural da nação, se dispõem a assumir o trabalho de conservação, difusão e manipulação dessa herança, aferrando-se à celebração de autores e obras que possam ser de alguma utilidade para o êxito dessa empreitada.

É nesse contexto, sem dúvida, que tomou corpo a concepção de “cultura brasileira” (MICELI, 1979, p. 159).

Lendo, portanto, ao avesso a mesma história que o Candido de “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, o livro de Miceli demonstra que a própria possibilidade de autocrítica e do sentido muito específico de missão que muitas vezes a literatura de 1930 assumiria pode ser explicada pelas transformações sócio-históricas que o país viveria entre as décadas de 1920 e de 1940.

Raciocínio semelhante, mas em tom mais veementemente condenatório, consta na pesquisa de Luciano Martins, para quem:

[...] uma intelligentsia se constitui no Brasil, no início dos anos 20, num contexto de renovação e aspiração a reformas econômicas, sociais e políticas. Ela revoluciona os cânones estéticos, contesta a cultura dominante, busca suas raízes, valoriza o que é

¹¹ Não cabe a este trabalho entrar no mérito da polêmica cooptação x não cooptação dos escritores-funcionários. Para uma discussão desse aspecto e possíveis críticas ao termo usado por Miceli, ver o “Prefácio” de Candido ao livro de Miceli (MICELI, 1979, p. ix-xiii), MARTINS, 1987 e ARRUDA, 2004.

brasileiro, desespera-se pelo “atraso” cultural do país, interroga-se sobre as estruturas da sociedade, procura sua identidade social e tenta estabelecer uma ponte entre a modernidade e a modernização do país. Ela clama por reformas sociais que não sabe definir muito claramente, mas o que a atrai mais é a construção de uma *nação moderna*. Ela fala em seu próprio nome, “adverte” a nação, reivindica o direito de “ensinar, pregar e interpretar o mundo” (“teach, preach and interpret the world”), como dizia Mannheim a propósito das intelligentsias. E ela fracassa no momento de estruturar um campo cultural, a partir do qual poderia definir suas relações com a política.

[...]

Uma das consequências da interrupção desse processo de formação de uma sociedade civil – interrupção tornada clara pela implantação do Estado Novo e pelas estruturas neocorporativistas que ele se esforça por instituir – é que a intelligentsia fica não somente isolada da sociedade, mas também sozinha diante do Estado. As tentativas de estruturar um campo cultural em que seu isolamento poderia converter-se em autonomia – pela fundação de sua identidade social e pela definição de suas relações com a política – só podem, portanto, fracassar. [...] Os mecanismos de cooptação com que o Estado atrai alguns de seus membros mais criativos transforma sua ambivalência intelectual em quase-esquizofrenia política durante o Estado Novo: eles se situam no interior de um Estado cuja forma autoritária condenam (MARTINS, 1987, p. 20).

De qualquer forma, o que os trabalhos de Candido, Lafetá, Miceli e Martins têm em comum é a percepção de que o Modernismo, como movimento cultural que se desenvolveu no Brasil desde 1922 e atravessou a década de 1930, graças às transformações estruturais que cobrem o período do questionamento da oligarquia até a instituição do Estado Novo, foi capaz de repensar o papel da literatura no Brasil, tanto com relação às formas que a estruturavam quanto ao papel que tinham de expressão de certo caráter nacional (seja ele dado em tom irônico, seja crítico). Essas transformações, de que o Modernismo é portanto fruto e expressão, tornaram, ainda, possível, um momento muito particular de sentimento autonômico, seja ele real ou imaginário. Finalmente, o Modernismo, em sua relação ambígua com o poder, evidenciou a dupla possibilidade que a autonomização, real ou ideal, guarda: a de “dizer o país” de um ponto de vista propriamente literário, como representação artística que ambiciona ser responsável pela seleção e consagração de uma tradição, e a de isolar-se desse papel, minimizando o desempenho político da literatura frente a outras esferas do pensamento teórico. A contenção da realização objetiva dessas potencialidades, porém, deve-se à ambiguidade da relação intelectual-Estado. Afinal, se essa dependência proporcionou relativa liberdade de construção das obras, igualmente tolheu, por sua natureza, as possibilidades de uma autonomia solidamente constituída.

No entanto, voltando ao argumento de Candido, há um arrefecimento desse sentido de coesão, a partir da perda progressiva do papel da literatura depois da década de 30. A primeira explicação para isso é sociológica, e está em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”: se o

discurso científico se especializa cada vez mais, a partir do crescimento da pesquisa universitária, por outro lado, a ficção passa a competir com as novas formas de entretenimento advindas da indústria cultural. Assim:

Desenvolve-se, desse modo, o que parece constituir um dos traços salientes dessa fase [a partir de 1945]: a separação abrupta entre a preocupação estética e a preocupação político-social, cuja coexistência relativamente harmoniosa tinha assegurado o amplo movimento cultural do decênio de 1930 (CANDIDO, 2000b, p. 116).

A literatura, para Candido, a partir da separação das ciências, passa a se estabelecer como esfera específica. Não é mais “atividade sincrética” e “volta-se sobre si mesma, especificando-se e assumindo uma configuração propriamente estética”, ou seja: “deixa de ser uma viga mestra, para alinhar-se em pé de igualdade com outras atividades do espírito” (p. 120)¹². Segundo Candido, portanto, apesar da dialética entre localismo e cosmopolitismo (como *essência* de nossa literatura), do ponto de vista histórico, o que se vê é a progressão de uma “*literatura de incorporação*” para uma “*literatura de depuração*” (p. 120). O fim da vigência de uma literatura como “paliativo” (p. 121) à fraqueza de um campo técnico (impossível antes do século XX no Brasil), portanto, leva a literatura a um inescapável retraimento do “âmbito da sua ambição” (p. 125). Por outro lado, a literatura igualmente passa a opor-se ao campo da produção massificada:

Os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%. A possibilidade de leitura aumentou, pois, consideravelmente. Muito mais, todavia, aumentou o número relativo de leitores, possibilitando a existência, sobretudo a partir de 1930, de numerosas casas editoras, que antes quase não existiam. [...] Mas este novo público, à medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo grande desenvolvimento dos novos meios de comunicação. Viu-se então que no momento em que a literatura brasileira conseguia forjar uma certa tradição literária, criar um certo sistema expressivo que a ligava ao passado e abria caminhos para o futuro, – neste momento as tradições literárias começavam a não mais funcionar como estimulante. Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, ou novamente reequipados, para nós, – como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da literatura literária (por assim dizer), estes veículos possibilitaram, graças à palavra oral, à imagem, ao som (que superam aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrou numa certa tradição), que

¹² É nessa mudança de percepção do lugar da literatura que aposta também a leitura de Vagner Camilo da obra de Carlos Drummond de Andrade, pois “foi no final dos anos 40 que os resultados do labor universitário se fizeram sentir”, segundo MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1985 *apud* CAMILO, 2001, p. 54.

um número sempre maior de pessoas participasse de maneira mais fácil dessa quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro (CANDIDO, 2000b, p. 125-126).

“Literatura e cultura de 1900 a 1945” explica, portanto, certa tendência estetizante, a partir dos anos 40, em termos de uma reação às novas condições de produção de bens culturais no país. Quanto à poesia, o tom de Candido é sempre de censura¹³, considerando a situação, àquela altura, como de predominância do formalismo, do “solipsismo literário” (p. 125), lendo as experiências novas como “mais de poética do que de poesia” (p. 118) e consternando-se com o fato de que, “para quem lê com mais atenção a poesia brasileira dos últimos anos, impressiona desde logo o pouco ou nada que ela tem para dizer. E quando tem, o quanto é devido à sensibilidade e aos temas da geração anterior” (p. 117-118). O prognóstico é também sinistro, visto que, ao final do texto, o autor aponta dois destinos possíveis para a literatura a partir dessa destituição de função – de um lado, ela seguiria um caminho eminentemente extraliterário, apresentando ao leitor uma produção próxima ao jornalismo. De outro, as transformações lhe possibilitariam um autocentramento, “por meio de um exagero da sua dignidade, da sua singularidade, e visando ao público restrito dos conhecedores” (p. 126). Antes, porém, de verificar a validade dessas previsões, cabe analisar a outra consequência da aparente perda de coesão – esta menos pessimista – dada por Candido em “Literatura e subdesenvolvimento”.

Segundo Candido, já em texto dos anos 70, a dependência é natural às literaturas latino-americanas, que conhecem um processo de autonomia *sui generis*, em que o que ocorre é a transferência do modelo literário (no caso do Brasil, Portugal, França e, posteriormente, Estados Unidos). Essa condição se deve ao fato de que tanto nossos modelos como nossa língua não são exclusivas – e Candido chega a declarar, no texto, que abdicar de modelos cosmopolitas seria o mesmo que abdicar do idioma do colonizador, ou do soneto, ou do verso livre (2011, p. 183).

O simples fato de a questão nunca ter sido proposta revela que, nas camadas profundas da elaboração criadora (as que envolvem a escolha dos instrumentos expressivos), sempre reconhecemos como natural a nossa inevitável dependência. Aliás, vista assim ela deixa de o ser, para tornar-se forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que *transborda as nações e os continentes*, permitindo a comunicação de experiências e a circulação dos valores.

¹³ Excetuando-se a continuidade da produção dos poetas da geração anterior.

Mesmo porque, nos momentos que influímos de volta nos europeus, no plano das obras realizadas por nós [...], em tais momentos, o que devolvemos não foram invenções, mas um afinamento dos instrumentos recebidos (CANDIDO, 2011, p. 183, grifo nosso).

A substituição da ideia de “dependência” pela ideia de “participação” na obra de Candido implica uma leitura que substitui, se não a necessidade, ao menos a obrigatoriedade da ideia de coesão com a função empenhada. Digo isso porque, apesar da condição subdesenvolvida, para além dos recursos deficientes, há um “universo” que “transborda as nações e os continentes” a que pertencemos. Não se trata, portanto, aqui, de transformar deficiências em superioridades, marcando diferença, como a estratégia que Candido lê no Modernismo, mas, antes, de pertencer a uma outra comunidade imaginada, que cruza as fronteiras da “condição nacional” de Anderson, constituindo-se como internacional literária: República Mundial das Letras.

O texto de Candido define precisamente em que termos essa mudança ocorre. Para que haja a possibilidade de tal participação, é preciso que exista uma tradição consolidada:

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas (CANDIDO, 2011, p. 184).

Isso porque, ao estabelecer tradição, uma literatura é capaz de interferir “para fora”. Os motivos disso ficarão mais claros a seguir, mas, por hora, é importante mostrar que tal argumentação de Candido está muito longe do “nossa literatura é pobre e fraca”, ou do apelo de que “se não a amarmos, ninguém o fará por nós” (2000a, p. 10). O caso aqui¹⁴ é reconhecer que parte da grandiosidade da geração de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes está em reinterpretar uma tradição anterior, entendendo que o caminho conquistado por ela que propicia o ponto de que se parte, visto que a literatura, enquanto cultura, não nasce do nada – ainda mais em um país em que tal atividade poderia fazer pouco sentido. Jorge Luis Borges seria, para Candido, “o primeiro caso de incontestável influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países-fonte [...]” (p. 185), o que demonstraria que o

¹⁴ Os exemplos dados em seguida no parágrafo são os mesmos do texto de Candido, a fim de que se acompanhe sua argumentação.

jogo só tem possibilidade real¹⁵ de virar quando há condições materiais para tal: tradição consolidada *aliada* à situação estrutural (número de leitores, especialização do discurso, estabelecimento do campo específico e, é claro, higienização do campo).

Chega-se, assim, às pretensões deste trabalho. Tenho dito que meu objetivo é verificar a possibilidade de historicização de um determinado período de nossa literatura, entendido como significativo para a produção posterior. Esse objetivo tem, como obstáculo, a frequente leitura de “História Literária” e “Nacionalismo” como sinônimos inseparáveis. Como

¹⁵ Uma ressalva quanto à “realidade” dessa virada. Pode-se contestar que, com o devido distanciamento histórico, é difícil defender que a literatura latino-americana foi de fato assimilada pelos centros culturais mais autônomos – isto é, em que há um mercado de bens simbólicos efetivamente instituído e autônomo – ou, ainda, que os motivos de sua assimilação parcial sejam puramente literários (não políticos). A referência de Candido é, como se sabe, àquela altura, o chamado *boom* latino-americano, que se caracterizou pelo interesse e consagração de diversos escritores de língua espanhola entre 1960 e 1970. “Literatura e subdesenvolvimento” é fruto dessa época de esperança de consagração internacional. Atualmente, entretanto, o interesse arrefeceu. Vargas Llosa, pós-Nobel de Literatura, descartou há dois anos, em entrevista, a possibilidade de um novo *boom* (VARGAS Llosa descarta novo “boom latino-americano” na literatura, 2014, disponível em <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/04/29/vargas-llosa-descarta-novo-boom-latino-americano-na-literatura.htm>, acessado em 29/07/2016), repetindo o argumento que vinha sustentando há alguns anos (VARGAS Llosa: “El 'boom' no fue solo un movimiento literario, también político”, 2012, disponível em <http://elcomercio.pe/luces/arte/vargas-llosaboom-no-fue-solo-movimiento-literario-tambien-politico-noticia-1491861>, acessado em 29/07/2016) de que o *boom* foi possível graças a uma conjunção de fatores: 1) a união político-cultural de autores de mesma língua que viviam contextos ditatoriais em seus países, incluindo aí a própria Espanha; 2) o interesse europeu na Revolução Cubana; 3) o intercâmbio estético que estabeleceu a linguagem do Realismo Mágico. Assim, fenômenos como o *boom*, ou o interesse e consagração, há alguns anos, de autores africanos na Europa, depende de questões externas ao estabelecimento de critérios estéticos que se querem autônomos (a “visão de mundo” autoral, a possibilidade de pesquisa estética, a liberdade de criação e, especialmente, a autorreferência metalinguística, ponto mais polêmico da autonomia) – questões como interesse mercadológico, momento histórico e modismos.

No caso brasileiro, é interessante registrar as palavras de uma profissional que vê a literatura de um ponto de vista bastante destituído de idealização, a agente literária Nicole Witt, que faz intermediação das obras brasileiras internacionalmente. Segundo ela: a literatura latino-americana “não está muito na moda” atualmente, graças a certa “saturação”, diferentemente do que aconteceu com os autores africanos de língua portuguesa e espanhola. É particularmente interessante que a agente aposte (a entrevista foi dada em 2015) em livros com o Rio de Janeiro como cenário para um possível crescimento da atenção, graças aos Jogos Olímpicos de 2016, o que demonstra quão extraliterárias são as motivações que podem ser o estopim para a possível “descoberta” de um autor estrangeiro (BITTENCOURT, Silvia. Literatura brasileira está saturada no exterior, afirma agente alemã. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1695459-literatura-brasileira-esta-saturada-no-exterior-avalia-agente-literaria-alema.shtml>. Acessado em 29/07/2016). Em um segundo estágio, apenas, como demonstra Casanova (2002), é necessário que o estilo autoral esteja adequado às expectativas dos centros, mascaradas de critério estético universalmente válido. Ainda, a agente destaca a importância do fomento do governo brasileiro às traduções – um sintoma bastante evidente da idealidade de se falar em autonomia irrestrita, literatura pura, etc.

Portanto, o que há de essencialmente problemático no argumento de Candido é, muito provavelmente, o quanto ele é datado quanto à *necessidade* de o “jogo virar”. Isso, entretanto, não invalida, absolutamente, o desejo de conquista da autonomia do ponto de vista interno. E, é bom que se repita, não por uma questão de qualidade das obras – questão essa tão problemática quando se discute arte –, mas por uma questão de possibilidade de atuação intelectual para a sobrevivência da literatura, que se protege graças à força do estabelecimento e manutenção de um mercado interno, podendo, caso ele exista, descartar o reconhecimento internacional. Esse processo, porém, tem consequências não só na produção, mas na natureza das obras, visto que, quanto mais estabelecido o campo, mais forte a tendência à sua naturalização e, conseqüentemente, ao apagamento de suas marcas históricas.

determina a crítica de Paulo Franchetti, a ideia de história literária pareceria, ao se pensar em *Formação* e nas outras histórias literárias brasileiras, dependente da “ideia de um ‘nós’ desmarcado de classe, gênero, etnia e extração cultural, cuja unidade repousa apenas no fato de ser um ‘nós’ brasileiro, [...] [que] só sobrevive no discurso demagógico” (FRANCHETTI, 2002). Ao perguntar-se sobre a validade desse âmbito de conhecimento na atualidade, o autor é claro em dizer que:

Desde que a construção da identidade nacional deixou de ser o objeto e o objetivo principal do discurso histórico, a história literária passou a ter pouco a oferecer, além do uso que ironicamente lhe atribuía Jauss no texto de 1967: repositório de informações. Ou, eu diria, vendo por um ângulo mais favorável: documentos vivos das sobrevivências da ideologia nacionalista romântica, que propunha o literário como domínio privilegiado para a manifestação, reconhecimento e defesa do “nacional” (FRANCHETTI, 2002, s.p.).

Entretanto, como se viu, “condição nacional” não é simples ideologia superada. Ainda que efetivamente suponha um “nós” desmarcado de diferenças de outras ordens, sua realidade e persistência influem sobre vidas e corpos mesmo depois de sua denúncia enquanto ideologia. Além disso, é difícil defender que a perspectiva histórica de Candido, ao menos aquela posterior a *Formação*, é simplesmente construída sobre o caráter nacional de uma literatura. Como se viu, o próprio Candido a aplica, quase sem mediação, a toda a literatura latino-americana. O que parece fundamental, porém, é a ideia de que há uma dinâmica própria, historicizável, na conquista do direito à participação¹⁶ de literaturas menores nessa outra comunidade imaginada, relativamente autônoma, que é a chamada Literatura Universal. O caso brasileiro, afinal, é um entre muitos dos que conhecem efetivamente, ao longo de sua produção, a dialética do localismo e do cosmopolitismo, por vezes intuída, às vezes declarada. Para conquistar, afinal, seu *status* de participantes da República das Letras, os países precisam autonomizar seus recursos, a ponto de superarem uma justificativa nacionalista, mas só quando finalmente chegam a uma justificativa literária. Nessa linha de raciocínio, cabe menos a orientação histórica denunciada por Franchetti, que depende de “compor uma narrativa em que uma personagem suprapessoal, relevante para a definição dos contornos da nação, apareça como herói” (herói esse com o qual um “nós” muito precariamente construído se

¹⁶ Participação essa não isenta de injustiças e violências, pois o que muda é mais a possibilidade real de investimento no mercado internacional de bens simbólicos a partir da constituição, o que parece essencial no caso brasileiro, de um mercado interno capaz de influenciar as produções diluindo seus traços marcadamente nacionais (embora não os apagando), como demonstra CASANOVA, 2002.

identifica, e que pode ser a própria literatura brasileira, a consciência nacional, a sociedade ou a cultura nacionais) (FRANCHETTI, 2002, s.p.), e mais a clareza quanto ao caráter autorreferente (sintoma e consequência, evidentemente, do empenho) de nossa tradição – caráter esse perfeitamente historicizável, sem recair nas amarras de uma coesão que é dada só pela nacionalidade. É nesse sentido que se constrói a proposta de Luís Bueno, ao dialogar diretamente com o texto de Franchetti, para quem “interessa notar que uma tradição literária específica se criou no Brasil também pela necessidade de dar conta de problemas específicos de representação, por exemplo” (BUENO, 2012, p. 209). A personagem da história literária passa a ser, assim, não mais certo retrato do que nos faz brasileiros, mas “a tradição literária”, e “a discussão estética tem garantido de partida o seu protagonismo” (p. 209). A consideração estética, assim, seria colocada em perspectiva, entendida como um problema que “dependa da consideração de um conjunto de experiências pertencentes a uma tradição literária”. Mas essa explicação não teria mais a pretensão de ser definitiva¹⁷, visto que buscaria “sintetizar *um* movimento e não *o* movimento geral” (p. 214, grifos do autor). A partir da influência da lição metodológica de Erich Auerbach, para quem “deve-se isolar um grupo bem delimitado e controlável de fenômenos, e a interpretação desses fenômenos deve ter força de irradiação suficiente para ordenar e interpretar um conjunto de fenômenos muito mais amplo que o original” (AUERBACH, 2007, p. 369), Luís Bueno propõe uma forma muito específica de narrativa histórica.

Afinal de contas, se a personagem central da narrativa é algo que sempre se recompõe a partir da experiência do presente – e isso é exatamente o que ocorre com a tradição, que sempre está sendo refeita –, esse personagem não poderá, jamais, ser coeso. Dizendo de outra forma, se se narra a história da tradição literária, não há um ponto fixo de chegada e cada historiador pode se debruçar, a partir das necessidades críticas de seu tempo, sobre um conjunto de textos, sem a ilusão de que há um produto final – como seria o caso da tal identidade nacional – a ser atingido. Dessa forma, uma obra contemporânea pode ser vista como algo que compõe um movimento da tradição sem que isso nem explique por si essa obra, num historicismo automático e evolutivo, nem reexplique *a posteriori* toda a literatura que o precedeu (BUENO, 2012, p. 211).

Dentro dos limites deste trabalho, portanto, o que pretendo fazer é demarcar – de forma (acredito que já minimamente justificada) não totalmente arbitrária – um ponto inicial e

¹⁷ Registro aqui a leitura de Leopoldo Waizbort, para quem mesmo *Formação da literatura brasileira* não tem essa pretensão de totalidade, pois visa uma “*totalidade que não é completude*” (WAIZBORT, 2007, p. 102, grifos do autor). A leitura da obra de Candido, nesse trabalho, vai ao encontro da perspectiva metodológica de Auerbach.

um ponto final de certa angústia da autonomia: a sensação crescente, que não está só nos autores que analiso aqui¹⁸, de que é necessário justificar o projeto poético do ponto de vista de sua efetividade social, de que é preciso demarcar o lugar do intelectual e de que é preciso fazê-lo tendo em vista o momento histórico – no caso de Mário de Andrade, o Brasil “em vias de modernização”, no caso de Ferreira Gullar, o Brasil da falência da modernização, do subdesenvolvimento. Trata-se, como se viu, de uma forma de narrar o problema, e que pode contribuir para eliminar certo sentimento de exceção, que tende a ver esses questionamentos na poesia brasileira, até hoje, como simples “batalha de poéticas” que mascara a fragilidade da produção. Esse arco que vai do Modernismo à disputa experimentação-engajamento, em suma, não é ponto pacífico nas tentativas de explicação de nossa tradição poética. Exemplo dessa necessidade de historicização é a polêmica que se estabeleceu, nos últimos anos, sobre a existência de um projeto coletivo para a poesia brasileira até a década de 1980. Em linhas gerais, a motivação inicial da polêmica foi a acusação, por parte da crítica, de que a poesia contemporânea tem como característica certa fragilidade no trato de grandes questões e é incapaz de lidar com o presente¹⁹. A partir desse veredito, autores se mobilizaram para a defesa ou ataque. Interessa aqui, porém, perceber que os argumentos são sempre perpassados pelo entendimento do que significou a tradição anterior. Na linha de defesa, encontram-se dois textos de Marcos Siscar, nos quais se propõe a hipótese de que tal acusação se deve à ausência de “projeto coletivo”. Segundo o autor, a poesia, a partir dos anos 80, teria superado o cisma crítico que opõe, de um lado, a “experiência” e, de outro, a “experimentação” (SISCAR, 2010, p. 151). As últimas marcas dessa oposição, na crítica, seriam a polêmica em torno do poema “Póstudo” de Augusto de Campos e o texto de Haroldo de Campos: “Poesia e modernidade: o poema pós-utópico” (CAMPOS, 1984, p. 3-5). Essa superação teria levado, de um lado, à diluição das possibilidades formais e, de outro, ao aparecimento de formas, que já corriam em paralelo, mas estavam obscurecidas pela polarização anterior. Nesse sentido, a poesia pós-oitenta difere, para o autor, “dos momentos que a precederam, quando as questões poéticas e políticas estavam bem definidas para seus atores” (SISCAR, 2010, p. 149). A marca aí seria, portanto, um ponto da história em que se parte de questões definidas para um

¹⁸ Outros sinais e argumentos nesse sentido são os textos citados anteriormente de João Cabral de Melo Neto, a análise de Wagner Camilo do suposto esteticismo de *Claro Enigma* (CAMILO, 2001), o duplo esforço do Concretismo: estabelecer uma releitura da tradição nacional e o “salto participante”.

¹⁹ O foco principal dos debatedores foram os textos de Iumna Maria Simon, “Situação de Sítio” (2008, p. 133-147), e de Alcir Pécora, “O inconfessável: escrever não é preciso” (2006).

momento de orfandade, de ausência de “projeto coletivo”. É exatamente essa marca histórica, tomada como fato pelo texto de Siscar, que Luis Dolhnikoff põe em dúvida em seu texto “Poesia média e grandes questões”.

[As questões poéticas] ao contrário de definidas, estavam, no passado recente, ao mesmo tempo tentando se definir e definir a disputa. A poesia concreta disputava a vanguarda da vanguarda com a poesia-processo e a poesia práxis, enquanto a poesia semiótica aparecia para redefini-la, o neoconcretismo para questioná-la e a poesia engajada para negá-la. [...] A enorme quantidade de poemas sobre poesia da época denota a indefinição das questões poéticas. Ver, nesse quadro, definição, é confundir a parte com o todo: partes que se pretendiam definidas e definidoras enquanto se mantinham em constante e indefinida disputa não são, absolutamente, igual a um quadro definido.

Siscar, porém, não se refere a um quadro definido, e sim a *questões definidas para seus atores*. Tão definidas que Drummond e Bandeira se arriscaram a cometer imperitos poemas “concretos”; tão definidas que Gullar pulou do concretismo para o neoconcretismo para a poesia “popular” e daí para o verso erudito de *Poema sujo* antes que a década de 70 chegasse à sua metade; tão definidas que Haroldo de Campos logo trocou a poesia concreta pela “prosa poética” (definição indefinida por natureza) de *Galáxias*, e daí para os versos livres de seus livros seguintes, para terminar com a forma fixa (tercetos dantescos devidamente rimados e metrificados) de *A máquina do mundo repensada* [...] (DOLHNIKOFF, 2006).

A contenda definição *versus* indefinição, exemplificada aqui pelas posições de Siscar e Dolhnikoff, demonstra a necessidade, no mínimo, de discussão e reinterpretação da tradição para a intervenção contemporânea. Não se trata apenas de autojustificação da própria produção (seja ela poética, seja ela crítica), mas de estabelecimento de “causalidade interna”. Na realidade, desde, pelo menos, a década de 90, parece existir a necessidade de reler historicamente a conexão Modernismo-Poesia de experimentação-Poesia de engajamento e tentar extrair dela um significado. São marcas evidentes disso os textos em panorama já citados aqui: “Esteticismo e participação”, de Iumna Maria Simon (1990), e “A recente poesia brasileira”, de Benedito Nunes (1991).

Este trabalho visa contribuir, assim, no sentido de adicionar à equação o fator estudado por Candido e discutido nesta seção: a mudança de *status* social e discursivo da literatura, aliada à nova possibilidade, sonhada e declarada, de participação nessa comunidade literária internacional que, ao menos supostamente, cruza fronteiras. A hipótese é que a situação que se vê, entre 1950 e 1970, no Brasil – e de que o debate Gullar-Concretos é sintoma – pode ser explicada, em parte, por essa mudança, que nasce no seio do Modernismo de 1922. O embate nacionalismo x comunidade literária internacional e tradição x destruição do cânone é influenciador e é, ao mesmo tempo, tematizado nessa disputa. Mas, antes de efetivamente

entrar na análise das obras, cabe uma explanação a respeito do referencial teórico e da terminologia usada no trabalho.

1.4 Autonomia e República Mundial das Letras

Mário de Andrade, em sua clássica revisão da *Semana*, escrita vinte anos depois, sintetizava o legado Modernista na “fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1974, p. 242). Esses três pilares, no entanto, pareciam, àquela altura, insuficientes, pois o autor sentia já certa confusão de prioridades entre “atualização da inteligência artística brasileira” e “direito permanente à pesquisa estética”:

E me cabe finalmente falar sobre o que chamei de “atualização da inteligência *artística* brasileira”. Com efeito: não se deve confundir isso com a liberdade da pesquisa estética, pois esta lida com formas, com a técnica e as representações da beleza, ao passo que a arte é muito mais larga e complexa que isso, e tem uma funcionalidade imediata social, é uma profissão e uma força interessada na vida (ANDRADE, 1974, p. 251-252).

O tom melancólico desse texto se adensa à medida em que o autor reflete sobre esse legado. Ao comentar sua própria obra, Mário afirma:

Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós (ANDRADE, 1974, p. 252).

O mea culpa também aparece no conselho deixado aos escritores mais jovens:

Eu creio que os modernistas da *Semana de Arte Moderna* não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão “momentâneo” como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar para depois (ANDRADE, 1974, p. 255).

Essa cisão entre liberdade de busca formal e arte como “força interessada na vida”, apresentada por Mário, bem como o apelo a uma arte consciente de seu tempo demonstram que, nos anos 1940, os dois termos da equação pareciam ter se divorciado, ao contrário do que

se via no “Prefácio interessantíssimo” (1922), em que renovação formal e expressão, inseparáveis sob a etiqueta de “lirismo” ou “comoção”, colaboravam com a ideia de que “arte não consegue reproduzir a natureza, nem este é seu fim” (ANDRADE, 1993, p. 65).

A defesa tardia, em Mário, de uma literatura interessada aponta, acredito, para a sua consciência da ambiguidade do gesto modernista. A renovação das formas que se dá, de dentro do movimento de 1922, não era simplesmente, como se viu, uma afronta aos modelos antigos, mas uma nova consciência de seu significado, ou da relação entre forma e ideologia, relação esta naturalizada ao longo de séculos de tradição empenhada. Nesse sentido, a autoconsciência modernista é crítica das ideias e das formas, e as novas técnicas, importadas e devidamente assimiladas, cumprem uma função muito específica de desnaturalização do discurso literário no Brasil. Essa conquista permitiu a adequação de formas importadas aos objetivos específicos de lidar com uma tradição constituída. Segundo a leitura de Antonio Candido, que venho seguindo, a virada se dá a partir de uma mudança de perspectiva.

Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo *latino*, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização.

[...] O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades* (CANDIDO, 2000b, p. 110, grifos do autor).

Dessa forma, o programa modernista, ao integrar à sua produção traços estilísticos nascidos no contexto das vanguardas europeias, acaba por renovar consideravelmente a visão que os escritores brasileiros tinham do próprio Brasil, o que lhe garante a “causalidade interna” ou adequação à tradição. A importação das formas é assumida como vantagem, via antropofagia, visto que ela não é mera cópia imperfeita, mas degrau funcional para a refocalização. Daí o sentido que faz, no caso brasileiro, a não delimitação das facções vanguardistas por parte de nossos escritores: toda a enciclopédia das formas adquiridas vale para a fundação da nova mitificação, agora desrecalcada, da cultura brasileira.

É nessa linha, também, que a escritora francesa Pascale Casanova lê *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Porém, devido a seus objetivos específicos, ela aponta para uma consequência bastante específica do projeto modernista: a autonomização desses recursos.

Para evitar o realismo (e portanto as divisões) regionalistas, [Mário de Andrade] situa no sul as lendas do norte, mistura expressões de gaúchos a estilos nordestinos,

transplanta animais e vegetais. Mas, simultaneamente, inventa uma postura dupla muito refinada: enquanto reúne e enobrece explicitamente um patrimônio cultural até então monopolizado pela etnologia, adota um tom irônico e parodístico que, *em um modo literário*, denega e sabota os fundamentos do empreendimento (CASANOVA, 2002, p. 348, grifo nosso).

O projeto modernista, portanto, ilustrado aqui no caso *Macunaíma*, é uma postura ambivalente. Ao anexar-se ao repertório nacional, fazendo uso da influência da etnologia de matriz europeia e de recursos estilísticos de cunho libertário-vanguardista, cria um tipo de representação que não se propõe a ser retrato documental do Brasil, mas construto estético, *declaradamente* artificial, autoirônico e, em grande medida, autônomo, não científico. Essa autonomia é garantida, portanto, pelo lugar exclusivamente literário que se quer delimitar, pelo entendimento desse projeto como especificamente (ou predominantemente) artístico, pela liberdade dos recursos e, evidentemente, pela ironia, que se dirige tanto à tradição quanto à própria literatura, marcada aqui pelo distanciamento ficcional.

Apesar, portanto, de sua orientação ideológica interna, o Modernismo brasileiro é também uma etapa que permite a autonomização dos recursos e, ao fazê-lo, *legitima a própria revolução formal, que subsiste independentemente do compromisso com uma leitura do Brasil*. Autonomizar os recursos literários, descolando-os de suas ideologias fundadoras, é, afinal, a “ruptura entre ética e estética” (BOURDIEU, 1996, p. 129), frequente na conquista e defesa da autonomia do campo. A ressalva de Mário de Andrade, já em 1942, quanto à emergência de um compromisso entre literatura e vida é um sinal importante de que esse compromisso se tornara uma *escolha* artística em meio a outras possibilidades. Olhando a questão, portanto, do ponto de vista da consolidação de tradição literária interna (que poderíamos chamar, também, de acúmulo de recursos ou de maior possibilidade de autorreferência), a situação descrita por Candido em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, que sinaliza para a gradual perda de protagonismo da literatura no campo cultural, é condição estrutural para que se complete um processo que já se delineava *dentro* da própria esfera literária.

Falar em campo literário autônomo no Brasil é sempre complexo. Pierre Bourdieu (1996, 2009), ao descrever o processo na França, aponta para uma tendência crescente, ao longo do século XIX, ao estabelecimento de um campo de produção erudita específico, no qual o intelectual atua como produtor cultural, ou seja, não mais como artista subordinado a outros campos (político, econômico, religioso), definindo-se, inclusive, a partir de sua

oposição às outras esferas de produção (BOURDIEU, 1996, p. 151-152). É importante ressaltar que toda a autonomia é, evidentemente, relativa. Ser autônomo, afinal, é ser autônomo em relação a algo. A constatação da existência de um campo é dependente de uma alteração estrutural, que traz consequências reais para a produção, bem como *alimenta a própria crença na autonomia*. Ocorre que, na França do século XIX, a figura do intelectual tende a destacar-se dos outros campos, tanto no que tange à profissionalização (é preciso que haja, na formação do campo, pessoas com possibilidades materiais de viver da sua intervenção nos campos da cultura, de um lado, ou posições em organizações que vivam da produção intelectual, como editoras, por exemplo), quanto no que tange à própria recepção das obras (o interlocutor do artista autônomo, afinal, não é a massa leitora genérica, mas um público de especialistas, de “pares”). É o fato de existir, portanto, uma estrutura objetiva de relações cujo eixo gravitacional é a própria atividade comum que permite a designação de um “campo artístico”. No caso francês, parece ser essencial para a delimitação dessa estrutura relacional a oposição não só ao Estado ou à Igreja, mas à atividade crescente da indústria cultural, cujo campo é definido por valores opostos aos do campo artístico (lucro *versus* valor estético, rapidez de produção *versus* trabalho quase artesanal, índice de vendas *versus* valor cultural, em suma, capital financeiro *versus* capital simbólico).

No caso brasileiro, como se viu na seção anterior, a atividade literária sempre visou a poucos pares, constituindo-se como exceção, frequentemente como diletantismo. Na mesma medida, porém, teve um lugar assegurado nas atividades do espírito (ainda que esse lugar cruzasse, muitas vezes, as fronteiras de uma especificidade literária), graças à crença em seu poder instrutivo. Além disso, há alguns indicativos de que a figura do artista, como se constituiu na Europa a partir da oposição à indústria cultural, foi importada e aqui assimilada antes mesmo da consolidação de um campo de produção ou de um acesso à cultura massificada a que se opor²⁰, o que é significativo, pois pode demonstrar que, apesar da precariedade das condições estruturais, a luta pela autonomia pode existir, antes de tudo, no universo do desejo de autonomia, via importação de ideologias²¹. Mas, apesar das

²⁰ A curiosidade disso é ressaltada n’*O cinematógrafo das letras* (SUSSEKIND, 1987), a partir da necessidade de Olavo Bilac de opor, ao trabalho jornalístico ou publicitário, que o exasperava, um passado mítico de atividade artesanal difícil de reconhecer no processo histórico brasileiro.

²¹ Essa possibilidade é assumida por Pedro Ramos Dolabela Chagas, no artigo “História contextual da autonomia: o caso latino americano”. Segundo o autor, a autonomia é um conceito em grande medida ideal – isto é, que serve como ponto de fuga, influenciando a produção e recepção, todavia inatingível na totalidade de suas

considerações a respeito da irredutibilidade da arte que podem fazer os escritores, parece evidente que há uma função eminentemente ideológica (ou uma *justificativa* ideológica) na maior parte da produção brasileira até 1922 – salvo exceções, que são sempre interessantes.

A combinação, portanto, entre empenho e justificação (didática, moralizante, nacionalista, científica ou, até mesmo, modernizadora) para a literatura permitiu sua sobrevivência no país, muito mais que qualquer campo específico em si. Na realidade, essa é, muito provavelmente, a regra para a maior parte das literaturas, visto ser a conquista da autonomia no caso francês a exceção dos centros, que, por meio de seu raio de influência nas ideias, coloca paradigmas inatingíveis – e tampouco necessários – para literaturas periféricas. Ocorre que o caso descrito por Bourdieu explica como se formou um campo que tinha condições estruturais para ditar as suas próprias regras. A complexidade do caso brasileiro, nesse sentido, exige que se adicione à equação outro fator da maior importância, que é, no limite, a luta bem pouco autônoma para se ter uma literatura (CANDIDO, 2000a).

O papel do Modernismo nesse processo é importante, portanto, pela capacidade que teve de lutar pelo “direito permanente à pesquisa estética”, isto é, por garantir que a liberdade formal e a atualização das formas se tornasse *critério de valor* para a literatura brasileira, isentando-a, em grande medida, de justificar-se por critérios que lhe são exteriores²². A diferença é que, se antes se discutira a adequação da forma à matéria ou a validade de certas formas diante de uma realidade moderna²³, o Modernismo de 1922 abre consideravelmente esse leque de possibilidades²⁴.

consequências. No caso latino americano, vale investigar “a contribuição possível do conceito ideal de autonomia para a historiografia literária – em especial para a história de sistemas literários periféricos como os da América Latina, onde uma autonomia de difícil efetivação frequentemente se impôs, *como um ideal a ser alcançado, contra as nossas próprias limitações contextuais*” (CHAGAS, 2015, p. 196, grifos nossos).

²² Nunca é demais, porém, observar que esse critério de valor, que se apresenta como uma “essência” de qualquer atividade, é evidentemente ideológico, isto é, constrói-se, discursivamente, a partir de certas condições históricas.

²³ O século XIX é rico em exemplos desse tipo de discussão. Na “Última carta sobre *A confederação dos Tamoios*”, Alencar aventava a possibilidade de que, caso o poema épico de Gonçalves de Magalhães fosse traduzido em romance por Walter Scott, “no seu estilo elegante e correto [...] dar-lhe-ia um encanto e interesse” (GIL, 2014, p. 252). Alencar defende, ainda, em “O estilo na literatura brasileira”, a adequação do estilo moderno, em detrimento do estilo “quincentista”, à nova literatura brasileira, visto ser ele o mais adequado para representar desde o “suave retiro de nossas florestas” até “os enlevos de nossas almas” (p. 244-245). O problema ganha contornos curiosos no prefácio de *O ermitão de Muquém*, de Bernardo Guimarães, no qual o autor defende uma representação tripartida: o “tom de um romance realista” quando o personagem é um sertanejo, “ares de poema” quando o personagem passa a viver entre os indígenas (visto que “os usos e costumes dos povos indígenas do Brasil estão envoltos em trevas”) e o “tom mais grave e solene” quando o personagem se volta para o misticismo (p. 265). Como se vê, a adequação da forma ao tema é uma obsessão constante dos escritores

A autonomização das formas é parte importante, portanto, de um processo que poderia ser chamado de autonomização *interna* (no sentido de que se dá de dentro de uma tradição, a partir do acúmulo de recursos, gerando a relativa liberdade formal). Essa face interna da autonomia, como se discutiu previamente, tem uma conexão (oblíqua) com as transformações estruturais, que garantem, por sua vez, a autonomização *externa* (proporcionada por fatores extraliterários – no caso aqui descrito, esses fatores seriam mais evidentes na década de 1940). Segundo esse raciocínio, o Modernismo não é apenas um momento de síntese autocrítica de certa natureza da literatura brasileira (que envolve empenho e adequação das formas importadas), mas é, também, ponto importante de partida para intervenções de natureza muito distinta, da controversa poesia da geração de 45 ao Concretismo. Para que se reflita sobre essa possibilidade de leitura que vê Modernismo, Concretismo e, por exemplo, poesia cepecista menos como ruptura que como linha coerente, é útil pensar no livro de Pascale Casanova, *República mundial das letras* (2002).

Na obra, a autora procura descrever, a partir de um olhar internacional, a geografia literária (a qual não se sobrepõe, ao menos diretamente, ao mapa político) que permitiu a existência da realidade de uma comunidade imaginada aceita pelos produtores culturais como superior às fronteiras nacionais, bem como as consequências de sua existência. Essa comunidade, a tal República Mundial das Letras, é apresentada contrariamente à ideologia que a sustenta, que prescreve a irredutibilidade das obras ao contexto sócio-histórico, procurando demonstrar que a própria possibilidade de intervenção internacional tem um substrato histórico de construção da autonomia, isto é, dando uma justificação material para a sua existência. O objetivo declarado de Casanova é desmascarar a ideia de uma certa

românticos. Mas não é exclusividade deles, todavia. Adolfo Caminha, em “A forma”, defende a variedade formal, mas em limites bem específicos: “Todas as formas são boas, todos os meios ótimos, *desde que representem uma interpretação lógica e racional do mundo [...]*” (p. 123, grifo nosso). A condicional, neste caso, diz muito.

²⁴ Cabe fazer aqui duas ressalvas importantes. Primeiramente, que há, no nascimento do Modernismo, uma considerável confusão entre convenção literária, formas de representação e visão da realidade. São sinais disso o argumento de Monteiro Lobato no artigo contra a exposição de Anita Malfatti, em que o autor defende que há uma conexão direta entre forma de representação e forma de ver a realidade (LOBATO, 1917, p. 4), e o próprio “Prefácio interessantíssimo”, em que frequentemente a “forma de ver” é simplesmente substituída por “forma de sentir” (este caso será discutido mais à frente, na análise da obra de Mário). Em segundo lugar, é difícil afirmar que os autores modernistas tinham tanta consciência quanto à especificidade do discurso literário. Os textos científicos, de Oswald, por exemplo, que são escritos bem depois da Semana, foram acusados muitas vezes de ser literatura, visto que não seguiam os paradigmas científicos, hoje bem mais definidos. Entretanto, creio que o fato de esses aspectos (relativa arbitrariedade da convenção literária e especificidade do discurso literário) não estarem tão claros na mente dos agentes a ponto de serem objetivamente formulados não diminui em nada o quanto são ponto de contestação, nas obras, à tradição anterior.

“globalização” aplicada à literatura, mostrando que os valores atribuídos dentro do universo literário internacional não são naturais, mas sustentados por um sistema de crenças constituído por lutas internas, em que os produtores contribuem a partir de contextos desiguais e cujas conquistas geram lucros reais (ou seja, não só especificamente literários). Segundo a autora, para que essa comunidade existisse, foi preciso um longo processo de separação entre produção literária e nação. Ironicamente, entretanto, antes que a separação ocorra, garantindo a liberdade de criação, é preciso uma longa construção de tradição interna, em que se reconverte o patrimônio especificamente nacional em especificamente literário. Assim, o que garante a “literariedade” (que é como, na reelaboração do conceito estruturalista, Casanova se refere ao acúmulo de capital linguístico-literário de uma determinada língua, o que lhe permite que se desvincule de seu significado limitado nacional) de uma língua literária é, primeiramente, sua antiguidade. Em seguida, o patrimônio cultural, ou seja, o número de clássicos “universais” escritos naquela língua. Ao se constituírem como “intemporais”, os clássicos, além de atestarem a antiguidade e grandeza de uma literatura nacional, criam os próprios critérios do que é especificamente o “literário” – isto é: inventam e impõem a literatura universal.

Os “clássicos” são o privilégio das nações literárias mais antigas que, após constituírem como intemporais seus textos nacionais fundadores e definirem desse modo seu capital literário como não-nacional e não-histórico, correspondem exatamente à definição que elas próprias deram do que deve ser necessariamente a literatura. O “clássico” encarna a própria legitimidade literária, isto é, o que é reconhecido como *A* literatura, a partir do que serão traçados os limites do que será reconhecido como literário, o que servirá de medida específica (CASANOVA, 2002, p. 29-30, grifo da autora).

Em seguida, entra na conta a quantidade de falantes não nativos daquela língua, ou seja, de falantes nativos de outra língua que a ela têm acesso e que são capazes de lhe assumir como critério do que é literário, convertendo-a em patrimônio universal, seja via tradução, seja via assimilação de suas potencialidades. Da mesma forma, na outra ponta do quadro, inserem-se as línguas de baixa “literariedade”, que padecem da não antiguidade, da baixa circulação e do pouco acesso e fraca demanda dos centros, o que se deve, em grande medida,

à dificuldade de se estabelecerem como critério literário mesmo dentro de seus limites nacionais (e as razões para isso são, em grande medida, estruturais²⁵).

Esse quadro desigual gera duas importantes consequências. A primeira é a cegueira dos centros quanto à dinâmica que rege a República das Letras. Por terem garantida, graças à literariedade de sua língua e a um campo de produção e recepção autônomo que define seus próprios critérios e garante sua especificidade, sua liberdade, são incapazes de ver as condições históricas que possibilitaram sua intervenção, tomando-a como natural e de direito, isto é, como incontestável. A segunda são as dificuldades específicas com que têm de lidar aqueles escritores de países de baixa literariedade – segundo Casanova, muito mais conscientes do quadro geral –, o que gera disputas que, embora ligadas ao quadro internacional, constroem-se sobretudo internamente, dentro das nações literárias menores. Ainda que haja a possibilidade de um reconhecimento internacional que acabe por impor esse produtor cultural desprovido dentro de sua própria tradição nacional, parece evidente que a grande maioria dos casos de sucesso se dá quando já há uma imposição interna, por meio de revoluções particulares nacionais, capazes de garantir ao escritor um acúmulo que lhe possibilite ser assimilado pela República Mundial das Letras. Há um exemplo interessante disso dado por Casanova no caso irlandês (Segunda parte, capítulo 5: “O paradigma irlandês”): da reelaboração da tradição por W. B. Yeats – que autonomiza, isto é, transforma em recurso propriamente literário o universo mítico nacional –, passando pela oposição entre localismo extremo (representada pela Liga Gaélica) e assimilação do paradigma dominante inglês em G. B. Shaw, e culminando na experiência de imposição dúbia da condição de autonomia garantida pela acumulação em Joyce e, de forma ainda mais extrema (por conta da negação da própria língua), em Beckett, o paradigma irlandês é *formado* como literatura autônoma, influente e inegável (pelos centros). É interessante notar que cada passo dessa conquista (embora eles possam parecer, na análise sincrônica, opostos – e efetivamente se constituírem, para os agentes, como tal) é importante para que ela se efetive, pois contribui para o processo como um todo. Porém, é preciso que fique claro que o que se conquista não é uma literatura “de verdade”, mas uma literatura que se adéqua àquilo que é considerado literário *segundo o centro*. Perder essa perspectiva pode levar a crer que há algo como uma

²⁵ Um exemplo importante para Casanova dos índices de baixa “literariedade” são aqueles que ela descobre em “Literatura e subdesenvolvimento”, de Candido. A saber: o alto índice de analfabetismo, a falta de meios de difusão e o exercício amador da atividade literária (CASANOVA, 2002, p. 31).

literatura verdadeira, um ponto de chegada, o que tornaria possível a afirmação – de todo modo, absurda – de que Beckett é maior que Yeats, ou “mais literário”. *O que torna Beckett mais literário é uma visão de literatura contaminada pela inconsciência de sua própria condição de crença, isto é, é um critério histórico no sentido de que é marcado pela ideologia literária moderna.* Isso não serve, portanto, unicamente para as literaturas “menores”, mas é algo com que se debate a própria literatura central. *A autonomia pura, materializada na obra completamente autônoma, é um ideal construído historicamente, todavia inatingível.*

A construção do critério literário autônomo é discutida amplamente, no âmbito da Sociologia, por Pierre Bourdieu. Segundo o autor, o que ocorre é que, ao se tornar possível – graças à constituição de um campo autônomo – a autorregulação da literatura (via instâncias de consagração), o efeito colateral é a “institucionalização da anomia” (1996, p. 260-261). Isto é:

Cada revolução bem-sucedida legitima-se a si mesma, mas legitima também a revolução enquanto tal, ainda que se tratasse da revolução contra as formas estéticas impostas por ela. As manifestações e os manifestos de todos aqueles que, desde o início do século, esforçam-se por impor um novo regime artístico, designado por um conceito em “ismo”, testemunham que a revolução tende a impor-se como o *modelo* do acesso à existência no campo (BOURDIEU, 1996, p. 146, grifo do autor).

A autonomia literária, como horizonte, e a revolução formal, nesse sentido, estão intimamente ligadas. É a crença na revolução das formas (desnacionalizadas, amorais, desligadas das ideologias, em suma) como motor da literatura que permite a própria manutenção e defesa da especificidade do campo, afinal. Para Bourdieu, dada a inevitabilidade desse quadro, o desafio seria, portanto, dispensar a crença no criador ultraconsciente sem dispensá-lo como agente das construções culturais dentro das possibilidades que lhe são dadas. A análise objetiva das tomadas de posição declaradas pelos produtores, bem como a análise das tomadas de posição às quais eles se opõem, registra não apenas suas alianças ou inimizades, mas o próprio conteúdo das obras que criam. A obra, assim, insere-se, quanto à sua produção, em um espaço de “liberdade” e “necessidade”. Espaço do que é possível naquele momento diante das sujeições do campo (“universo finito das potencialidades”) e, também, a liberdade relativa de escolha (BOURDIEU, 1996, p. 267). A análise, por conseguinte, deve visar não só a produção da obra, mas igualmente a produção de seu valor, a “crença no valor da obra”, que só existe nas relações objetivas do campo (BOURDIEU, 1996, p. 259). Essas relações, por sua vez, devem e podem ser analisadas em

sua particularidade histórica, a fim de serem compreendidas para além de um jogo cínico²⁶ pelo poder simbólico.

O projeto de Bourdieu visa, como se vê, à reconstituição da história recalcada da intelectualidade europeia que, pela hipóstase da autonomia, ignora suas condições históricas de formação. Ora, mas se “é na história que reside o princípio de liberdade em relação à história” (BOURDIEU, 1996, 281), é só pela reconstrução dessa história que se pode, mantendo a autonomia (relativa) do literário, escapar à ilusão de autonomia pura como essência a-histórica da beleza. A consciência do processo de autonomização é, também, portanto, conscientização sobre os critérios de valor que o sustentam. Na esfera da internacionalização do critério, é necessário que se faça essa ressalva, a fim de que não se recaia na tentação de situar os escritores como mais ou menos “autônomos”, mais ou menos “literários”. A luta descrita por Bourdieu, na realidade, dá-se menos entre mais ou menos autônomos que entre conservadorismo e inovação. Mas mesmo essas posições só se constroem historicamente, dentro das necessidades variadas impostas pela formação do campo.

Essa perspectiva foi discutida – embora por outro caminho teórico – por Pedro Ramos Dolabela Chagas. Analisando a funcionalidade do conceito ideal de autonomia para a historiografia literária, o autor ressalta que é importante que se preserve sempre a “virtualidade” do conceito, o que, além de evitar “atribuir-lhe expectativas ingênuas de concretização”, pode torná-lo produtivo para que se entenda como funcionou essa “variação na homogeneização”, pois, tendo havido um processo de homogeneização internacional do critério literário, iniciado no século XIX, “a variação nas reações locais a estímulos comuns é o que contextualiza nacionalmente as histórias da literatura” (CHAGAS, 2015, p. 201). Nesse sentido:

O conceito de autonomia, central para a ontologia da arte, revela-se assim um instrumento historiográfico produtivo ao iluminar as variações locais da autodescrição e da prática literária do século XIX aos nossos dias, iluminando as relações entre as ideias dos escritores e as condições editoriais encontradas – iluminando, em outras palavras, a diferença entre a idealidade das suas motivações e

²⁶ O problema do cinismo dos produtores é analisado de forma corajosa por Bourdieu, quando ele discute o caso de Mallarmé. Poeta ciente do caráter de “puro jogo” do mecanismo literário, que elege como mote de sua obra a “ordem propriamente humana da convenção, da ‘arbitrariedade do signo’” (BOURDIEU, 1996, p. 309), sua posição demonstra que a consciência da relativa arbitrariedade da *illusio* literária não leva, necessariamente, à negação do direito à literatura, reduzida à ilusão ou ao embuste (BOURDIEU, 1996, p. 308-311).

a aspreza cotidiana das práticas. Era assim que, no *fin-de-siècle* latino-americano descrito por Julio Ramos, a “autonomia” parecia significar a mesma coisa que na Europa, mas ensejava produções de outra ordem: um mesmo ideal dava fundamento à diferença no exato momento em que aquela porção da periferia afirmava o seu pertencimento ao sistema global, enfrentando, nesse processo, as suas limitações internas àquela afirmação. Se uma autonomia redefinida como “ficção” prova assim o seu valor historiográfico, abre-se para ela um campo vasto de aplicação do estudo da modernidade literária latino-americana [...] (CHAGAS, 2015, p. 205-206, grifo nosso).

A especificidade das práticas literárias no Brasil, portanto, *não visa atingir à completude de um processo de forma análoga à europeia*. O intelectual brasileiro, situado entre o critério estabelecido por uma comunidade literária internacional, as condições reais de produção em seu país e o compromisso com uma tradição linguístico-literária interna, dará à questão contornos evidentemente distintos, que interessam particularmente a este trabalho.

Um exemplo interessante disso, que é fundamental para a leitura (condenatória ou de exaltação) das obras analisadas neste trabalho, é a questão do subjetivismo na poesia brasileira. Em 1968, Luiz Costa Lima publica um curioso livro, *Lira e antilira*, que procura historicizar a centralidade da expressão pessoal em poesia, do Modernismo a João Cabral de Melo Neto. Embora os ensaios mais exaustivos sejam sobre Mário, Drummond e Cabral, o que está descrito na obra é um processo, que tem início em Bandeira (poeta que usa do lirismo e do sentimentalismo para contestar uma tradição anterior, eminentemente convencional e, por isso, falsificadora), passa por Mário (poeta que, tragicamente, nunca dá conta de se livrar da muleta da “expressão”), continua em Drummond (um poeta que tem mais “consciência artesanal”, mas que ainda não elimina o subjetivismo) e se conclui em João Cabral, pois, nele, o ciclo se completa e “desmistificam-se o poema e o lirismo” (1968, p. 270-271). A motivação desse processo não é simplesmente uma necessidade interna, mas se justifica pela mudança do estatuto do poeta, pois

Enquanto a função da arte e a existência do artista foram aceitas como evidentes, o artista tinha o direito de explorar-se a si mesmo, de embargar-se com a própria voz, pois naquela exploração e neste mavioso tom os receptores se reconheciam a si e ao mundo (COSTA LIMA, 1968, p. 11).

Já posteriormente ao século XIX, os temas e as revoltas comuns não valem, pois o artista perdeu seu lugar social. Assim, “cada vez mais distante da praça pública, o poeta só dispõe de sua linguagem” (p. 12) e deve ressaltá-la como seu tema, como conteúdo de sua

obra, como fundamento de seu projeto poético²⁷. Embora esse panorama dado por Costa Lima seja coerente com o processo de autonomização da poesia brasileira que se descreveu aqui (João Cabral é, afinal, poeta posterior à especialização discursiva descrita por Candido), é bem difícil de sustentar que ele é um processo que torna a poesia melhor, ou mais poética, ou mais adequada ao momento presente. Projetar em Mário, Bandeira e Drummond os supostos critérios que emanam da poesia de João Cabral²⁸ é assumir que há algum tipo de linha de chegada dos recursos poéticos, quando o que a intensificação do processo de autonomia mostra é exatamente que dificilmente há forma válida por si²⁹. Além disso, desconsidera as diferentes etapas do processo poético brasileiro – ainda que Luiz Costa Lima frequentemente evite essa tautologia a partir da adaptação da ideia de “consciência possível” (GOLDMANN, 1972, p. 7-17) para uma “consciência do possível” (COSTA LIMA, 1968, p. 69-70), o que, entretanto, padece ainda do caráter algo mecanicista criticado pelo autor no conceito de Lucien Goldmann – ao ver os poetas modernistas como estágios para o “realismo de linguagem” (p. 31) de Cabral. Finalmente, projeta esse modelo unívoco para frente ao afirmar que “[...] sem o conhecimento de João Cabral não se compreenderá o surgimento dos concretos” (p. 271), o que evidentemente é verdade, mas que mascara outras linhas de acúmulo possíveis, como, por exemplo, aquela que liga a “Meditação do Tietê” de Mário ao *Poema sujo* de Gullar. Na realidade, se o “realismo de linguagem” em Cabral é fator

²⁷ Essa tendência crescente à autofagia artística é ressaltada por Bourdieu. O autor, porém, vê nela não tanto uma perda de lugar para a arte, e sim um índice de autonomia:

Afirmar o primado da maneira de dizer sobre a coisa dita, sacrificar o “assunto”, antes sujeito diretamente à demanda, à maneira de abordá-lo, ao puro jogo das cores, dos valores e das formas, forçar a linguagem para forçar a atenção à linguagem, constituem procedimentos destinados a afirmar a especificidade e o caráter insubstituível do ato de produção artística. [...] O verdadeiro tema da obra de arte é a maneira propriamente artística de apreender o mundo, ou seja, o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que exerce sobre a sua arte (BOURDIEU, 2009, p.110-111).

²⁸ Digo “supostos” porque, primeiro, há trabalhos que contestam a leitura de sua poesia nesse nível exclusivamente metapoético (OLIVEIRA, 2012; MERQUIOR, 1997, p. 84-187). Em segundo lugar, porque a emergência da questão da comunicabilidade – e a angústia de não a encontrar nos modelos poéticos modernos – era, ao menos, uma preocupação do próprio João Cabral, como se pode conferir em “Da função moderna da poesia”, texto apresentado no Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954 (MELO NETO, 1994, p. 767-770). Embora Costa Lima não considere essa tendência metapoética em João Cabral como um sinal de incomunicabilidade – pelo contrário – é interessante notar que o próprio autor sentia, no acúmulo de recursos poéticos autonomizados, a tendência ao individualismo poético.

²⁹ Esse aspecto é discutido, no âmbito do fracasso das experiências das vanguardas europeias e do problema do confronto entre as teorias estéticas de Lukács e Adorno, por Peter Bürger (BÜRGER, 2008, p. 171).

determinante para entender a poesia concreta, assumi-lo como único caminho possível, ou como caminho poeticamente superior, não explica toda a luta em torno da reconquista do subjetivismo e da comunicabilidade no Neoconcretismo, no *Poema sujo* e na poesia marginal – que, segundo essa leitura, seria anacrônica e retrógrada. É claro que, como se discutiu na seção anterior, não cabe a um autor dar conta de toda a variação possível dentro das possibilidades na necessidade inerente a um sistema (aliás, nem é possível que dê conta). Entretanto, ao projetar uma forma ideal literária – forma essa que se coloca como paradigma imposto por uma comunidade internacional literária, já que a justificativa de perda de lugar da poesia é também um lugar comum do critério moderno internacional – em toda a manifestação literária real, recai-se no “historicismo automático e evolutivo” (BUENO, 2012, p. 211) denunciado por Luís Bueno.

Nesse sentido, a leitura de Costa Lima da perda da centralidade do “eu” na poesia brasileira, apesar de verdadeiramente interessante, é também ela um sintoma da autonomia. No início deste capítulo, recorri ao critério de valor estabelecido por Antonio Candido (o equilíbrio entre forma da expressão cosmopolita e substância da expressão local) para questionar não tanto sua validade, mas o que significa, para a historiografia brasileira, sua contestação. Ora, a substituição de um critério de valor implica, sempre, a admissão de novos critérios. O estudo da autonomia ressalta que é parte do processo de consolidação a reconstituição da tradição, normalmente via releitura contestatória. Um exemplo disso é o expediente de reescrever a história literária brasileira a partir das exceções que são caracterizadas, pelo olhar do historiador situado no presente, como “primeiros expedientes modernos”. O mecanismo é desvincular os casos de exceção de uma narrativa histórica que os vê como menores e recuperá-los como deslocadores da ideologia literária interna (caracterizada, no Brasil, pela “literatura empenhada”). No caso dos concretos, esse deslocamento será operado nas releituras de Pedro Kilkerry e de Sousândrade e, com consciência metodológica impressionante, no ensaio “Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do C O M O” (CAMPOS, 1992). Nesse texto, apresenta-se com clareza a história da literatura brasileira como uma “história das formas”, que vai da conquista paulatina da percepção do caráter literário do texto, em oposição ao caráter realista (documental), de Alencar a Clarice Lispector. Assim, *Iracema* seria um exemplo de literatura do “como”, que faz Alencar se libertar “do confronto com o padrão verocêntrico do modelo balzaquiano” (CAMPOS, 1992, p. 152), assumido posteriormente (de forma mais infeliz, para

o crítico) em *Senhora*. A apresentação, portanto, do critério crítico histórico como trans-histórico é parte do processo de “cumulatividade” descrito por Bourdieu:

Ninguém está mais ligado à tradição própria do campo, até na intenção de a subverter, que os artistas de vanguarda que, sob pena de aparecer como ingênuos, devem inevitavelmente se situar em relação a todas as tentativas anteriores de superação que passaram para a história do campo e para o espaço dos possíveis que ele impõe aos recém-chegados (BOURDIEU, 1996, p. 335).

A autorreferência ao campo é, nesse sentido, resistência às leituras sociologizantes, que tendem à explicação da composição da obra a partir de fatores extraliterários – orientação essa que fica cada vez mais insustentável em um campo de produção que se quer autônomo, que faz as próprias regras e que tem, como característica fundamental, o acúmulo de capital especificamente literário. Apesar, entretanto, dessa coerência entre leitura interna (dos aspectos irreduzíveis a fatores extraliterários) e consolidação de um campo autônomo, Bourdieu encarava como o maior perigo para a historiografia a hipóstase do critério.

Com efeito, as obras saídas de uma pesquisa puramente formal parecem feitas para consagrar a validade exclusiva da leitura interna, atenta apenas às propriedades da forma, e para frustrar ou desconsiderar todos os esforços visando reduzi-las a um contexto social contra o qual se constituíram. No entanto, para inverter a situação basta observar que a recusa oposta pela ambição formalista a toda espécie de historização baseia-se na ignorância de suas próprias condições sociais de possibilidade, assim como, aliás, a estética filosófica que registra e ratifica essa ambição... Nos dois casos acha-se esquecido o processo histórico no decorrer do qual se instituíram as condições sociais da liberdade com relação às determinações externas, ou seja, o campo de produção relativamente autônomo e a estética pura que ele torna possível (BOURDIEU, 1996, p. 336).

Embora o livro de Costa Lima não possa, sob nenhum aspecto, ser considerado formalista, ou a-histórico no sentido que lhe dá Bourdieu, creio ser necessário atentar para as condições de produção crítica a partir do estabelecimento de um campo cada vez mais autônomo. Se, como observa Chagas, a autonomia como ideal (ou ficção) deu origem à “variação na homogeneização” (CHAGAS, 2015, p. 201), não é demais pensar que o mesmo vale para a questão do estabelecimento crítico do olhar puro, que tem matriz europeia. É possível, afinal, que a crítica brasileira, formada também em nossa tradição crítica específica progressivamente autonomizada, tenha dado orientações diferentes para a questão da autonomização dos recursos. Isso, todavia, não invalida a sugestão, dada por Bourdieu à teoria estética europeia, de que se busque uma autoconscientização a respeito dos pressupostos históricos que fundamentam a produção de crítica “autônoma”. Nesse sentido, reconhecer que

a possibilidade de contestação do critério de valor de Candido é *parte* do processo de autonomia ou que a despersonalização da poesia brasileira é também uma *opção propriamente artística* (e o fundamental, no caso da autonomia, ainda que incipiente, é exatamente a sensação de poder optar) de intervenção dentro do universo das possibilidades abertas pela especialização do discurso literário é exercitar tal autoconsciência.

Finalmente, cabe uma última consideração sobre a questão da dialética entre localismo e cosmopolitismo, que se colocou em evidência na primeira seção deste capítulo. É possível que seu raio de influência tenha de ser, sim, repensado, ao menos no que tange à sua constituição como avaliação de valor. Como se viu, o processo de autonomia conduz à ambiguidade ocasionada pela diluição das fronteiras entre local e internacional (no sentido de universal, imposto e aceito como regra, literário). Candido, afinal, tinha consciência desse processo, ao menos ao escrever “Literatura e subdesenvolvimento”³⁰ (2011, p. 184-188). Isso,

³⁰ A fim de evitar atribuir a Candido uma consciência total dessa questão, creio ser importante ressaltar a diferença de natureza entre a Sociologia da arte de Bourdieu (que é, juntamente com Benedict Anderson, a referência mais persistente em Casanova) e a crítica sociológica de Antonio Candido. Há, afinal, no cerne daquilo que Candido entende por literatura, uma dupla função. Uma seria a literatura no sentido *lato*, isto é, a literatura como fabulação da experiência, como “necessidade universal”, em suma, como função antropológica. Essa face da literatura explica o conceito amplo desenvolvido em “O direito à literatura” (CANDIDO, 1995, p. 235-263), que agrega desde a anedota à história em quadrinhos, e é em muito similar àquela função que lhe atribuíra a filosofia clássica de Aristóteles: a literatura opera na resolução hipotética de questões imaginadas e, embora não seja verdadeira (no sentido factual), as estruturas lógicas que mobiliza – de necessidade e verossimilhança – são análogas às do mundo real, o que faz da ficção (ou do “possível” aristotélico) fonte não apenas de fruição, mas de conhecimento, em uma união bem particular de ética (sabedoria) e estética (prazer), exatamente porque aquele que frui está protegido pelo caráter hipotético da ficção (ver ELSE, 1957; REDFIELD, 1994; RICOEUR, 1984; POTOLSKY, 2006). Entretanto, para Candido, como para qualquer autor que tenha de se confrontar com um universo mais amplo que o da tragédia grega, a *verossimilhança e a necessidade são variáveis historicamente*, e devem, muito, ao grupo que as estabelece. Por isso que o crítico brasileiro, ao falar de submissão da mensagem à estrutura (à forma), pode demonstrar que a “organização literária” eficiente (Candido fala, na realidade, em “adequada”) do humanitarismo romântico, d’*Os miseráveis* a *Oliver Twist*, “nos parece *hoje* declamatória e por vezes cômica” (CANDIDO, 1995, p. 254, grifo nosso). O que mudou, afinal, foi o critério, que é estabelecido no centro, pois a literatura é, também, “uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e dos grupos” (p. 244). Assim, a “tendência genealógica” defendida em “Literatura de dois gumes” considera não só o ponto de vista da adaptação de um critério dado, natural, mas a consciência de que o que se adapta é certa matéria aos “padrões europeus”, aos “ideais e normas europeias” (p. 208), e não a certa literatura como conceito inquestionável. Assim, a ambiguidade do conceito de literatura em Candido pode levar à sensação de que há *uma* literatura – e realmente há, pelo menos naquele primeiro sentido amplo, de função antropológica –, mas trata-se de uma impressão difícil de ser sustentada na análise mais detida da questão da influência. De outra forma, como explicar que Candido considere Jorge Amado, José Lins do Rego ou Graciliano Ramos mais “afinados” que o Neorealismo português (CANDIDO, 2011, p. 183)? Se a relação entre critério artístico e sociedade que a produz fosse simplesmente natural, ou se a sociedade que produz “antes” uma forma detivesse os direitos inalienáveis de sua mais perfeita execução, nem sequer haveria essa possibilidade. O fato é que Candido não está diretamente preocupado com essa questão, ao contrário de Bourdieu ou Casanova, e isso pode ser explicado por uma questão de objetivos. Enquanto interessa a Candido demonstrar uma construção em paralelo, que sofre influência inquestionável, mas também precisa progressivamente se fortificar internamente a fim de participar da literatura internacional, mas, sobretudo, que precisa tornar-se *consciente* de suas condições de produção, a Sociologia da arte busca questionar o próprio critério artístico, que se quer natural. Enquanto Bourdieu procura demonstrar a historicidade do

porém, não significa absolutamente que essa dialética deva ser ignorada como mediadora para a consciência da especificidade das condições de produção de literatura no Brasil. Para isso, é preciso voltar à geografia da República Mundial das Letras. Se é verdadeiro o painel dado por Casanova de que:

A partir da segunda metade do século XIX, os escritores dos espaços mais desprovidos têm, na realidade, de *conquistar simultaneamente duas formas de independência*: uma independência política, para proporcionar uma existência à nação política e assim participar de seu reconhecimento político no plano internacional; e uma independência propriamente literária, impondo sobretudo uma língua nacional/popular e participando do enriquecimento literário por meio de suas obras (CASANOVA, 2002, p. 238, grifos da autora)

E se os estágios para essa dupla independência são aqueles que a autora identifica em seu painel geral, a saber:

Em um primeiro tempo, para liberar-se do domínio literário que vigora em escala internacional, os escritores das nações mais jovens devem apoiar-se em uma força política, a da nação, o que os conduz a subordinar, em grande parte, suas práticas literárias a embates políticos nacionais. Por isso a conquista da autonomia literária desses países passa a princípio pela conquista de uma independência política, isto é, por práticas literárias fortemente ligadas à questão nacional, portanto, não específicas. Só quando um mínimo de recursos e de independência política pôde ser acumulado é que se pode conduzir a luta por uma autonomia propriamente literária (CASANOVA, 2002, p. 238).

As duas possibilidades de intervenção dos países não centrais no centro (e é o objetivo de Casanova exatamente mapear essas possibilidades de intervenção do ponto de vista central) são a assimilação e a revolta. No primeiro caso, o que se faz é “um gigantesco desvio de capital”, no qual os escritores desprovidos se apropriam dos recursos internacionais a fim de “entrar no jogo sem atraso temporal”, isto é, assimilam a modernidade temporal imposta pelo centro (este último, inconsciente de sua historicidade) e interferem no mercado internacional a partir de um repertório assimilado. Segundo Casanova, mais que reconhecidos como inovadores, esses escritores “contribuem muito para unificar o espaço literário”, ou seja,

critério, Casanova sinaliza sua marcação também geográfica, do ponto de vista do mapa literário. Assim, enquanto, para Candido, a literatura se justifica, também, em seu caráter de fenômeno (pois ela existe e, por isso, deve ter existência nos estudos literários), a Sociologia da arte procura demonstrar que ela existe, em sua forma moderna, da perspectiva da distinção, do imperativo cultural e, eminentemente, como violência simbólica exercida de cima para baixo, apesar da inconsciência dos produtores e da crítica. Nesse sentido, há um projeto bem mais evidente de denúncia. Em suma, são dois objetivos diferentes, mas que desenham um quadro muitíssimo similar.

para homogeneizar e reafirmar os critérios da República (p. 130). A segunda possibilidade consiste em estabelecer a diferença quanto ao critério mundial, seja por meio da reapropriação de um legado interno (construção de mitologias, reapropriação de costumes e lendas), seja pelo estabelecimento de uma “Internacional das pequenas nações”, que funda capitais literárias alternativas (p. 269-307). Dessa segunda possibilidade surgem as influências que correm em paralelo, ou as apropriações reencenadas, que podem efetivamente vir a alterar substancialmente os critérios impostos, sendo caracterizados, nesse caso, por Casanova, como uma intervenção “revolucionária” – caso, por exemplo, de Faulkner, que, ao transformar o legado de miséria sulista em recurso literário, apresenta-se, aos escritores desprovidos de tradição rural, “uma formidável ‘máquina de acelerar o tempo’” (p. 403) propriamente literário, servindo de modelo para escritores da América Latina à África (p. 403-412).

O caso Faulkner (mas também o caso *Ulysses*, que autonomiza a questão nacional irlandesa, ou a questão das capitais desprovidas) demonstra a complexidade da influência, que não se dá só na forma simples do gênero ou dos recursos estritos, mas na forma complexa de apropriação da realidade e construção literária dela. Como não é o caso, aqui, de mapear essas influências externas, mas, muito mais, de procurar um painel realista das condições de produção de literatura no Brasil, não creio ser forçar a nota apontar que, dentro dos limites da questão da literatura brasileira, as possibilidades dadas por Casanova (assimilação e revolta) nada mais são que os extremos sinalizados pela dialética do localismo e do cosmopolitismo de Antonio Candido. Na mesma linha de raciocínio, a síntese, ou o equilíbrio dessa dialética, que Candido alçava a critério de valor, é a possibilidade de revolução – ou novo desrecale – aberta pela consciência do processo – consciência essa cada vez mais “possível” a partir da década de 1930. Ao se adicionar à equação, portanto, a questão do campo dos possíveis aberto pela autonomia, quando o processo se torna cada vez mais irreversível (dadas as condições materiais de existência de um campo cada vez mais autonomizado), é possível entrever um campo de disputa bastante específico, posto que histórico (no sentido de possibilitado por condições dadas historicamente, mas também no sentido de constituído com clareza pela primeira vez). O que se perde e o que se ganha ou, mais precisamente, quais as iluminações e cegueiras que esse processo acarreta na produção e recepção das obras dos escritores selecionados para esta análise é o que este trabalho busca dimensionar, dentro dos limites impostos pelo tempo e por minhas próprias limitações, nos capítulos seguintes.

2 MÁRIO DE ANDRADE

*“É que sou poeta
E na banalidade larga dos meus cantos
Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,*

*Todas as coisas finitas
Em rondas aladas sobrenaturais”*

Mário de Andrade

*“Efetivamente o poeta Rimbaud fartou-se de escrever,
o poeta Maiakovski suicidou-se,
o poeta Schmidt abastece de água o Distrito Federal...”*

Carlos Drummond de Andrade

A interpretação da obra de Mário de Andrade – e, quanto à obra, entenda-se a produção total do autor que tem como tema a Literatura, e que é composta não só pelos poemas e pela prosa de ficção, mas pelos ensaios, conferências e cartas – costuma oscilar entre dois extremos curiosos para o problema da ambiguidade do gesto modernista, que foi discutido no primeiro capítulo desta tese. Quanto à sua produção poética, como se viu, a crítica mais ácida é a de Luiz Costa Lima, para quem Mário é “o poeta que fracassa no que mais ambicionou” (COSTA LIMA, 1968, p. 132), isto é, o poeta que falha em concretizar em sua linguagem a consciência social que lhe atormentava. Em parte em resposta a essa crítica, foi redigido o esforço interpretativo mais contundente que conheço, e talvez mais comovente, sobre sua busca poética: *Figuração da intimidade*, de João Luiz Lafetá (1986). Essa obra, que comentarei na sequência, procuraria demonstrar que a mesma narrativa da procura de uma linguagem, um fracasso trágico em Costa Lima, pode ser relida como a história relevante de uma “inquietação básica” e de uma “desconfiança radical” e que, se, invertendo a fórmula, aplicássemos à poesia de João Cabral os critérios de valor que emanam da poesia de Mário, “teríamos a vantagem de perceber aquilo que a antilira *perdeu* no caminho percorrido desde o lirismo modernista até o último grande poeta que se beneficiou do movimento” (LAFETÁ, 1986, p. 4, grifo nosso). Ainda que Lafetá afaste a possibilidade de julgar a poesia de João Cabral nesses termos absurdos, o exercício hipotético reconhece algo que parece importante para este trabalho: entre Mário e Cabral, há o que se ganha e há o que se perde. Unindo-se a isso a narrativa do sentimento (por vezes tão angustiante, inclusive, nos ensaios do poeta pernambucano) de autonomia, é fácil perceber o quanto a leitura de Lafetá apoia-se na consciência do processo histórico e, por conseguinte, afasta-se da hipóstase das formas, perigo maior quando se analisa a poesia moderna.

Já na esfera que se poderia chamar de “crítica da crítica”, as posições extremadas permanecem. É o mesmo Lafetá que defenderá, mas em chave agora mais problemática, a relevância da teorização de Mário de Andrade, em seu *1930: a crítica e o modernismo* (LAFETÁ, 2000). E problemática porque, embora reconhecendo que o pensamento estético de Mário tenha passado por evoluções e retificações, atribui ao autor, de forma algo exagerada,

[...] o esforço maior e mais bem-sucedido [...] para ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, compondo na mesma linha a revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional (LAFETÁ, 2000, p. 153).

Além de ver, na reflexão estética de Mário, uma hiperconsciência (p. 154) difícil de engolir. Embora essa minha leitura do livro seja apenas um resumo e, por isso mesmo, perca as nuances do texto de Lafetá – e há muitas –, creio ser fundamental apontar que aquilo que o crítico vê como simples tensão é, muitas vezes, contradição mesmo. A dificuldade de ler a obra ensaística de Mário de Andrade é exatamente uma característica de estilo: sua prosa escorregadia é, também, forma de simplesmente apontar, sem resolver, a contradição. E, nesse sentido, a forma do “Prefácio interessantíssimo” (texto em que é difícil dizer o que é sério e o que é piada) não é simplesmente uma adequação de Mário de sua visão da forma literária à estética modernista, mas quase um mapa para como funcionam suas ideias.

No extremo oposto (o da crítica ferrenha de sua reflexão estética), está o famoso ensaio de Roberto Schwarz “O psicologismo na poética de Mário de Andrade” (1981). Em seu estilo característico, o autor afirma que “Mário de Andrade construiu, para dele nunca mais se libertar, um arcabouço de conceitos incompatível com a experiência propriamente estética”, os quais demonstrariam que a reflexão teórica do autor é a “face fraca” de sua obra – reflexão esta que só existiu “pelas carências do meio” e para “suprir a nossa fome de poéticas” (p. 13). Nesse texto, Schwarz procura demonstrar que há duas posições que se sucedem na obra de Mário: uma, que o autor denomina “rousseauiana”, segundo a qual poesia se iguala ao subjetivismo – à “verdade psicológica” (p. 18) – e, assim, perde sua especificidade; a outra, “freudiana”, para a qual todo o impulso individual deve ser dominado pela técnica, reguladora e social, nacionalista e empenhada. Nos dois casos, segundo Schwarz,

Mário “nunca ultrapassa a relação mecânica de forma e conteúdo – *a técnica não faz mais que vestir as emoções*” (p. 20).

Apesar das simplificações, que, como criticaria Lafetá, levam a crer que o resultado de polarizações tão extremadas é a ausência de conflito, o que falsifica em grande medida a ensaística de Mário (LAFETÁ, 2000, p. 172-175), interessa notar que o texto de Schwarz atribui ao Mário ensaísta não só duas posições em que pesa a “ausência de dialética” (SCHWARZ, 1981, p. 19), mas uma terceira, que tem interesse cabal para esta tese. Segundo Schwarz, nos ensaios da maturidade, Mário teria saído “de seu poço” (p. 22) ao salientar, em detrimento da oposição entre expressão e técnica, a importância da “técnica pessoal”. Segundo o crítico, para o Mário tardio, “é pela expressão mais rigorosa de sua verdade pessoal [...] que o indivíduo se universaliza; ao mergulhar em sua própria subjetividade o artista encontrará, ao fundo, o social. A técnica deixa de ser negação do lirismo, pelo contrário, torna-se a condição de sua realização” (p. 21). Apesar, portanto, de certos reducionismos, Schwarz parece ver, no Mário maduro, certa consciência social e artística que é, e só poderia ser, histórica.

Essa discussão importa enormemente para a narrativa do sentimento de autonomia. A hipótese que permeia este segundo capítulo é a de que essa reflexão final de Mário de Andrade, que Schwarz reconhece especialmente na “Elegia de Abril”, não é simplesmente a resolução do conflito entre impulso individualista (o psicologismo a que remete o título do artigo de Schwarz, mas que poderia ser chamado de “expressão” ou “subjetivismo”) e técnica (a “forma literária”, ou o “meio de expressão”, cuja construção se dá na e para a sociedade), mas uma reflexão sobre o papel do artista a partir da construção (ainda que problemática, como se viu) de um campo especificamente literário. Mais do que isso, que essa consciência, apesar de latente nos escritos da juventude (mais do que consciente, como defendeu Lafetá), só é possível dentro do contexto histórico específico que discuti no primeiro capítulo: as condições específicas que possibilitaram que a poesia se destacasse progressivamente de sua função empenhada e a ambiguidade da formação de um campo intelectual dentro do Estado Novo. Ao objetivo de comprovar essa hipótese, agrega-se outro, mais específico, de demonstrar que essa consciência, elaborada no nível teórico, marca profundamente a própria poesia madura de Mário de Andrade. Com isso, procura-se contribuir para a leitura da obra literária desse autor, a partir da reflexão da crítica de Lafetá ao livro de Costa Lima: o que, na conquista de uma forma literária profundamente autoconsciente, foi deixado pelo caminho.

Mas, antes disso, volto a *Figuração da intimidade*, a fim de analisar o conceito de “máscara”, fundamental também para essa discussão.

2.1 A máscara moderna

O nascimento da importância da máscara para a obra de Mário de Andrade é um pequeno ensaio de 1939 publicado em *O empalhador de passarinho*: “Do cabotinismo” (ANDRADE, 1972, p. 77-81). Sua motivação declarada é o incômodo de Mário com certa tendência, cada vez mais comum àquela altura, em interpretar a arte do ponto de vista das “tripas” (p. 77), isto é, das motivações, nem sempre nobres, que levam o artista a criar a beleza. Essa tendência, que Mário vê na crítica psicanalítica, na Sociologia, mas que remontaria à própria “Filosofia da composição”, de Poe, levaria a uma ênfase inadequada nas raízes profundas da criação, o que, em certa medida, reduziria a importância da própria obra criada. O problema é colocado da seguinte forma:

Não há dúvida que todo o artista demonstra muito de cabotinismo, nisso de ser levado a criar também por causas mais ou menos inconfessáveis, pejorativas ou perniciosas, que ele procura ocultar até de si mesmo. Até isso do artista sacrificar grande parte da própria espontaneidade e da própria comoção e das próprias ideias em favor das ideias e comoções alheias: cabotinismo. O artista perfeito nunca perderá de vista o seu público, e isto é cabotinismo. O artista completo jamais perderá de vista a ambição de se tornar ou se conservar célebre, e tudo isto é cabotinismo. E como é o público que faz a grandeza de um artista (falo “público” mesmo no sentido de elite pequena, que alguns artistas possivelmente preferem), estas duas ambições de público a julgar e celebridade a conquistar – alheias ao conceito específico de arte – regem de forma importante o comportamento criador do artista.

Inda tem outras ideias que desnaturam a beleza ideal do artista e provocam a criação das obras de arte. Por exemplo: a rivalidade, a luta pela própria subsistência, a inveja, a vaidade sexual. Apenas, estes móveis [...] serão sempre forças subconscientes, sentimentos recalçados, noções e causas secretas enfim. É costume, agora, dizerem que por elas somos dirigidos, e os fins que confessamos aberta e conscientemente perseguir, apenas a máscara que esconde aquelas mesquinhas aspirações inferiores. (ANDRADE, 1972, p. 78-79).

Apesar, portanto, de poder-se retrucar que essas “causas secretas” podem sim ajudar a iluminar uma obra, o fato é que o que incomoda Mário é o tom acusatório, negativo mesmo, que se dá àquilo que é “*apenas* a máscara”, mas que evidentemente é tudo. Ora, diz Mário, embora essas motivações mais terrestres sejam de fato o motor primeiro de todo o fato social, isso absolutamente não significa que o cabotinismo – única saída para viver nobremente tanto do ponto de vista social quanto do ponto de vista do orgulho individual – é condenável. Pois

que, embora a máscara seja a forma da qual o indivíduo necessitou para viver em sociedade, recalçando o resto, ela efetivamente *realiza* as obras, isto é, ela é a própria arte. Assim, apesar de os apelos legítimos à sinceridade que incomodam Mário serem por ele considerados como corretos do ponto de vista do funcionamento da criação, trata-se de outra forma de cabotismo, visto que ocultam, na enumeração das “causas-tripas” (p. 80), todo o processo real de produção que é a técnica artística. Como maldosamente percebe Mário, as confissões das razões reais que levaram o artista a criar uma obra, quando vêm da parte do próprio artista, vêm sempre *depois* do sucesso da obra, ou seja, “só a vitória anterior justifica essas ‘blagues’ de *falsa sinceridade*” (p. 81, grifo nosso). E a falsa sinceridade está, aí, em dar ênfase só às (supostas) causas do processo, mas ocultar o processo em si.

“Do cabotismo”, como se pode imaginar, é o exemplo típico daquilo que Schwarz chama de extremo “freudiano” da reflexão estética de Mário: sem repressão, não há civilização. Para o crítico, essa “teoria das duas sinceridades”, isto é, em que a verdade é a soma das “causas-tripas” e da máscara, além de maniqueísta, pressupõe uma essência a-histórica do ser, essência essa que entende “*ser e parecer* como estanques”, essência eminentemente inalcançável, pois que dela só se pode falar *pela* máscara (SCHWARZ, 1981, p. 19). Apesar de o problema de Schwarz parecer ser mais com Freud que com o texto de Mário, visto que “Do cabotismo” vê nessas “causas-tripas” – e, poderia alegar, mas me arriscando em campo que pouco conheço, nem é assim no próprio Freud – também os fatores propriamente sociológicos (e, portanto, históricos) se inserem nessa tal “essência” que Mário alega não ser a causa única da atividade literária (inclusive as características específicas de um campo literário específico lá estão, como o público específico), é fato que subjaz a essa concepção de arte aquilo de que fala Antonio Candido ao sumarizar a concepção romântica de linguagem, comparada ao Classicismo e ao Barroco:

Ou a palavra é considerada algo maior que a natureza, capaz de sobrepor-lhe as suas formas próprias; ou é considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias; ou, finalmente, é considerada equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que expressem objetivamente o mundo das formas naturais. O primeiro caso é o do Barroco, o segundo, do Romantismo; o terceiro, do Classicismo (CANDIDO, 2000a, p. 53).

Evidentemente, pode-se substituir, sem medo de forçar a nota, “natureza” por “indivíduo”. Mas, se essa lacuna entre ser e linguagem, concebida no Romantismo, mas cujo resquício se faz sentir em boa parte da produção moderna, contamina a visão de Mário a

respeito da produção poética, o que parece fundamental aqui é que essa lacuna não é vista como falta, como perda irreparável, mas, muito mais, como condição que permite à linguagem artística superar a carência da expressão, ou seja, vencer o abismo da fala humana. Portanto, para Mário, àquela altura pelo menos, se há uma máscara pela qual o artista concebe um caminho para a comunicação com seu público (seja ele restrito, como se viu, a um grupo minimamente especializado), o que interessa é que ela é vencedora, não mentirosa. Nesse sentido, ser capaz de fazer essa grande síntese, em linguagem poética, de uma realidade primeira, mas não inatingível, é uma forma de comunicar. É, aliás, a *única* forma de fazê-lo.

Outra leitura do texto de Mário sobre o cabotinismo que é necessário destacar é a de Anatol Rosenfeld, em “Mário e o cabotinismo” (ROSENFELD, 1996). Ao contrário de Schwarz, Rosenfeld vê, como implicação principal do ensaio, não o problema das duas sinceridades. Identificando a questão da máscara da linguagem como universal (e não exclusivamente romântica ou moderna, como fizemos), entende, no caso de Mário, que esse problema se traduz, de forma muito específica, na questão da linguagem (da língua, mas não só) nacional. Schwarz já apontara tal questão, ao identificar como consequência do “freudismo” da segunda posição de Mário a questão do nacionalismo, ou a importância dada ao folclore, fonte por excelência desindividualizada. Mas, para Rosenfeld, cumpre destacar que o cabotinismo, que abrange vários conteúdos da obra mariodeandradina, é solução estética:

Não será a língua *sempre* algo exterior à nossa paisagem profunda? Essa questão – que implica a do cabotino – veio a ser um dos temas fundamentais a partir dos grandes “desmascaradores” Schopenhauer, Nietzsche e Freud. De uma outra forma derivam daí alguns dos temas centrais de autores como Pirandello, Thomas Mann, Fernando Pessoa, Ionesco. Mas já Schiller dissera: “Quando a alma *fala*, já não fala a *alma*”. O dom mais alto do homem transforma-o ao mesmo tempo em cabotino. *Omnis homo mendax*. Esse problema, já em si dramático, acentua-se quando, como se dá no caso das Américas, a cultura é em larga medida importada e vem acompanhada de uma língua que é produto de outras regiões geográficas e outras condições, tendo por base um substrato social diverso, isto é, quando a questão da essência antropológica, ainda por cima se reveste de aspectos etnológicos [...] (ROSENFELD, 1996, p. 188, grifos do autor).

O problema do cabotinismo, portanto, adensa-se diante do problema da dialética entre localismo e cosmopolitismo no Modernismo brasileiro, como assinalou Candido e conforme o que foi apresentado no primeiro capítulo desta tese. O problema – universal, ou romântico, ou moderno – de traduzir-se é ainda mais problemático diante da consciência da necessidade de traduzir a nação – projeto que, como se viu, adensa-se ao longo da década de 1930 –, mas

consciente da necessidade de *desrecalque*, a fim de não ser mera repetição do problema formativo. Mas, antes de pensar nas nuances dessa questão, acompanhe-se a ordem do argumento de Rosenfeld. Para o crítico, ainda, dar à máscara o *status* de parte importante da verdade, ou deixar de ver nela o aspecto simples de mentira, negativo, é forma de lidar com esse duplo problema no projeto estético de representar o Brasil. Para Rosenfeld, ao assumir os cabotinismos como legítimos, Mário pode ver, na artificialidade da criação, “a máscara do genuíno” (p. 194), pois que o projeto da língua brasileira, se consciente dessa ambiguidade fundamental, não pode rejeitar seu componente de farsa:

Sem dúvida, esta língua não é “pura” e “genuína” e sim uma criação estilizada, artificial; sua virtude não é a transparência, mas riqueza tamanha que os próprios brasileiros, para entendê-la, necessitam de um dicionário especial. Mas essa língua é sintoma e parte de uma crise, ela como que a precipitou e desta forma contribuiu para que essa crise fosse superada. Ela tinha que ser criada, alguém tinha que suportar todo o peso dessa cisão, travando no campo da própria consciência a batalha inevitável (ROSENFELD, 1996, p. 192).

E “dentro da consciência” porque o problema da máscara, que é o problema da identidade, aparece na obra de Mário não apenas no que tange à representação do nacional como forma e conteúdo, mas à própria representação do indivíduo. A segunda parte desse ensaio de Rosenfeld é uma aplicação dessa leitura à análise dos *Contos Novos*, que, como se sabe, trazem um importante componente temático autobiográfico. Nessa análise, Rosenfeld sintetiza o problema da máscara tanto ao nível mais individual de “Vestida de preto” (o conto dos amores da infância, portanto, da descoberta do cabotinismo necessário, digamos, à vida em sociedade) quanto ao nível do entendimento da sociedade brasileira em “O poço” (o conto da exploração do trabalho pelo fazendeiro Joaquim Prestes). O que interessa a este trabalho, portanto, é o quanto a questão da máscara como parte da realidade pode ser fundamental para entender, também, a poesia de Mário de Andrade enquanto projeto. Se essa questão se mantém constante no tratamento dos mais variados temas, parece também ser fundamental ao longo das quase três décadas em que escreveu poesia.

Mais uma vez, é Lafetá quem aponta essa possibilidade aberta pelo texto de Rosenfeld. Em *Figuração da intimidade*, o autor defende uma quase correspondência entre as fases que se sucedem na poesia de Mário e os momentos históricos brasileiros que presenciou, o que demonstraria menos, evidentemente, uma capacidade de síntese desses momentos, mas

uma vontade de fazê-lo³¹. A questão, aqui, porém, é que a leitura de Lafetá dessa variação dentro de uma mesma obra indica não apenas a multiplicidade de formas de compor, a qual já foi igualmente louvada e criticada, mas certa linha, certa obsessão, que atravessa essa obra e que, se seguida, pode levar a conclusões interessantes sobre o papel de Mário de Andrade diante das questões que tenho apontado.

Segundo o crítico, ao longo de sua obra, Mário teria assumido mais de uma máscara. Como a máscara é, ela também, parte da verdade, trata-se de formas de abordar, esteticamente, os questionamentos suscitados no intelectual Mário de Andrade pelo tempo e de “resolvê-los” na linguagem poética (e não *pela*). Essas máscaras, assim, “constituem verdadeiras cristalizações da autoimagem” da “elite letrada da burguesia brasileira” (LAFETÁ, 1986, p. 15) nos vinte e três anos que vão da publicação de *Pauliceia Desvairada* a *Lira Paulistana*, ou à composição de *O carro da miséria* e *Café*. Para Lafetá, as cinco máscaras podem ser divididas assim:

À preocupação cosmopolita, que sucede às grandes transformações urbanas do começo do século, corresponde a fase vanguardista, a máscara do *trovador arlequinal*, do poeta sentimental e zombeteiro que encarna o espírito da modernidade e de suas contradições; à preocupação com o conhecimento exato do país e de suas potencialidades, corresponde a imagem do estudioso que compila os usos e costumes (procurando entendê-los e organizá-los numa grande unidade), a máscara do *poeta aplicado*; à preocupação com as mudanças estruturais em 1930, que para a burguesia significam o realinhamento e o reajuste de suas forças em um novo equilíbrio, corresponde a imagem do escritor dividido entre muitos rumos, do poeta múltiplo, a própria máscara *da diversidade* em busca de unidade; à preocupação com as crises sucessivas de hegemonia com que se defronta o Estado nos anos imediatamente posteriores à revolução, corresponde a imagem da crise (ou a crise da imagem?), a máscara de uma intimidade atormentada, feita de mutilações e desencontros, uma espécie de *espelho sem reflexo*; à preocupação com a luta de classes, que floresce nos anos 30 e que a burguesia soluciona através da ditadura e da traição aos seus princípios igualitários, corresponde o último rosto desenhado pelo poeta, a figura da consciência cindida que protesta, a máscara do *poeta político* (LAFETÁ, 1986, p. 15-16).

O livro de Lafetá concentra-se na quarta máscara, do “espelho sem reflexo”, que abrangeria *A costela do Grão Cão* e *Livro azul*, mas, na introdução, intenta uma análise geral – e é uma pena que não tenha podido fazer a análise da obra completa.

Para fins deste trabalho, no entanto, interessa pensar a ideia de máscara, como desenhada por Lafetá, de outro ponto de vista: de um final alternativo para essa trajetória.

³¹ Para conferir em detalhes essa correspondência entre momento histórico e escolha poética, ver LAFETÁ, 1986, p. 14-15.

Embora Mário de Andrade tenha desaparecido de repente, muito jovem ainda, parece desenhar-se, no final de sua vida, uma outra máscara, mais desiludida – se é que é possível fazer esse tipo de afirmação – com os rumos da poesia no Brasil, ou, ao menos, com o que significou o Modernismo de 22. São consequência disso os trechos de prosa de “O movimento modernista” apresentados no primeiro capítulo desta tese, mas não só. Parece-me que a consciência de Mário de Andrade, no fim da vida, apontava menos para a legitimidade da máscara e mais para o que ela significaria no futuro. O que se apresenta neste capítulo, portanto, é um exercício de vasculhar, nos textos do fim de sua carreira, vestígios dessa tentativa de autocrítica do que poderíamos chamar de “a máscara modernista”, que passa a reconhecer, em sua natureza literária, a questão importante da especificidade (que é possibilidade e é limite) da poesia. Para cumprir tal objetivo, é preciso, entretanto, primeiramente, tentar mapear as raízes da crença modernista tanto na poesia quanto no poeta.

2.2 Características da crença

Nesta seção, serão analisadas as imagens que a obra de Mário de Andrade constrói da poesia e do poeta, desde *Pauliceia desvairada* (1922) até *Lira paulistana* (1945), a fim de defender que os problemas de elaboração poética de certa matéria enfrentados por Mário de Andrade são componente importante de uma consciência tardia das limitações do legado modernista. Acompanharei, quase integralmente, duas leituras em quase tudo opostas desse mesmo material: a de Costa Lima e a de Lafetá. Como objetivo secundário, pretendo demonstrar o quanto a tão falada rotinização do Modernismo é um importante passo para a situação que o outro poeta analisado nesta tese, Ferreira Gullar, encontraria diante de si nas décadas posteriores.

2.2.1 O trovador arlequinal

Pauliceia desvairada não é simplesmente um livro de poesia – um “monumento”, no sentido que lhe dá Erwin Panofski (2002) –, mas um documento da direção que Mário de Andrade dava ao Modernismo em um primeiro momento. Publicado em 1922, é composto do “Prefácio interessantíssimo” e dos poemas em si. Um primeiro olhar para o “Prefácio” já demonstra seu caráter de blague (pois é dedicado ao “mestre querido” Mário de Andrade),

mas também de crença em certa função autoatribuída – diz a epígrafe de Verhaeren: “Dans mon pays de fiel et d’or j’en suis la loi”. Além da teoria da relação entre lirismo e arte (que seriam os dois processos que envolvem a poesia), problemática e largamente discutida por Lafeté (2000, p. 157-167), o texto de Mário se concentra em diferenciar a nova poesia da poesia antiga, bem como em desconstruir certos ataques que o Modernismo de primeira hora sofrera. Primeiramente, cabe demonstrar que, embora a fórmula assumida do que é poesia – “Lirismo + Arte = Poesia” (ANDRADE, 1993, p. 63) – implique a necessidade de “disciplinar” a inspiração, essa disciplina não se dá no nível de adequá-la a certo gosto literário de época, mas simplesmente a um projeto autoconsciente. Assim:

Que Arte não seja porém limpar versos de exageros coloridos. Exagero: simbolo sempre novo da vida como do sonho. Por ele vida e sonho se irmanam. E, *consciente, não é defeito, mas meio legítimo de expressão* (ANDRADE, 1993, p. 63, grifo nosso).

Ou seja: a nova escola (e “escola” não seria bem o termo adequado, visto que o “desvairismo”, de que o “Prefácio” pretende ser manifesto fundador, declara-se fundado e abolido no mesmo documento) tem como critério não a simples disciplina do inconsciente – que elimina, posteriormente, “o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos” (p. 63) –, mas que o critério seja construído a partir de uma consciência poética, que, enquanto projeto autoconsciente, legitima-o. De fato, embora Mário dê bastante importância à sua fórmula de poesia como contensão do inconsciente (o psicologismo de que fala Schwarz), parece que é fundamental constatar que essa fórmula – redutora em diversos níveis – só está lá para justificar uma motivação mais profunda, que é a de legitimar o poeta como responsável por não só efetivar, mas *criar* o critério de beleza. Seria desnecessário levantar o papel legitimador que os prefácios têm nas vanguardas (e, no limite, em qualquer momento da história literária), mas cabe ter em mente que, menos que legitimar sua fórmula, Mário quer legitimar seu critério literário “autolegitimável” – e, aí, a epígrafe se ilumina, bem como a dedicatória: é só na busca individual, na liberdade de criação do indivíduo, que a literatura pode atingir seu caráter de voz social. Mas, antes de examinar as implicações disso nos poemas em si, é preciso voltar ao “Prefácio”. Segundo Mário, não só o exagero está presente na obra de Homero ou Shakespeare, como o próprio Taine o ressalta como meio legítimo de enfatizar o objeto: não simplesmente apresentá-lo, mas alterá-lo (poder-se-ia dizer, deformá-lo), a fim de que se torne

mais evidente (p. 64). Uma parte significativa, portanto, do “Prefácio” é um esforço de demonstração de que o “belo artístico” sempre dependeu da sublimação do horrível, ou da deformação da realidade. E isso porque, para Mário, vale ressaltar a diferença intrínseca entre belo natural e belo artístico:

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir a natureza, nem este é seu fim. Todos os artistas, ora consciente [...], ora inconscientemente [...] foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. *Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa* (ANDRADE, 1993, p. 64-65, grifo nosso).

Portanto, segundo Mário, o belo artístico será mais belo na medida em que ressaltar a simples verdade de sua *arbitrariedade e convenção*. Se todos os artistas deformam o belo natural, tanto melhor que essa deformação seja, primeiro, consciente e, segundo, evidente. Observe-se, porém, que essa premissa só tem um aspecto obrigatório: a da não correspondência entre arte e realidade. O segundo aspecto, de que a maior deformação leva a um trabalho mais artístico, é apresentada como simples inferência, que pode ser acatada ou não pelo leitor. O trecho final, portanto, não é simples malcriação: o que incomoda Mário não é que um artista decida pela representação menos deformadora (uma estética mais “realista”), mas que não esteja consciente de que essa é uma escolha *estética*, e não uma reprodução fiel da realidade.

Outro argumento a esse respeito está no parágrafo seguinte do “Prefácio”: não só o belo natural não é o objetivo da arte, como é inapreensível:

Nossos sentidos são frágeis. A percepção das coisas exteriores é fraca, prejudicada por mil véus, provenientes das nossas taras físicas e morais: doenças, preconceitos, indisposições, antipatias, ignorâncias, hereditariedade, circunstâncias de tempo, de lugar, etc... Só idealmente podemos conceber os objetos como os atos na sua inteireza bela ou feia. A arte que, *mesmo tirando os seus temas do mundo objetivo*, desenvolve-os em *comparações afastadas* [...] tem o poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical. Esta idealização livre, subjetiva, permite criar todo um ambiente de realidades ideais onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam na sua plenitude heroica, que *ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos*. [...] Fugamos da natureza! Só assim a arte não se ressent da ridícula fraqueza da fotografia... colorida (ANDRADE, 1993, p. 65, grifos nossos).

O longo trecho é importante, pois demonstra que não só Mário rejeita a ideia de que a arte poderia representar a natureza, ou de que essa seria sua função, mas de que o ser mesmo

possa enxergar a essência da natureza. A deformação, como se vê, está na própria percepção, que depende tanto de questões psicológicas (ou biológicas) quanto de questões históricas. E a arte, nesse sentido, é um ideal na medida em que cria uma suprarrealidade controlável – ao contrário da realidade em si, que é o caos. Idealização *musical* (no sentido de “convencional”), em tudo superior à “ridícula fraqueza da fotografia”.

Como se vê, não só o problema da crise de representação da realidade – que, como destacou Rosenfeld, dará na teoria do cabotinismo – já está presente no “Prefácio”, como a exaltação da máscara – a arte, o microcosmo sintético autorregulado – já existe, ainda que em outros termos, no primeiro Mário de Andrade. Assim, apesar dos problemas de que o “Prefácio” realmente sofre – e que foram apontados com cuidado por Schwarz (1981) e Lafetá (2000), entre eles o psicologismo, a ideia de que o inconsciente existe antes da linguagem e as comparações equivocadas com o funcionamento da música –, é bem curioso perceber que não são esses erros que demonstram a transformação que Mário defende, e que é uma transformação do olhar.

Pense-se, por exemplo, no quanto essa argumentação se constrói em resposta à polêmica Lobato-Malfatti. Em seu artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, “A propósito da exposição Malfatti”, a crítica de Lobato se dá em dois pilares argumentativos. O primeiro, que antecipa uma das maiores críticas já feitas ao Modernismo em geral, é não só a efemeridade de seus pressupostos estéticos, mas sua razão histórica: segundo o autor, tratar-se-ia de “escolas rebeldes, surgidas cá e lá *como furúnculos da cultura excessiva*” (LOBATO, 1917, p. 4). Lobato, no entanto, não aposta no – bom – argumento do elitismo artístico modernista, e insiste em um segundo ponto (talvez por ter mais efeito polêmico para o jornal) problemático: a ideia de que “todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem da latitude nem do clima”, e não porque essas “leis fundamentais” gerem arte superior, mas porque “as medidas da proporção e do equilíbrio na forma ou na cor decorrem do que chamamos sentir”. Assim, para que alguém possa dizer que “sente” como nas estéticas modernas, seria necessário ou que “a harmonia do universo sofra completa alteração” ou que o cérebro do artista esteja tomado de “grave destempero” (p. 4). Isto é, o belo na arte é justificado por um absurdo critério biológico, que entende não só que todos, independentemente do tempo e do lugar, apreendem a realidade da mesma maneira, mas, pior, que a adequação a essa realidade definida é critério de avaliação artístico incontestável. Nesse sentido, o que o “Prefácio” defende é exatamente que há mais de uma

forma de ver e, principalmente, que há mais de uma forma de elaborar a “comparação afastada”, “idealização livre” que é o microcosmo artístico. O que falta ao “Prefácio”, porém, é a consciência das implicações ideológicas do estabelecimento desse novo critério, de que se falará mais adiante.

Tudo isso significaria, portanto, que, já em *Pauliceia desvairada*, Mário de Andrade estava consciente de que a nova poesia vinha para descolar o critério artístico de uma escolha natural, institucionalizando a anomia na poesia brasileira? Creio que atribuir essa função a Mário de Andrade seria um exagero igualmente. A verdade é que, apesar de lançar luz ao problema no “Prefácio”, àquela altura, Mário está realmente contaminado pela importância dada ao inconsciente em poesia. Nesse sentido, constrói afirmações como “preocupação de métrica e rima prejudica a naturalidade livre do lirismo objetivado” (ANDRADE, 1993, p. 72), ou “meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas” (p. 73) e, ainda, “versos: paisagem do meu eu profundo” (p. 74), o que, se não destrói a ideia de que não há correspondência entre natureza (ou, nesse caso, indivíduo em si) e arte, ao menos a enfraquece. Interessa, entretanto, demonstrar que pesam no “Prefácio”, da mesma forma que o psicologismo, a denúncia às relações naturais entre estética e realidade, a importância do acúmulo da tradição para que se estabeleça o novo e o fato de que cada escolha estética guarda, em si, a chave de sua compreensão, caso haja algum projeto que subjaza essa escolha. Como defende no fim do “Prefácio”, “repugna-me dar a chave do meu livro”, pois “quem for como eu tem essa chave” (p. 77). Resta averiguar que chave é essa.

Ocorre que, ao contrário do que Mário de Andrade quer fazer o leitor acreditar, os poemas em si de *Pauliceia desvairada* são bem pouco plenos de transparência do inconsciente, ou até mesmo dessa (impossível) autenticidade. A máscara já está lá, e se materializa, nesse livro, em uma técnica – ou técnica em formação, para Costa Lima (1968, p. 50), visto que, para o autor, seria necessário limar o “eu” que fala o tempo inteiro em *Pauliceia desvairada* para que isso se constituísse mesmo como uma realidade objetiva de linguagem – que é necessário considerar. O livro parece intentar uma aparência de caos, em que as imagens se sobrepõem de acordo com a vontade de um eu lírico excessivamente hipertrofiado, que as comenta, ironicamente na maioria das vezes. Isso significa que, para ler um livro como *Pauliceia desvairada*, creio ser preciso considerar esse “eu”, e não simplesmente vê-lo como um problema de que Mário não conseguiu fugir – ou seja, é preciso ler o livro *pelo* “eu”, e não *apesar* dele. Resta acreditar que ele tem uma razão de ser.

Observe-se rapidamente o entendimento que Costa Lima tem desse problema. Segundo o autor, há uma diferença fundamental entre as vanguardas europeias e o Modernismo brasileiro de primeira hora. Enquanto, no caso daquelas (apesar da diferença com que se aproximam esteticamente desse problema), a questão da vanguarda não se resumia a simples atualização da linguagem, mas ao ataque da própria linguagem literária, como ela se constituía pela sociedade e, assim, ao ataque da própria sociedade que a enformara, o que resvalaria tanto na anarquia quanto no engajamento político, no Brasil, essa crítica nunca é à literatura em si, mas a certa literatura (parnasiana), o que reveste as atitudes do primeiro Modernismo brasileiro da “inconsequência” típica de “adolescentes mal comportados” (p. 36). Assim:

[...] a frequência tanto em Bandeira como em Mário dos poemas-de-circunstância, das breves cenas realistas, do lirismo sentimental consumido pelo humor, demonstra a diferença da situação a que eles e os demais respondiam.

Enquanto para o jovem artista europeu a I Grande Guerra apresentava a face mais cruel de uma realidade que as palavras e os costumes polidos escondiam, o desmascaramento sangrento da euforia da *belle époque* e da crença subjacente no infinito progresso da razão e do homem, as modificações infraestruturais operadas no Brasil do começo de século ainda se mantinham restritas e disfarçadas para que delas ressaltassem conflitos dramáticos. [...] Entre nós, a virulência vanguardista não sujeita a comprometimentos noutra área [...]. (COSTA LIMA, 1968, p. 36).

Se não é o engajamento ou a crítica social o destino do Modernismo brasileiro, qual seria então? Segundo o crítico, o caminho seria a “descoberta da terra”, uma questão “necessária”, já que a representação do nacional sempre se revestira, segundo ele, na literatura brasileira, em “cartão postal”. Se essa preocupação modernista ainda resvala de quando em quando em “exploração exótica ou puramente sentimental” é, ao menos, “um dado novo” (p. 37).

Apesar das generalizações (sempre problemáticas) dessa análise, nem tanto no que cabe ao Modernismo, mas a toda a literatura brasileira anterior a ele, é fato que, no limite de *Pauliceia desvairada*, a posição desse “eu” que organiza e comenta as imagens caóticas de uma São Paulo exageradamente moderna é muito similar mesmo à do *flâneur* de Benjamin, que, ao analisar o olhar de Baudelaire, nota que ele exalta “um limiar, aquele que separa o indivíduo da massa” e, ao fazê-lo, recai numa ilusão tão grande quanto a de Hugo, que transformara a massa em heroína literária (BENJAMIN, 1989, p. 62). Essa posição, porém, se constitui à brasileira, pois é absorvida *via literatura*. Nesse sentido, o herói moderno de Mário de Andrade, o “trovador arlequinal”, é bastante ambíguo: ao mesmo tempo em que quer a

todo custo ser moderno, um pária que sofre de uma síndrome de Cassandra com relação ao suposto atraso das formas literárias brasileiras, é também *consciente* de sua matéria distinta da europeia. O contraste da cidade representada em *Pauliceia desvairada* não é, portanto, simplesmente o contraste da “cidade moderna”, mas também da cidade hipocritamente moderna, que o “eu lírico” por vezes exalta, por vezes ironiza.

Há uma consideração interessante a esse respeito em *Figuração da intimidade*. Segundo Lafetá:

Não só as tensões próprias da cidade e do homem contemporâneos, mas também a tensão entre duas culturas marca a linguagem dos textos. A *Pauliceia Desvairada* é o movimento, feito pela primeira vez pelo Modernismo, no sentido de atualizar “a inteligência artística brasileira”. E atualizar significa acertar o relógio de nossa história pela hora dos grandes centros produtores de cultura: importa-se a estética de vanguarda para também produzi-la aqui, e o tupi permanece tocador de alaúde. Aí está a fonte de outra discrepância que atinge a forma dos poemas: algo do artificialismo da *Pauliceia* vem com certeza do fato de que a poética importada não correspondia à realidade local, muito mais limitada e provinciana do que Paris, seu ponto de origem (LAFETÁ, 1986, p. 20).

Assim, a discrepância, ou o equívoco estético – pois Lafetá considera *Pauliceia* um livro bastante desagradável em vários sentidos – da obra viria, também (mas não só), de uma “vontade de ser moderno que tantas vezes parece mais um arremedo do moderno” (p. 21). Se essa crítica é, muito provavelmente, bastante precisa, resta se perguntar o quanto, em termos de realidade, a São Paulo da década de 1920 *também não é um arremedo* de Paris – e é isso, precisamente, que parece dizer, ainda que com seus exageros poéticos que, característicos, são algo irritantes nessa obra, a *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade. Tome-se, por exemplo, um poema como “Anhangabaú”:

Parques do Anhangabaú nos fogaréis de aurora...
Oh larguezas dos meus itinerários...
Estátuas de bronze nu correndo eternamente,
num parado desdém pelas velocidades...

O carvalho votivo escondido nos orgulhos,
do bicho de mármore parido do *Salon*...
Prurido de estesias perfumado em rosais
o esqueleto trêmulo do morcego...
Nada de poesia, nada de alegrias!...

E o contraste boçal do lavrador
que sem amor afia a foice...

Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,

onde tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?
"Meu pai foi rei!
– Foi. – Não foi. – Foi. – Não foi."
Onde as suas bananeiras?
Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros,
contando histórias aos sacis?...

Meu querido palimpsesto sem valor!
Crônica em mau latim
cobrindo uma éloga que não seja de Virgílio!... (ANDRADE, 1993, p. 92-93).

O poema, como se pode observar, faz referência à remodelação do Vale do Anhangabaú, em São Paulo, comparando-a, muito provavelmente, à reforma Haussmann de Paris, “denunciada” pelo saudosismo baudelaireano. As diferenças, entretanto, são muitas. Se pensarmos em uma divisão que seria marcada pelo dístico que compõe a terceira estrofe, tratar-se-ia do retrato, na primeira parte, da região como estava na década de 20 e, na segunda parte, da evocação do que fora antes do tempo retratado no poema. As duas primeiras estrofes, assim, concentram-se no *kitsch* das esculturas pós-reforma (muito provavelmente a referência mais direta são as esculturas de Luigi Brizzolara, especialmente o monumento a Carlos Gomes, concluído em 1922, em que há, além das esculturas de bronze que homenageiam a obra do artista símbolo do triunfo do Romantismo brasileiro na Europa, duas obras em mármore, representando a música e a poesia), que aparecem “correndo”, mas eternamente – paradoxo que indica o “desdém pelas velocidades”. Nesse sentido, a reforma do Anhangabaú, antes de ser modernizadora, aparece, no poema, como símbolo do atraso artístico brasileiro. Tudo, porém, cantado em uma linguagem excessivamente ritmada – como observa Lafetá, há muito “resquício parnasiano” (1986, p. 21) em *Pauliceia desvairada* –, em que pululam as rimas internas e semelhanças sonoras (Anhangabaú/nu; escondido/parido; itinerários/velocidades; eternamente/desdém), as aliterações e as assonâncias.

Como contraste a essa primeira estrofe, surge no quadro o lavrador – mas o contraste é “boçal”, incivilizado, e o trabalho do lavrador é igualmente desapaixonado. E isso porque a “outra face” da reforma tampouco é redentora. O que se perdeu foi o córrego poluído da propriedade do Barão de Itapetininga, em que se cultivava chá. Apesar, portanto, desse passado – quase – mítico (em que pesa o rio que conta histórias aos sacis e que se mistura com a citação a “Os sapos” de Bandeira, que, como se sabe, representa o contraste entre os sapos-poetas parnasianos e o sapo-cururu, poeta legítimo, à beira do rio), não há nostalgia que redima. O, então, parque do Anhangabaú é “palimpsesto sem valor”, embora “querido”. Na realidade, todas as imagens da última estrofe concentram-se em subtrações ao caráter daquilo

que é representado: “palimpsesto *sem* valor”, em que uma “crônica em *mau* latim” cobre “uma *écloga que não seja* de Virgílio”. Tudo é derrisório, tudo é algo que não chega a ser: o texto que está por cima – o parque reformado – é mal feito; o texto passado, bucólico, sobre o qual se escreve – a chácara do Barão – não é digno de exaltação; e o palimpsesto – essa imagem que apresenta a simultaneidade entre os dois textos – e os dois tempos, as duas São Paulo – é, embora amada, igualmente destituída de importância. Entretanto, é evidente que esse é um poema cujo tom é de exaltação, de louvor mesmo, a uma São Paulo desigual, muitas vezes ridícula em sua sujeição à Europa, mas que guarda uma história violenta de urbanização. E parece que é esse mesmo o tom do livro todo: de exaltação apaixonada a uma ambiguidade fundamental, que é da cidade e do poeta. Ao palimpsesto *sem* valor, corresponde o “tupi tangendo um alaúde” de “O trovador” (ANDRADE, 1993, p. 83). Isso, porém, não significa que possa se assumir o tom dado pelo poeta, mas esquecer o retrato que propositalmente está no poema. E é evidente que não há correspondência entre a modernidade (Baudelaire) e a tradição (Virgílio), apreendidas via literatura, e a cidade que é, para Mário de Andrade, a única matéria possível. Nesse sentido, o “eu lírico” de *Pauliceia desvairada* é um arremedo do poeta moderno na mesma medida em que São Paulo é um arremedo da cidade moderna e que a história mítica brasileira é um arremedo de tradição. Resta, porém, observar o que essa perspectiva altamente sabotadora perde. Falei, anteriormente, em uma ambiguidade fundamental no centro do “eu” que fala em *Pauliceia desvairada*: de um lado, a consciência da distância entre a forma apreendida e a matéria (ilustrada, aqui, em “Anhangabaú”); de outro, a crença na possibilidade de modernização, se não da sociedade, da linguagem literária. Para que fique claro em que medida essa é uma crença em todos os sentidos da palavra, é preciso considerar o lugar do poeta construído em *Pauliceia desvairada*.

Como observa com clareza Benedito Nunes, a “extrema-esquerda” em que Mário se coloca no “Prefácio”:

[...] é aí a denominação da marginalidade social agressiva do poeta – reflexo da ruptura estética do modernismo – que se confunde com a sensibilidade exaltada, com a alta voltagem emocional dos versos desvairistas destinados a almas irmãs, aos poucos que soubessem cantar, urrar e chorar (NUNES, 1984, p. 68-69).

Assim, o “eu” de *Pauliceia desvairada* é, em certo sentido, o clássico representante de uma elite especificamente cultural, detentora de um capital exclusivamente simbólico, distante tanto do burguês – da “Ode ao Burguês” – quanto da massa – “boçal”, de

“Anhangabaú” –, um profeta sem seguidores, um bom albatroz baudelaireano. Mas, igualmente, distingue-se dessa figura, já clássica, do Modernismo, assumindo uma curiosa posição conciliatória, que é uma pista para a virada da perspectiva assumida em livros posteriores.

Observe-se, por exemplo, aquela que é a peça de maior pretensão de *Pauliceia desvairada*: “As enfiaturas do Ipiranga” (ANDRADE, 1993, p. 103-115). Apresentada como um oratório profano, são cinco vozes que cantam: Os “orientalismos convencionais” (um coro de vozes de registros distintos, que representa os poetas da tradição brasileira), as “senectudes tremulinas” (coro de sopranistas, que representa a classe dominante: “milionários e burgueses”), os “sandapilários indiferentes” (coro de barítonos e baixos, a classe baixa, o operariado), as “juvenilidades auriverdes” (tenores, apresentado como “nós”, ou seja, os poetas modernistas) e “minha loucura” (soprano solista, sem identificação de a quem se refere), mais as marcações de rubrica e nota de rodapé, que organizam, de forma algo irônica, o oratório. O local da execução é a esplanada do Municipal, a orquestra é regida por “maestros... vindos do estrangeiro”, que são desobedecidos toda a vez em que um instrumento ressoa durante o solo de “Minha loucura”. Ainda, os instrumentos silenciam, desafinam ou partem as cordas durante o canto das “Juvenilidades”. Cada grupo tem seu lugar: as “Senectudes” estão nos ambientes tipicamente burgueses – “sacadas do Automóvel Clube, da Prefeitura, da Rôtisserie” e etc. –; os “Orientalismos”, nas sacadas do Teatro; os “Sandapilários”, no Viaduto do Chá; e as “Juvenilidades”, com “os pés enterrados no solo” dos parques do Anhangabaú, têm “Minha loucura” no meio deles (ANDRADE, 1993, p. 103-104). A preparação para a entrada é toda um burburinho em tom de farsa³².

Benedito Nunes lembra que, mais que simplesmente representar o teatro modernista antiparnasiano como um embate entre antigos e modernos, na “posição dramática das massas corais, representativas, dentro do espaço cênico, de grupos socialmente definidos, cada um dos quais correspondendo a certo modo de atuação, de pensamento e de sensibilidade” (NUNES, 1984, p. 73), o que se tem é uma representação do próprio Modernismo *na* sociedade. E o fato é que, de um lado, a classe dominante, e de outro, a massa trabalhadora, os grupos responsáveis pela estrutura social pouco se importam com a querela. No caso dos “Sandapilários” (que só têm voz no início do poema e no final, quando as “Juvenilidades”

³² Para uma análise exaustiva da composição dos nomes dos grupos vocais, bem como uma possível interpretação de suas posições no cenário, ver NUNES, 1984.

dormem derrotadas e todas as outras vozes vão), o “rumor” que fazem os modernistas não os deixa dormir. Cantam “Fora o que é de despertar” e, em uma escolha bem irônica, pedem “E lucevan le stelle”, a ária de morte do revolucionário de esquerda Mario Cavaradossi, da *Tosca*, convertida por Puccini em emblema da música operística romântica, aqui espécie de “canção de ninar”.

Do outro lado, as “Senectudes”, que cantam no compasso batido e aristocrático de minueto, demonstram reconhecer, em seu refrão sempre repetido, “maiores” e “menores”, que seu partidarismo com os “Orientalismos” se dá unicamente pelo reconhecimento artístico dos “célebres” e dos “recomendados”. Seu objetivo é simplesmente não perturbar o *status quo*, evidenciando, em seus comentários sobre a guerra entre “Orientalismos” e “Juvenilidades”, muito mais o choque por os modernistas estarem cantando no chão que algum entendimento do conteúdo da discussão, pois o que importa é que “é bom ser rico”.

Mas qual é o conteúdo da discussão? Basicamente, trata-se do sentido do que deve ser o “universal” em arte. Para os “Orientalismos convencionais”, como seu nome já diz, deve ser a convenção, a domesticação da beleza pela forma já assimilada:

Deve haver Von Iherings para todos os tatus!
Deve haver Vitais Brasis para os urutus!
Mesmo peso de feijão em todos os tutus!
Só é nobre o passo dos jaburus!
Há estilos consagrados para Pacaembus! (ANDRADE, 1993, p. 106)

As Juvenilidades, por sua vez, defendem “o novo”:

As franjadas flâmulas das bananeiras,
As esmeraldas das araras,
Os rubis dos colibris,
Os lirismos dos sabiás e das jandaias,
Os abacaxis, as mangas, os cajus
Almejam localizar-se triunfantemente,
Na fremente celebração do Universal!... (ANDRADE, 1993, p. 106)

Assim, a disputa se dá em termos de defesa da tradição – do universalmente consagrado, porque testado e aprovado – *versus* o novo – que aparece aqui como o arriscado, mas, por escapar da convenção, mais próximo do real. Não à toa, as imagens são sempre de uma natureza (botânica e humana) inconstante no caso das Juvenilidades – “As forças vivas do torrão natal”, “Rasga-te nos acúleos! Tomba sobre o chão!”, “A passiflora! o espanto! a loucura! O desejo!” – e da domesticação no caso dos Orientalismos – “Submetei-vos à

poda!”, “a dignificação bocejada do mundo sem estações”. Além disso, essa disputa literária também encerra uma crítica dos costumes, no sentido de que as formas convencionais dos Orientalismos são criticadas não só com argumentos literários, mas por seu convencionalismo burguês, que não só submete a realidade à ausência de estações, mas preza a “Limpeza Pública e os hábitos morais”, enquanto as Juvenilidades exigem o direito ao risco. Essa guerra encerra-se na exaustão dos Modernistas, que tombam e dormem ao final, com a canção de ninar de *Minha Loucura*.

Apresentado dessa forma, o quadro é o seguinte: são dois lados de uma disputa pelo que deveria dar o tom em Literatura e costumes. Um desses lados é apoiado pela classe dominante, mas não por um valor intrínseco – pelo conteúdo do seu argumento – e sim por interesses de dominação ou por ignorância (ou seja, por valores extraliterários). O outro aparece como revolucionário, mas trata-se de uma revolução que se inicia e encerra em si, sem que haja motivação social – as classes trabalhadoras continuam, afinal, querendo dormir. Nesse sentido, a luta das Juvenilidades acaba parecendo algo sem sentido: uma revolução que tenta se fazer diariamente, mas se encerra na tentativa, já que os ouvidos estão surdos para ela. Há, porém, mais um elemento aí, que cabe considerar: o solo de *Minha Loucura*.

Benedito Nunes, em sua análise das “Enfibraturas do Ipiranga”, observa que esta, se contrastada às Juvenilidades, aponta para uma diferença importante:

Secundando-os sem com eles confundir-se, a solista *Minha Loucura* também ficaria à margem do “nacionalismo embrabecido”, por vezes exaltatório e patrioteiro, das Juvenilidades modernistas. Outro nome para Arlequim, foi ainda a Loucura-solista que inspirou a Mário uma experiência diferente da realidade nacional, antropológica e socialmente sopesada. Era o nacionalismo *de conhecimento* [...].

No conjunto da obra de Mário de Andrade, o verdadeiro epílogo do oratório profano, *As Enfibraturas do Ipiranga*, ocorreria em 1928, quando o Arlequim de *Pauliceia Desvairada* ressurgiu sob a figura do “herói sem nenhum caráter”, que deu nome a *Macunaima* – polifonia de lendas e mitos, em que as fibras estéticas do modernismo se desvencilham de seus filamentos ideológicos, consumidos numa visão crítico-satírica da sociedade e da cultura brasileiras, ao mesmo tempo *canto coral* dos contrastes e perplexidades do nosso povo (NUNES, 1984, P. 74-75).

Minha Loucura, nesse sentido, representaria um passo adiante na querela propriamente – que, para Benedito Nunes, ao menos no trecho, encerra-se na questão do nacionalismo modernista *versus* convencionalismo parnasiano. Concordo com a intuição, embora, do ponto de vista do lugar de *Pauliceia desvairada* em sua obra poética, creio que seja importante apontar para o caráter de conciliação do canto de *Minha Loucura*. Essa conciliação não se dá tanto no embate convenção/natureza, mas no embate do conteúdo moral da matéria – e, aí, ter

Macunaíma como horizonte faz bastante sentido. Observe-se, por exemplo, um dos solos de *Minha Loucura*. Todo ele apresenta a mesma estrutura: imagens de coisas apresentadas como inatingíveis (os rochedos intransponíveis, os telhados que a chuva não alcança, as plantas parasitas que acabam com a colheita), mais uma exaltação (“Intransponivelmente! Oh!...”, “Propositadamente! Oh!...”, “Enredadamente! Oh!...”), seguida de uma imagem de alcance, com parte do corpo, do sagrado e, finalmente, uma adversativa, que parece representar que essa transcendência não é total, pois uma parte fica presa na terra. Um exemplo aleatório de como isso aparece no poema:

Estas nuvens da tempestade branca
E os telhados que não deixam à chuva batizar!
Propositadamente! Oh!...
Os meus olhos têm beijos muito verdes
Que vão cair às plantas do Senhor;
Mas as minhas mãos muito frágeis
Apoiaram-se nas faldas do Cubatão... (ANDRADE, 1993, p. 108)

O canto de *Minha Loucura*, que é responsável pelos trechos menos objetivos do poema, parece ter como horizonte esse caráter encantatório que resolve os embates não pelo seu conteúdo, mas pela estrutura que, embora seja lógica, tem como objetivo desfazer a Lógica. É importante perceber que *Minha Loucura*, personagem pela qual Mário se diferencia, em seu poema, do grupo modernista, apresenta-se como uma profetiza sem profecia, uma construtora de imagens que quer abarcar tudo sem dizer propriamente nada, para quem o conteúdo subjetivo fala mais que o que é dito. Se se retorna ao “eu” de *Pauliceia desvairada*, essa solução meio amalucada faz todo o sentido. *Minha Loucura*, como o “eu lírico” de que Mário nunca se desfaz nessa obra, frequentemente passa por cima do valor do objeto representado. Embora reconheça uma hierarquia de valores – como se viu, em *Anhangabaú* –, sempre está lá o “eu”, que exalta o contraste como matéria poética completa *apesar* dele. É esse também o mecanismo das “Paisagens” de *Pauliceia desvairada*, em que os acontecimentos históricos se rendem à estrutura de cantar tudo, junto.

Faltava, portanto, uma causa que se cantar. O caminho quase natural, ao contrário do que com frequência se defende, não é a superação do “eu” de *Pauliceia*, mas um adensamento dele, por meio da invenção de uma causa. E invenção, aqui, no melhor sentido da palavra: aquela consciente do seu caráter e importância.

2.2.2 “Essa heroica beleza de afirmar”

Losango Cáqui (1926) e *Clã do Jabuti* (1927) são considerados marcos de passagem, na poesia de Mário de Andrade, para certa função nacional (a crítica, em sua maioria, tenta evitar o temido “nacionalismo”, por seu peso ideológico). Se o primeiro livro apresentaria um abrandamento do tom arlequinal – associado, nesse caso, ao Modernismo europeu –, o segundo, por sua vez, mostraria Mário engajado no projeto autodeclarado no “Noturno de Belo Horizonte”: “Eu queria contar todas as histórias de Minas/ Aos brasileiros do Brasil...” (ANDRADE, 1993, p. 186).

Retomando as duas possibilidades de leitura abertas por Lafetá e Costa Lima (distintas, como se viu, em quase todo o resto), tem-se um estranho consenso sobre essa fase de sua poesia: o projeto de se fazer cantor do Brasil para os brasileiros tem muito, sim, de ideológico. Observe-se a argumentação, para que se possa compreender o problema.

Segundo Lafetá, é importante reconhecer que o nacional em Mário, assim como a São Paulo de *Pauliceia*, é perpassado pela (ou, melhor, é, também a) descoberta da identidade. Segundo o crítico, dois trechos são exemplares disso: um trecho da correspondência e o poema “O poeta come amendoim”, do *Clã do Jabuti*. É importante observar os trechos, a fim de acompanhar a argumentação de Lafetá a respeito da diferença entre nacionalidade e nacionalismo. Em carta a Souza da Silveira, em 1935, o poeta afirma:

Ora, eu lhe contei, que além desta volúpia de viver e gozar o momento que passa, eu amo apaixonadamente a humanidade. Há em mim uma íntima demagogia que procuro disfarçar o mais possível. Foi dentro desta ordem de ideias, sentimentos, e tendências, que organizei meu “nacionalismo”. Sentindo que não tinha forças suficientes para me universalizar, sem aquele gênio, ah! que me imporia como brasileiro ao mundo, doutra forma me abrisse: dentro da ordem das minhas tendências artísticas, me fiz brasileiro para o Brasil. Resolvi trabalhar a “matéria” brasileira, especificá-la, determiná-la o quanto em mim e na complexidade dela. *O caso linguístico não é sinão um dos muitos corolários dessa realização de mim. Digo “de mim” e não do Brasil, porque sabia conscientemente desde o princípio, que se tratava de dar minha contribuição pessoal, e não, com o meu serzinho minúsculo realizar o sentido e a imagem do Brasil.* Não havia folclore musical brasileiro. Fiz folclore musical brasileiro. Não havia crítica de arte em S. Paulo, e a pouca brasileira existente era mais que péssima. Fiz crítica de arte. Não havia um tratado de poética, moderno, adaptável ao tempo. Fiz um. Não havia História da Música em nossa língua. As existentes eram simplesmente porcas. Fiz uma, bem melhor que as outras. Etc. (FERNANDES, 1968, p. 149-150, grifo nosso).

Essa carta, que procurava responder à acusação de artificialismo do projeto da língua brasileira presente em *Os contos de Belazarte*, é uma longa explicação sobre como Mário de

Andrade não considerava seu nacionalismo uma síntese realista do Brasil. Como se vê, o projeto é duplo: de um lado, como pesquisador, Mário se engajaria em preencher aquelas que considerava as lacunas de nossa produção intelectual; como artista, procuraria a criação de uma representação sintética, mas que não tem a pretensão de *dizer* o Brasil. A diferença é importante, especialmente se pensarmos nos arrependimentos declarados posteriormente, sobretudo em “O movimento modernista”. Mas, para que não se antecipem conclusões, é preciso seguir a argumentação de Lafetá. O segundo trecho em que o crítico baseia sua tese sobre a formação da máscara do “poeta aplicado” é o trecho final de “O poeta come amendoim”, poema que abre o *Clã do Jabuti*:

[...]
Brasil...
Mastigado na gostosura quente do amendoim...
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remeleixo melado melancólico...
Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...
Molham meus beijos que dão beijos alastrados
E depois semitoam sem malícia as rezas bem nascidas...

Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e danças.
Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
Porque é o meu sentimento pachorrento,
Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir (LAFETÁ³³, 1986, p. 27).

Esse trecho em que, agora na poesia, declara-se a relação entre ser e nação, é suficiente para que Lafetá veja, entre o livro de 1927 e *Remate de Males*, uma problematização menos *eufórica* do país. Observe-se a passagem do raciocínio: o nacionalismo de Mário não é *mero* nacionalismo, pois, não sendo simples ideologia, “[...] corpo de conceitos que tem mil e uma utilizações e pode ser manipulado à vontade” (p. 25), discute o caráter nacional, isto é, “a figura do letrado brasileiro” (p. 25), cindido sempre entre a formação estrangeira e sua realidade, em que vive, trabalha e escreve. Ora, essa “não ideologia”, vista por esse ângulo, nada mais é que simples... Ideologia (ainda que ideologia

³³ Transcrevo a versão usada por Lafetá, em que o verso “E depois semitoam sem malícia as rezas bem nascidas...” difere do “E depois remurmuram sem malícia as rezas bem nascidas...”, presente na edição crítica de Diléa Zanotto Manfio (ANDRADE, 1993, p. 162), que venho citando ao longo desta tese.

artística). E tanto o é que Mário pode, quando estiver pronto, desfazer-se dela para escrever *Remate de Males* ou, como denuncia o próprio crítico, ignorar a questão da classe social, ao expressar, no “Noturno de Belo Horizonte”, o desejo de unir o Brasil, separado unicamente por suas dimensões gigantescas do ponto de vista *geográfico* (p. 24).

Cabe analisar, nesse sentido, outro trecho da correspondência. Nele, Mário censura Carlos Drummond de Andrade por seu “desprezo pelo Brasil e os brasileiros” (ANDRADE, 1988, p. 28):

Mais adiante você fala em “apertado dilema: nacionalismo ou universalismo. O nacionalismo convém às massas, o universalismo convém às elites”. Tudo errado. Primeiro: não existe essa oposição entre nacionalismo e universalismo. O que há é mau nacionalismo: o Brasil pros brasileiros – ou regionalismo exótico. Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente ainda significa: Ser. Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com o seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família etc., ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional [...]. E agora reflita bem no que eu cantei no final do “Noturno” e você compreenderá a grandeza desse nacionalismo universalista que eu prego. De que maneira nós podemos concorrer pra grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais [...]. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. Me compreende bem? Porque também esse universalismo que quer acabar com as pátrias, com as guerras, com as raças etc. é sentimentalismo de alemão. [...] não há Civilização. Há civilizações (ANDRADE, 1988, p. 30).

Assim, se há uma diferença entre condição nacional e nacionalismo para fins político-literários, para Mário de Andrade, ela está antes na compreensão de que é preciso haver, antes de um nacional “para inglês ver”, o fortalecimento de uma visão literária do país. Essa visão, veja-se bem, não será política (embora Mário tenha tido intenção de contribuir, nesse aspecto, na função de pesquisador, como ressalta na carta a Souza da Silveira, citada acima), tampouco unívoca, mas eminentemente *literária*. Analise-se, por exemplo, um trecho anterior dessa mesma carta a Drummond:

“Pessoalmente acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados”. “Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo que a você, inteligência clara, não causará escândalo”. Não sou inteligência clara, mas não me escandalizei. Nada me escandaliza, porque verifico. Sou curioso e tudo pra mim é interessante e objeto de observação. Não me escandalizei, mas achei lastimável. Tudo isso ainda são caraminholas metidas na cabeça de você pelas letras do Sr. France *et caterva* [...]. Se você encontrar um laivo de amargura ou perversidade no “Noturno” me diga porque hei de apagá-lo imediatamente. Ironia, tem. Essa ironia

brincalhona de amoroso, de camarada, mas perversidade não. O cinismo continua. Mas cada vez se apura mais, é um que-bem-me-importa! que me liberta de todas as covardias, que me deixa sem vergonha, com essa heroica beleza de afirmar: Deus existe. A mulher existe. A Patriamada existe. *Suponhamos que não existam. Mas a felicidade não está na existência ou inexistência deles, está na afirmativa, na crença, em nós. Assim também as “paisagens incultas” de que falas.* A paisagem não existe propriamente porque é um estado de alma [...]. A paisagem é inculta dum modo geral, não há dúvida. Mas pra você ela é inculta em relação à Gare d’Orsay e aos *bouquins* que o Sr. Anatole France escarafunchava horas a fio, pra depois arranjar-lhes a literatura (ANDRADE, 1988, p. 29, grifo nosso).

O trecho é fundamental, penso, para a compreensão do projeto que sustenta a tal máscara do “poeta aplicado”, sobretudo no que se refere a *Clã do Jabuti*. A “loucura” de Mário, que o levara, em *Pauliceia desvairada*, a dizimar, pelo poder centralizador de um “eu” que se autossabota, o contraste do tupi tangendo o alaúde, erigiria, também, uma nação *conscientemente inventada*. Evidentemente, não é à toa que os poemas dessa época antecedem a publicação de *Macunaíma* (1928). Assim, aplicar a esses livros um critério realista, no sentido de verificar se Mário foi ou não capaz de dar conta do que era a realidade brasileira, é, mais uma vez, atribuir à literatura uma função que, embora possa tangenciá-la, certamente não pode restringi-la. E, ao fazê-lo, pode se perder o que há de mais interessante em livros como o *Clã do Jabuti*: a tentativa de dar, ao Brasil, uma existência propriamente literária.

O que se poderia, todavia, é questionar em que medida essa existência é consistente como literatura. É nesse sentido que vai a crítica de Luiz Costa Lima. Segundo o crítico, entre *Pauliceia desvairada* e *Clã do Jabuti*, o que ocorreria é uma passagem da técnica caleidoscópica, que, para ele, é mais ou menos feliz no primeiro livro e, em parte, no segundo, para um abrandamento da linguagem, sobretudo naqueles poemas que insiste em chamar de “rimances”, isto é, os poemas em que Mário transcreve, em metro popular ou próximo de, lendas ou histórias do Brasil.

Observe-se a argumentação. Como visto, a tese do livro é de que a linguagem coloquial serviu, em certa medida, como questionamento da linguagem literária anterior ao Modernismo (bacharelesca e etc.). Entretanto, com o passar do tempo, ela perderia seu poder crítico, ao naturalizar-se, ainda no Modernismo. Nesse sentido, Mário de Andrade é figura fundamental da naturalização literária da linguagem coloquial – como se vê, o crítico ignora, nesse ponto do argumento, ao contrário de toda a fortuna crítica, o artificialismo dessa linguagem “brasileira”, que certamente foi o maior obstáculo de Mário de Andrade em vida – ao oferecer um retrato abrandado da realidade, que poderíamos chamar, sem falsificação da tese de Costa Lima, de mito modernista:

Seu romantismo [de Mário de Andrade], disfarçado sob as vestes dos vanguardistas que lia, confrontado pela cidade que lhe obrigava a perecer ou desistir de dizê-la, seu romantismo, a que então a cidade tornava incômodo, encontrava o meio apropriado para permanecer sem que se tornasse repetitivo das fórmulas propriamente românticas e derivadas contra que se insurgira. Explica-se a mudança do correlato à expressão mariodeandradina: a terra agora de preferência à cidade. Formular-se-ia de maneira paulatina uma concepção sensual do homem e da terra. *A linguagem coloquial começa a mostrar o reverso de sua medalha: deixa de ser arma contra o passado para se converter em modo de selecionar o presente*, cantando a desventura das esperanças, a presença da mulher, do corpo, do meu corpo que goza e sofre: sede de prazeres, aspirações e tristezas. Esse momento é testemunhado ainda no *Losango* por “Cabo Machado” e evoluirá no *Clã do Jaboti* pelo emprego do poema-rimance. O coloquial então se converterá em meio seguro de abrandamento das coisas, de configuração de um mundo que o predomínio do prisma sensualizante impede de ser abarcado. A técnica do caleidoscópio, assim, por motivos de ordem individual conjugados a fatores de ordem social, representa um passo para o qual Mário de Andrade não está à altura (COSTA LIMA, 1968, p. 62, grifo nosso).

Primeiramente, quanto a esse trecho, é de se perguntar qual linguagem não seleciona o presente. Mas parece não ser esse o ponto. Para Costa Lima, o problema da linguagem que evolui para o “poema-rimance” é seu caráter *ideológico*, no pior sentido do termo. Assim: “a antiga boêmia”, posição político-ideológica sem maiores consequências de *Pauliceia desvairada*, “sofre uma transformação relativa. Ela não se anula por um movimento pendular. Destila-se apenas na descoberta de um Brasil ‘grande e bom’. A irresponsável boêmia perde seus limites privados para colocar-se em um plano social” (p. 72). Fica a dúvida, importante para que se dê o próximo passo: o problema do coloquial é que se naturalize ou que se converta em conservadorismo? Se for o primeiro caso, o problema é falso: a linguagem desses dois livros, evidentemente, não é natural – é literária e, como Souza da Silveira bem questionava a respeito dos *Contos de Belazarte*, ninguém no Brasil *falava* assim –, o que impossibilita que o coloquial tenha se convertido, na poesia de Mário de Andrade, em linguagem *naturalizada*, por mais que ela busque essa “aparência de oralidade”. Parece, portanto, que o problema para Costa Lima é o segundo: o abrandamento da linguagem, sua aparência de oralidade, sua forma aparentemente desleixada, em que se conta “causos”, é conservadora. Uma pista para isso está na comparação entre essa opção e a da técnica caleidoscópica:

É a própria forma que radicalmente se transforma. Enquanto a experiência tecnicamente mais ousada e qualitativamente mais significativa da *Pauliceia* estava no que chamamos de poema-caleidoscópio, o poema-rimance dele se afasta trocando a sua virtual (ou conseguida) contundência por um ritmo narrativo, abrandado de estória a ser contada. Em lugar de um desenvolvimento propensamente cinético,

semelhante ao dos cortes e montagens do cinema, uma língua adocicada, sem arestas, de compreensão fluente. Por aí bem se mostra a relação íntima – nem sempre compreendida e muitas vezes simplificada – entre forma e conteúdo. A uma forma mais “auditiva” correspondendo uma visão mais lábil do País (COSTA LIMA, 1968, p. 68-69).

Ou seja, a forma escolhida por Mário, enganado pela fé de que ampliava as questões que levantara em *Pauliceia desvairada*, já é, de saída, condenada, por seu caráter inevitavelmente ideológico, o que, no final, significa dizer que ela não dá conta do recado. Mas, pior, significa dizer que há alguma forma que poderia dar conta do recado, isto é, uma forma que, automaticamente, expressasse uma consciência qualitativamente superior³⁴ do que o país é. E isso, finalmente, significa dizer que o país é alguma coisa, e basta achar a forma certa que a realidade se abrirá diante dos olhos do leitor, isenta de ideologias.

O que proponho, portanto, é, antes de qualquer coisa, verificar em que medida o lastro ideológico que se pode levantar dessa ampliação – e até problematização – de um mecanismo de *Pauliceia desvairada* (o “eu” que apresenta os contrastes como se não fossem contrastes, ou, como vimos Mário confessando a Drummond, a ausência de “perversidade”) é mesmo cego ao caráter inevitavelmente ideológico de sua estilização. Começemos por aquele que, para Costa Lima (p. 62), é o poema exemplar, já no *Losango Cáqui*, do abrandamento da linguagem de *Pauliceia desvairada*: “Cabo Machado”. Diz o poema:

Cabo Machado é cor de jambo,
Pequenino que nem todo brasileiro que se preza.
Cabo Machado é moço bem bonito.
É como si a madrugada andasse na minha frente.
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo,
Adonde alumia o Sol de oiro dos dentes
Obturados com um luxo oriental.

³⁴ Tal leitura fica bastante clara à altura da nota 13 (COSTA LIMA, 1968, p. 69-70), na releitura do conceito de consciência possível de Goldmann, que, “malgrado a intenção de seu autor”, seria quase mecanicista. Na mesma nota, porém, o crítico defende que Oswald de Andrade teria apresentado “uma *alternativa válida* no plano da linguagem” (p. 70, grifo nosso). Ora, parece evidente que, embora Costa Lima não desenvolva o raciocínio, está falando da técnica de montagem dos romances de Oswald e considerando-a como um valor em si, o que, como é defendido largamente por Bürger (1988), é conversão, no limite, no mecanismo da vanguarda em ideologia da pior espécie:

Se a certeza de que existe uma correspondência entre o material artístico e a época já não existe mais, certeza essa que era a base histórico-filosófica da estética de Adorno, também para o artista que produz, a abundância de possibilidades pode aparecer como arbitrária. Ele não pode neutralizar esse fato rendendo-se a ele: o único meio de que dispõe é a reflexão. Isso pode ser feito de diversas maneiras: através da restrição radical a um determinado material, mas também através da tentativa de utilizar a multiplicidade de possibilidades. A decisão é sempre legitimada só posteriormente, no produto (BÜRGER, 1988, p. 92).

Cabo Machado marchando
É muito pouco marcial.
Cabo Machado é dançarino, sincopado,
Marcha vem-cá-mulata.
Cabo Machado traz a cabeça levantada
Olhar dengoso pros lados.
Segue todo rico de joias olhares quebrados
Que se enrabicharam pelo posto dele
E pela cor-de-jambo.

Cabo Machado é delicado gentil.
Educação francesa mesureira.
Cabo Machado é doce que nem mel
E polido que nem manga-rosa.
Cabo Machado é bem o representante duma terra
Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista
E recomenda cuidadosamente o arbitramento.
Só não bulam com ele!
Mais amor menos confiança!
Cabo Machado toma um jeito de rasteira...

Mas traz unhas bem tratadas
Mãos transparentes frias,
Não rejeita o bom-tom do pó-de-arroz.
Si vê bem que prefere o arbitramento.
E tudo acaba em dança!
Por isso cabo Machado anda maxixe.

Cabo Machado... bandeira nacional! (ANDRADE, 1993, p. 144)

No poema, Cabo Machado é apresentado como expressão do caráter nacional: mestiço que, embora possa ficar nervoso caso mexam com sua honra, prefere resolver tudo pela diplomacia, pela “dança”, isto é, o típico homem cordial. Nesse sentido, de fato, ele seria a representação mais perfeita da mitologia modernista da conjugação das raças, da cordialidade nacional, em suma, da malandragem brasileira. Aqui, entretanto, essa exaltação se dá não só pela mestiçagem e diplomacia, mas, muito mais, pela androginia. Na realidade, o poema insiste no quanto Cabo Machado é “pouco marcial” marchando, excessivamente educado e bem cuidado para o Exército. A ironia em elevá-lo a Bandeira Nacional está no quanto ele tem de *inadequado* do ponto de vista do que socialmente se espera do orgulho nacional. A pretensão altivez da diplomacia brasileira se desfaz quando se observa que Cabo Machado, herói da nação, é simplesmente tolerado, como a parte de nossa constituição nacional que se recalca, não que se exalta. O poema, nesse sentido, é muito mais uma provocação e, embora a figura de Cabo Machado seja certamente ambígua, não é ambíguo o tom. A linguagem, nesse sentido, embora assuma essa moleza ladina que é de Cabo Machado, especialmente pela semelhança fonética das palavras selecionadas em cada verso e pela atenuação do uso de

verbos (há uma necessidade quase obsessiva de resolver Cabo Machado pela descrição aproximativa e pela sinédoque, mais que pela afirmação), sempre deixa aparecer, em seus vãos, o quanto Cabo Machado é inapropriado (“muito pouco marcial”, “...toma um jeito de rasteira...// *Mas* traz as unhas bem tratadas”, “Si vê bem...”). No entanto, isso não impede, também, que, maldosamente, reconheça-se que os “olhares quebrados” se enrancharam “pelo posto dele” e “pela cor-de-jambo”. E, aí, fica mais fácil entender em quais sentidos Cabo Machado é tolerado. Assim, se há abrandamento da linguagem nesse poema, isso leva, à revelia, a uma ironia possivelmente maior que a de qualquer poema de *Pauliceia desvairada*. O que não há, é certo, é o vetor que liga montagem a uma metáfora para a velocidade, embora haja montagem. O poema, na verdade, tem tão pouca aparência de moderno quanto deveria ter, já aí, o Exército brasileiro.

Assim, é possível notar que a aparência de abrandamento, que de fato está lá, não leva a uma simples mitificação da sensualidade corporal, no sentido acrítico que por vezes poderia se lhe dar³⁵, mas a uma problematização de como a sensualização da linguagem remete a outra coisa. E é essa violência, pressuposta pelas contradições (poder-se-ia dizer, exagerando um pouco, pelo plurilinguismo³⁶) da linguagem, que parecem evidentemente a intenção maior de um poema de exaltação a Cabo Machado.

Falar em abrandamento, portanto, é sempre complicado, se não se faz o exercício de tentar olhar além da significação atribuída a certa escolha do ponto de vista da forma, especialmente quando o campo em que se joga o jogo literário ainda está em processo de montagem. Essa questão se complica em *Clã do jabuti*. O casco do jabuti, “versão brasileira”

³⁵ É possível, por analogia, pensar nas conclusões que Vagner Camilo (2013) tira de uma situação bem distinta: a comparação entre dois poemas de Jorge de Lima, publicados com muitos anos de diferença – “Essa Negra Fulô”, de *Novos Poemas* (1929) e “História”, de *Poemas Negros* (1947). Enquanto o primeiro compensa em grande medida o caráter sexual da escravidão no Brasil, o segundo apresentaria uma “ótica solidária” para com o sofrimento da figura retratada. Ora, embora, em termos de ambiguidade, “Cabo Machado” esteja muito mais próximo do primeiro poema, acho complicado que alguém consiga ver, nele, a simples sensualização da figura representada. A analogia serve para se pensar o quanto a análise da representação das minorias no Modernismo brasileiro não pode se basear, simplesmente, em afirmações algo genéricas sobre a construção da linguagem.

³⁶ No sentido que lhe dá Mikhail Bakhtin (1993a). Embora Bakhtin associe o plurilinguismo (penso nas construções híbridas, especialmente) à forma romanésca, parece ponto pacífico entre os comentadores que, excetuando-se o ideal da poesia pura, a centralização de voz no discurso poético pode dar margem a construções que ressaltam a variedade axiológica dos discursos sociais, ainda que hierarquizados pela voz central (TEZZA, 2002, p. 187-189). Nesse sentido, seria um exercício interessante pensar quantas vezes, em um poema como “Cabo Machado”, a voz centralizadora (o “eu-lírico”) dá margem a julgamentos de valor que não são dela. Aponto, como exemplares, o tom de maldade quanto à excessiva ambiguidade (“si vê bem...”) da figura de Cabo Machado, em que se misturam, como na sociedade, aparência, comportamento social e orientação sexual, e a forma híbrida “Mais amor menos confiança”, arranjo assemelhado ao discurso indireto livre.

do traje arlequinal, é o primeiro exemplo daquela que parece ser uma das preocupações fundamentais do livro: a correção rigorosa das metáforas. Essa correção se dá, como mostra o título do livro, no sentido não de nacionalismo puro e simples, mas de autocrítica da descoberta da própria sujeição à Europa. Se, de fato, Mário de Andrade tivesse a intenção de se livrar realmente, à Policarpo Quaresma, de sua cultura europeizada, ter-se-ia uma atitude no sentido do extremismo localista (irrealizável) da dialética de Candido, mas não parece ser esse o caso. Nem é, creio eu, uma atitude assemelhada à da antropofagia oswaldiana – embora haja versos, nesse livro, como o grito “Vitória sobre a civilização” (p. 171), tão Oswald de Andrade, em “Carnaval carioca”. Parece que um dos *modos operandi* de *Clã do jabuti* é simplesmente usar, o tempo todo, a correção metafórica como sinalização para o problema essencial do intelectual modernista que se quer descobridor do Brasil. *Nunca* se chega realmente ao que seria uma escrita brasileira, nem ao que seria um Brasil, porque sempre se está apontando, pela correção metafórica, para o fato de que o projeto é irrealizável³⁷.

Essa estratégia, que aparece em versos específicos – como o absurdamente irônico autolembrete enfiado no meio do “Noturno de Belo Horizonte”: “Não nos esqueçamos da cor local” (p. 189) –, também parece a motivação de poemas inteiros, como “Lembranças do Losango Cáqui”:

Meu Deus como ela era branca!...
Como era parecida com a neve...
Porém não sei como é a neve,
Eu nunca vi a neve,
Eu não gosto da neve!

E eu não gostava dela... (ANDRADE, 1993, p. 175)

Dupla correção da obra nesse poema: não serviam nenhum dos elementos daquele antigo símile. O tom confessional, a tradição do poema piada modernista, a maturidade como um jeito de rever cinicamente (mas, como diz Mário, um cinismo não perverso), tudo

³⁷ Uma última referência a Costa Lima: segundo o crítico, “Paisagem nº 5”, que apresenta uma São Paulo abrandada pela linguagem, seria a prova cabal, em contraste com a “Paisagem nº 4” de *Pauliceia*, do enfraquecimento do poder crítico da linguagem de Mário de Andrade. Ora, a paisagem do *Clã* é irônica! São Paulo, descrita como uma pequena vila interiorana, evidentemente não corresponde a uma São Paulo real. De uma forma muito elegante, Mário de Andrade demonstra a impossibilidade do extremo localista. E, fazendo isso, faz mais: aponta, de forma muito moderna, o quanto *toda* a linguagem seleciona, ideologicamente, a realidade. É pelo *fracasso* do poema como descrição que se pode questionar a possibilidade e, no limite, a necessidade, de a literatura representar fielmente a realidade. Mais uma vez, encontramos Mário rindo “da ridícula fraqueza da fotografia”.

colabora para a discussão do problema literário. Esses versos de circunstância, que surgem nesse livro de forma bem mais integrada que no *Losango cáqui*, embora sejam sempre, em comparação com os poemas de maior pretensão (“Noturno de Belo Horizonte”, “Lenda do céu” ou “Acalanto do seringueiro”), quase que acidentais, são essenciais para que não se perca o projeto complexo de denunciar, ainda que tacitamente, os contrastes de um modernismo em um país não moderno.

Para além da questão da correção metafórica, outro importante ponto para que se compreenda a poesia que Mário produz antes de *Remate de males* é uma questão temática ainda pouco discutida em sua obra: a construção da divindade. Deus aparece bastante na obra poética mariodeandradina e, como toda a boa obsessão poética, diz menos d’Ele que da visão de mundo de seu autor. Mais que isso: Deus, paraíso e Literatura são os pilares de um livro como *Clã do jabuti*. E o são porque, como disse um gigantesco poeta às voltas com a questão do nacionalismo, “great are the myths” (WHITMAN, 2008, p. 204-208), visto que é por eles que conhecemos nossos paradoxos.

O Deus do *Clã* é, já bem no início do livro, assemelhado ao poeta em sua atividade. Dizem os versos de “Carnaval carioca”: “Vem de novo em nosso rancho, Senhor!/ Tu que inventaste as asas alvinhas dos anjos/ E a figura batuta de Satanás;/ Tu, tão humilde e imaginoso” (p. 169). Os brasileirismos de léxico (“em nosso rancho”) e de sintaxe (“vem de novo *em*”) convocam Deus para o Carnaval. E essa convocação se dá porque Deus é “humilde e *imaginoso*” e inventa Bem e Mal. Deus, já se vê, importa porque é a figura que resolve a contradição em si, pela criação. Assim, não é à toa que Mário de Andrade O chame para esse exemplo maior da união dos contrastes, do pecado e da virtude, do verdadeiro casco de jabuti que é o Carnaval carioca. O Deus que importa é o mito capaz de superar as oposições pelas quais o olhar constrói a realidade, é o Ideal. Mas ideal que se sabe utopia. Se há, portanto, romantismo em *Clã do jabuti*, é romantismo blakeano, nada francês. Assim, o ideal sempre volta à análise do problema das contradições reais, em um movimento de angústia racionalizante. Diz o mesmo poema: “E com a magia dos meus versos/ Criando ambientes longínquos e piedosos/ Transporte em realidades superiores/ A mesquinhez da realidade” (p. 166). O poeta, dono de sua própria síntese da realidade, é um minideus. Entretanto, e aí está a questão da reflexão sobre o real, não dá para ficar no Ideal. A volta é a seguinte: é pelo Ideal que a realidade aparece de forma *específica*. De forma análoga (porque esse *Clã do jabuti* é, no fundo, muito mais que um livro sobre o Brasil, como quer Costa Lima, ou sobre Mário de

Andrade, como quer Lafetá, um livro sobre Literatura, de um intelectual, no Brasil), é pela Ficção que a realidade aparece de forma *diferente* daquela da Ciência. Como se posicionou uma vez José Guilherme Merquior na polêmica sobre as supostas duas fases (uma formalista/idealista, outra social) de João Cabral: “este é precisamente o valor das utopias: abstratas por definição, operam concretíssimas como lente reveladora das imperfeições reais” (MERQUIOR, 1997, p. 140).

Se mantivermos isso em mente, os “rimances” se abrem à interpretação. Porque não há, em nenhum deles, *transcrição*, mas sim criação no sentido mais específico do termo. Aliás, há mais: há criação que é reflexão sobre o que significa criar a partir do patrimônio cultural. A própria vida dupla de Mário de Andrade, sua relação com os estudos da Etnologia, suscitam essa reflexão naturalmente. “Toada do Pai-do-Mato” é um poema irônico, “Moda da cama de Gonçalo Pires” é um poema irônico. Observe-se “Poema”, em que essa linha de reflexão é bem evidente:

Neste rio tem uma iara...

De primeiro o velho que tinha visto a iara
Contava que ela era feiosa, muito!
Preta gorda manquitola ver peixe-boi.
Felizmente velho já morreu faz tempo.
Duma feita, madrugada de neblina
Um moço que sofria de paixão
Por causa duma índia que não queria ceder pra ele,
Se levantou e desapareceu na água do rio...
Então principiaram falando que a iara cantava, era moça,
Cabelos de limo verde do rio...
Ontem o piá brincabrincando
Subiu na igara do pai abicada no porto,
Botou a mãozinha na água funda
E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá.

Neste rio tem uma iara... (ANDRADE, 1993, p. 192-193)

Se há abrandamento, é no primeiro nível da leitura: conclui-se rindo da forma das descrições e da piada no final. É preciso mais, porém, tendo em mente o contexto do livro. A estrutura imita os gêneros da tradição oral, mas a moral da história é perturbadora se a transpomos para a questão literária (e me parece que esse poema, no próprio título, já nos dá essa chave de leitura): dizer a realidade depende sempre do lugar de fala. Mesmo a piranha não resolve, de forma definitiva, apesar do realismo, o problema, pois, de forma muito ambígua, a fabulação continua no último verso do poema, inventando novas explicações para

o mistério. A linguagem, ainda, emula as soluções possíveis: puro cinismo no caso do velho, expressão do desconhecido no caso do moço, ludicidade na criança. A aparência é de solução, mas o reverso da moeda é de problematização.

Esses recursos tomam uma proporção magistral naquele que, provavelmente, é um dos poemas mais extraordinários da Literatura, em que o poder de encantamento e crítica integram-se na “heroica beleza” de *afirmar*, como argumentava Mário ao jovem Drummond. Trata-se do poema em que Mário consegue se despir do cinismo até o limite. Não que o cinismo dê em má literatura (pelo contrário), mas, só por ser um poema que chega ao limite dessas questões que discuti nesta seção, já demonstra sua coragem: é um exemplar legítimo das obsessões de um autor, um poema síntese, em que a crença atinge seu ápice. Observe-se:

LENDA DO CÉU

Andorinha, andorinha,
Andorinha, avoou,
Andorinha caiu,
Curumim a pegou.

– Piá, não me maltrata não!
Eu levo você pro mato
Enxergar bichos tamanhos
E correr com os guanumbis...

O menino brincava,
Andorinha sofria
E dum lado pra outro
Atordoada gemia:

– Piá, não me maltrata não!
Eu levo você pro mar
Ver as ondas ver as praias
Ver os peixinhos do mar...

O menino malvado
Taperá machucou.
E já morre morrendo
A coitada falou:

– Piá, não me maltrata não...
Eu levo você pro céu...
E nunca ninguém não cansa
De ver as coisas do céu...
É um sítio bonito mesmo
Beiradeando o trem-de-ferro,
Lá você acha sua gente
Que faz muito que morreu.
Assegura em minhas pernas,
Vamos embora com Deus...

Andorinha, andorinha
Andorinha avoou,
Foi subindo pro céu,
Curumim carregou.

– Assegura bem, menino,
Não olha pra baixo não.
Não tem sodade do mundo
Que o mundo é só perdição.

E avoando avoando
Afinal se chegou.
Andorinha desceu.
Curumim apeou

Abriu os olhos e viu.
Era o céu... ôh boniteza!
Tinha espingarda gangorra
Estilingue... Tinha bichos
E tinha tantas surpresas
Que era mesmo um desperdício.

Olha um cachorro janguar!
Olhe a ave seriema!
Olha aquelas três-marias
Da gente bolear nhandus!...
Era que nem um pomar
Com tanta fruta aromando
Que o ar ficava que ficava
Bonzinho de respirar

O curumim caminhava
Seguindo os postes da linha,
Lá pelo varjão se ouvia
Duma fordeca a chispada,
E no meio-dia quente
Amulegando maneiro
Um aboio tão chorado
Que acuava no corpo doce
O sono do brasileiro.

Tinha mandioca e açaí
Mate cana arroz café
Muita banana e feijão
Milho cacau...Tinha até
Pra lá do cerrado novo
Cheio de taperebás
Um rancho do nosso povo
Com seu mastro de São João.

No galpão um homem comprido
Duma quente morenez,
Com a pele bem sapecada
Pelo Sol deste país,
Gemia numa sanfona
Uma mazurca tão linda
Que se parava um bocado
O ouvido cantava ainda.

O menino olhou pro homem
E gritou: – B’as tarde, tio!
– Meu sobrinho, entra no rancho,
Nossa gente já esta aí.

E a piá se rindo matava
Saudades do coração.
Tomava a benção da mãe,
Do pai, abraçava o irmão,
Afinal topou com o primo
Que era unha-e-carne com ele
E comovidos os dois,
Os dois se deram a mão.

E foram brincar pra sempre
Pelos pagos abençoados
Do meio-dia do céu.

No céu sempre é meio dia...
Não tem noite, não tem doença
E nem outra malvadez...
A gente vive brincando...
E não se morre outra vez (ANDRADE, 1993, p. 194-196).

O texto é composto por duas partes³⁸: na primeira, ocorre a negociação entre criança e andorinha, que oferece possíveis viagens em troca de sua vida (o mato, o mar e o céu); na segunda, o céu deixa de ser uma possibilidade e passa a aparecer no poema. Entra-se, então, na descrição do ideal que, como venho sustentando, diz menos sobre si do que sobre sua gênese, no caso, a realidade. O céu de Mário de Andrade é uma miscelânea caótica: pesa aqui, penso, a mistura, na descrição, de elementos da “cor local” (flora e fauna americanas), da cultura (a música, o mastro de São João) e da modernização (pois o céu tem postes de linha e espingarda). Trata-se, nesse sentido, de um paraíso bastante inesperado naquilo que seleciona da realidade a fim de construir um ideal. Os comentários das personagens que aparecem no poema reforçam o sentido da relação entre crítica e utopia de que fala Merquior: na boca da andorinha encontramos uma construção típica do discurso religioso (“Não olha pra baixo não./ Não tem sodade do mundo/ Que o mundo é só perdição”); no comentário sobre a composição surpreendente do quadro, uma crítica melancólica à injustiça do mundo (“E tinha tantas surpresas/ Que era mesmo um desperdício”). Na realidade, em contraste com a primeira parte, na terra, em que se alternam narração e voz da andorinha, a segunda é essencialmente permeada por impressões em que a voz da criança se confunde com a do eu-lírico. Entretanto,

³⁸ As escolhas métricas e rítmicas dessas duas partes, bem como suas possíveis explicações, são analisadas por Cristiane Rodrigues de Souza (SOUZA, 2006, p. 130-146).

essa confusão se desfaz no comentário ao clímax narrativo. A partir do 82º verso, o menino encontrará, no céu, toda a sua família. A esse trecho corresponde o anúncio da andorinha no início (“Lá você acha a sua gente/ Que faz muito que morreu”): toda a família do menino está morta e ele, de fato, tem muito mais conhecidos do lado de lá que do lado de cá. Esse reencontro possibilita o quadro final, típico da narrativa oral, em que o menino e o primo podem “brincar para sempre”. O quadro na penúltima estrofe, solução da história, é das duas crianças andando sob o sol a pino. Mas o poema não termina aí: a estrofe final é um comentário que, creio, orienta como se deve fazer a leitura da lenda, isto é, trata-se de uma explicação dada pela própria voz poética ao quadro, a fim de fechar sua interpretação: esse céu é exatamente igual ao mundo, mas sem tudo o que há de ruim nele: noite, doença e, principalmente, morte. A opção por, depois de tantas estrofes que dizem o que o céu *tem*, fechar o poema com o que o céu *não tem*, é uma forma de estabilizar não o seu caráter edênico, mas o poder que o ideal tem de consertar, por um momento, pela ficção, as dores do mundo, o poder de vencer a morte. Só que isso não conserta o mundo, nem é esse o objetivo.

E é na falência dessa possibilidade que o *Clã do jabuti* se fecha. Os “Dois poemas acreanos”, últimos do livro e dessa “máscara”, são uma confissão nesse sentido. Subitamente, o leitor deixa o mundo imaginativo dos poemas de criação sobre a tradição para se situar, junto com o poeta, “Abancado à escrivaninha em São Paulo/ Na minha casa da rua Lopes Chaves” (ANDRADE, 1993, p. 203). O primeiro poema, intitulado ambigualmente “Descobrimento”, faz o leitor acordar da possibilidade de ter lido o livro pela chave da interpretação do Brasil:

Abancado à escrivaninha 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...

O segundo poema, “Acalanto do seringueiro”, é a confissão final da impotência do projeto de que a Literatura possa, mesmo, representar o Brasil em um sentido científico.

Ainda que haja, entre o seringueiro que dorme e o poeta paulistano “rodeado/ Dum despotismo de livros” (p. 205), algo em comum, um “ser brasileiro”, pouco definível, acreditar que se dá voz ao outro é uma ilusão:

Mas porém é brasileiro,
Brasileiro que nem eu...
Somos nós dois que botamos
Pra fora Pedro II...
Somos nós dois que devemos
Até os olhos da cara
Pra esses banqueiros de Londres...
Trabalhar nós trabalhamos
Porém pra comprar as pérolas
Do pescocinho da moça
Do deputado Fulano.
Companheiro, dorme!
Porém nunca nos olhamos
Nem ouvimos e nem nunca
Nos ouviremos jamais...
Não sabemos nada um do outro,
Não nos veremos jamais! (ANDRADE, 1993, p. 205)

Todas as possíveis semelhanças (escolhidas, a dedo, da ideologia nacionalista) que poderiam explicitar o que iguala poeta e seringueiro, a definição do que, afinal, seria o caráter nacional, são, portanto, insuficiências neste poema. Há o desejo, mas mesmo ele é pura impossibilidade. Sobre o final deste poema, diz Luiz Costa Lima que seu ritmo de embalo, que fecha o *Clã do jabuti*, é incapacidade de dar conta, por uma linguagem mais consistente, da realidade, apelando para a linguagem abrandada, sensualizada, mitificadora (1968, p. 74). Prefiro ver, entretanto, nessa conclusão, um reconhecimento bastante realista do fracasso de dar conta da realidade, ou, pelo menos, do fracasso de que exista uma realidade que faça, em qualquer medida, seringueiro acriano e poeta paulista se igualarem e que possa, por sua verdade mais alta (“mais que tantos monumentos erguidos à verdade”), legitimar a atividade poética via função esclarecedora inquestionável.

Porém eu sou seu amigo
E quero ver si consigo
Não passar na sua vida
Numa indiferença enorme.
Meu desejo e pensamento
 (...numa indiferença enorme...)
Ronda sob as seringueiras...
 (...numa indiferença enorme...)

Num amor-de-amigo enorme...

Seringueiro, dorme!
Num amor-de-amigo enorme
Brasileiro, dorme!
Brasileiro, dorme.
Num amor-de-amigo enorme
Brasileiro, dorme.

Brasileiro, dorme,
Brasileiro... dorme...

Brasileiro... dorme... (ANDRADE, 1993, p. 205)

O que há, portanto, é o desejo de não ser indiferente. Ao final do poema, “desejo” e “pensamento” rondam seringueiras *imaginadas*, e os versos dos parênteses replicam a insuficiência de fazê-lo. As repetições, o domínio final da redondilha menor (que toma o lugar do heptassílabo, preferido na maior parte do resto do poema) e, principalmente, a escolha da pontuação sinalizam que o poema “adormece” sem encontrar solução. O embalo final não é consolo nem conciliação, é desistência.

Por aí, é possível perceber que, àquela altura, a poesia de Mário de Andrade estava às voltas com a tensão de que, apesar da crença na beleza heroica em afirmar, de criar o ideal, o mito, isso só faz sentido se há a consciência de que, ao fazê-lo, afirma-se também que ele não pode ser A verdade. Uma última analogia, que pode ajudar a demonstrar como o pensamento do intelectual Mário de Andrade se orientava nesse sentido. Ao defender-se da acusação de Souza da Silveira de que ninguém falava do jeito como ele escrevia, Mário afirma que a considera “perfeitamente justa”. Sua artificialidade, entretanto, “é um verdadeiro Esperanto com a circunstância única de ser um convite à verdade” (FERNANDES, 1968, p. 150, grifo do autor). Como se pode observar por esse tipo de argumento, Mário tinha, como horizonte importante de seu projeto literário, o poder de crítica subjacente à construção das utopias.

2.2.3 Da rotinização à crise

Remate de males (1930) aparece, portanto, diante dessa possível interpretação da trajetória que venho discutindo, como um momento de estabilização das conquistas, embora seja, também, um dos livros de Mário mais difíceis de abarcar em uma interpretação integral. O livro é dividido em partes, compostas em momentos diferentes de sua vida, e com objetivos específicos que não cabe aqui analisar. De qualquer maneira, já que venho tentando seguir as pistas deixadas pela construção do eu-lírico mariodeandradino, de forma geral, esse parece ser

o livro em que Mário tem mais controle de sua voz. Para Costa Lima, isso se deve à estabilização do abrandamento (1968, p. 80 e s.). Para Lafetá, ao fato de que o *Remate* (ou, ao menos, a parte dele mais próxima a 1930) é parte da “virada dos anos trinta”, um momento de “‘rotinização’ [...] da estética nova” (1986, p. 162), que daria no *Livro azul* (de *Poesias*, 1930), ponto alto do que Lafetá chama de “figuração da intimidade”, isto é:

[...] a melhor parte de uma das vertentes da poesia de Mário – aquela que herdou do tom coloquial do Modernismo a visão “íntima” (não “intimista”) do homem e da vida brasileira, uma penetração doce e lenta no interior das coisas, a percepção da possibilidade de conciliar os contrários, embora mantendo sempre a tensão entre esperança e realidade. Uma linguagem “abrandada” (o termo é de Luiz Costa Lima, mas o juízo de valor é o oposto), recolhida, que parece voltar-se para a intimidade de um mundo prestes a se dissolver em água, luz e sombra (LAFETÁ, 1986, p. 163).

Ainda, esse é o livro de uma fase em que fica mais evidente a ligação de Mário com a psicanálise, ligação essa que é, também, fruto do interesse em certa psicologia dos povos, e que nunca aparece, em *Remate de males*, completamente desconectada da Etnologia, do estudo do folclore e da Antropologia, como demonstra a tese de Cristiane Rodrigues de Souza (SOUZA, 2009). É a época, ainda, em que tal rotinização e estabilização abrem uma reflexão importante sobre a obra anterior, mas agora em um momento mais tenso da história brasileira. Não à toa, neste livro, especialmente nesses poemas escritos no fim dos anos 20 e início dos anos 30, o tom é muito mais de dúvida que de certezas, isto é, muito mais próximo do “Acalanto do seringueiro” que de “Lenda do céu”. Exemplo mais evidente disso é o “Improviso do mal da América”, datado por Mário de 1929. Transcrevo:

Grito imperioso de brancura em mim...

Êh coisas de minha terra, passados e formas de agora,
Êh ritmos de síncopa e cheiros lentos de sertão,
Varando contracorrente o mato impenetrável do meu ser...
Não me completam mais que um balanço de tango,
Que uma reza de indiano no templo de pedra,
Que a façanha do chim comunista guerreando,
Que prantina de piá, encastoado de neve, filho de lapão.

São ecos. Mesmos ecos com a mesma insistência filtrada
Que ritmos de síncopa e cheiro do mato meu.
Me sinto branco, fatalizadamente um ser de mundos que nunca vi.
Campeio na vida a jacumã que mude a direção destas igaras fatigadas
E faça tudo ir indo de rodada mansamente
Ao mesmo rolar de rio das aspirações e das pesquisas...
Não acho nada, quase nada, e meus ouvidos vão escutar amorosos
Outras vozes de outras falas de outras raças, mais formação, mais força.

Me sinto branco na curiosidade imperiosa de ser.

Lá fora o corpo de São Paulo escorre vida ao guampasso dos arranha-céus,
E dança na ambição compacta de dilúvios de penetras
Vão chegando italianos didáticos e nobres;
Vai chegando a falação barbuda de Unamuno
Emigrada pro quarto-de-hóspedes acolhedor da Sulamérica;
Bateladas de húngaros, búlgaros, russos se despejam na cidade...
Trazem vodca na sapiquá de veludo
Detestam caninha, detestam mandioca e pimenta,
Não dançam maxixe, nem dançam catira, nem sabem amar suspirado.

E de noite monótonos reunidos na mansarda, bancando conspiração,
As mulheres fumam feito chaminés sozinhas,
Os homens destilam vícios aldeões na catinga;
E como sempre entre eles tem sempre um que manda sempre em todos,
Tudo calou de sopetão, e no ar amulegado da noite que sua...
– Coro? Onde se viu agora coro a quatro vozes, minha gente! –
São coros, coros ucranianos batidos ou místicos, Sensucht d'além-mar!
Home... Sweet home... Que sejam felizes aqui!

Mas eu não posso me sentir negro nem vermelho!
De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal,
Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho,
Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento,
Purificado na revolta contra os brancos, as pátrias, as guerras, as posses, as
[preguiças e ignorâncias!
Me sinto só branco agora, só branco em minha alma crivada de raças! (ANDRADE,
1993, p. 265-267)

Esse poema é simbólico do incômodo de Mário com sua condição de intelectual no Brasil, incômodo esse que já aparecia em “Acalanto do seringueiro”. Mas, se, àquela altura, como se viu, esse problema era insolúvel, aqui, ele começa a se converter em afirmação do cinismo com fins de destruição do mito, movimento em tudo distinto do espírito de *Clã do Jabuti*. O Brasil, a identidade nacional, não é mais ficção a se construir, mas antes a ser desconstruída. E isso porque, cada vez mais claramente, o problema da identidade nacional passaria a se misturar com o desrecalque da intelectualidade brasileira. É por isso que as coisas da própria terra completam a identidade, como ecos, tanto quanto os outros mitos de outras nacionalidades (o tango, o indiano, o chinês, o filho de lapão), nenhum deles completando mesmo o ser, impenetrável. A beleza de afirmar, típica dos movimentos fundadores, parece insuficiente. Tanto que a afirmação (“grito imperioso de brancura em mim”), que abre e fecha o poema, é feita, como se vê na estrofe final, à revelia, que se assume como paradoxo: “me sinto só branco agora, só branco em minha alma crivada de raças!”. O branco, formado das outras cores, é irremediavelmente cego a essa formação. Nesse poema, ainda, integra-se de forma mais orgânica um sem número de palavras de origens diversas,

mas, aqui, servindo a essa angústia evidente do “eu”. A busca intelectual, a curiosidade, que impele à pesquisa, é associada à solidão e ao individualismo. O poeta não é mais voz da sua comunidade, criador de mitos, mas se resguarda em uma diferença que não se vê refletida mais em nada. *Remate de males* (remate, pois Mário acreditava que essa seria sua última aventura na poesia) é, pois, um livro de tom mais íntimo mesmo. Se o *Clã*, e mesmo a *Pauliceia*, resolviam a diferença pela reinvenção, aqui ela não resolve, mas se internaliza. Não à toa, o verso-obsessão “Espelhos, Pirineus, caiçaras”³⁹, aparece no centro dos “Poemas da amiga”, que são poemas, a princípio, sobre o amor. Da mesma forma, há um desânimo, um sentimento de tragédia iminente, um fantasma que ronda muitos desses poemas. Um exemplo evidente disso é o poema “Pela noite de barulhos espaçados...”, no qual o “eu” afirma:

[...]
Me sinto culpado de milhões de séculos desumanos...
Milhões de séculos desumanos me fizeram, fizeram-te, irmã;
E pela noite de barulhos espaçados
Não quero escutar o conselho que desce dos arranha-céus do norte!
Eu sei que teremos um tempo de horror mais fecundo
Que as rapsódias da força e do dinheiro!
[...] (ANDRADE, 1993, p. 269)

A “consciência de culpa”, de que Mário de Andrade fala em vários momentos, aparece, na realidade, obsessivamente, a partir desses poemas de *Remate de males*, reunidos na antologia “Marco de viração”: são poemas longos, sombrios ou jocosos, em que o poeta opta por um verso excessivamente oratório, a fim de anunciar um mal que não sabe bem qual é. Segundo Lafetá, “Pela noite de barulhos espaçados...” é um texto que demonstra “a sintonia subterrânea que os poetas mantêm com a história” (1986, p. 30), mas, muito provavelmente, Mário, como alguém que está no mundo, refletia não só as conturbações pessoais que o

³⁹ Mário explicava a reincidência desses termos em sua obra, que eram para ele espontâneos e inconscientes, como fruto de uma preocupação com sua posição diante da questão nacional. Segundo ele, a oposição Pirineus-caiçara, raiz de “Improviso do mal da América”, era respaldada na “antítese: a pesquisa violenta, exacerbada, voluntária do Brasil, explodindo num brasileirismo violento ‘caiçara’, é a minha mania de estudar, de me cultivar, que me fazia tão livre, tão longínquo do Brasil, fulgindo na palavra *Pirineus*”, que seria a “angústia desnacionalizante da cultura”. Assim, os Pirineus importam, segundo Mário, na medida em que dividem Península Ibérica e o resto da Europa, como o salto para o resto do mundo culto: “pro que fizera o meu espírito e o sentido individualista do meu ser” (ANDRADE, 1993, p. 47). Segundo o autor, ainda, “espelhos” é o sentido desse individualismo. “Pirineus” e “caiçara” – “brasileirismo ibérico e cultura franco-internacional” – seriam valores do “ser coletivo”, enquanto “espelhos” tomaria o sentido de o que o “eu” quer refletir diante dessa oposição, ou seja, o que o difere dela, espaço da criação (p. 48). Essa “explicação”, creio, é bem ilustrativa da angústia do indivíduo, intelectual latino-americano, que percebe, como destacou uma vez Leyla Perrone-Moysés, que “o outro, do qual desejaríamos nos libertar, estava em nós mesmos” (1997, s/p).

Modernismo, depois de sua explosão, legou a ele como artista, mas também um momento especialmente complexo do mundo e do Brasil, especialmente do ponto de vista de um paulista. Essas preocupações se converteriam na “máscara” mais cifrada que ele assume – os poemas angustiados e difícilimos de *A costela do grão Cão* e *Livro azul*, analisados pormenorizadamente no livro de Lafetá.

O que se dá, portanto, entre os poemas de *Remate de Males* (compostos até 1930) e aqueles publicados em 1941, no volume *Poesias* (compostos ao longo da década de 30) é um aprofundamento da pulsão de morte (LAFETÁ, 1986), ou daquilo que Mário chamava de “constante amazônica”, e que inspirara, segundo ele, muitas das suas páginas preferidas de *Macunaíma*: “Na verdade, as cenas de preguiça nirvânica, de inutilidade contemplativa do final desse livro, o engano da iara, o silêncio pasmo do Uraricoera, é uma desinência natural do meu ser mais íntimo. Água (dissolvente?), primarismo contemplativo” (ANDRADE, 1993, p. 44-45). Essa mitologia pessoal, portanto, composta de oposições (algo problemáticas), é parte imprescindível do projeto poético de Mário de Andrade. Sua opção por destacar, ainda timidamente em *Remate de males*, e, de forma radical, nos livros independentes que compõem *Poesias*, a diferença entre “eu” e outro (que pode ser a sociedade, mas muitas vezes é o projeto de retrato nacional, do qual Mário jamais se desliga inteiramente – e até sua negação é adesão no poeta que é “trezentos”), sinaliza o quão problemático lhe aparecerá, depois de certa idade, esse tipo de projeto. Há um trecho interessante a esse respeito no texto de crítica de 1931 sobre Tristão de Ataíde (a quem Mário teve intenção de – e depois desistiu – dedicar “Marco de viração”⁴⁰):

Como crítico literário, Tristão de Ataíde sofria dos defeitos por assim dizer já tradicionais na crítica brasileira desde Sílvio Romero. Nesta barafunda, que é o Brasil, os nossos críticos são impelidos a ajuntar as personalidades e as obras, pela precisão ilusória de enxergar o que não existe ainda, a nação. Daí uma crítica prematuramente sintética, se contentando de generalizações muitas vezes apressadas, outras inteiramente falsas. Apregoando o nosso individualismo, eles *socializam tudo*. Quando a atitude tinha de ser de análise das personalidades e às vezes mesmo de cada obra em particular, eles sintetizam as correntes, imaginando que o conhecimento do Brasil viria da síntese. Ora tal síntese era, especialmente em relação aos fenômenos culturais, impossíveis: porque, como sucede com todos os outros povos americanos, a nossa formação nacional não é natural, não é espontânea, não é, por assim dizer, lógica. Daí a imundície de contrastes que somos (ANDRADE, 1974, p. 8, grifo do autor)

40

Como explica em carta de 22/12/1930 (FERNANDES, 1968, p. 17-20).

Se essa censura tem algo de rancor mesmo, devido ao problema de Tristão de Ataíde com o individualismo dos modernismos, interessa destacar que, para Mário, na década de 1930, a beleza heroica de afirmar já não era tão importante assim. É curioso, nesse trecho, que a reclamação contra as generalizações da crítica se justifique por uma generalização ainda maior sobre o caráter de todos os povos americanos, porém, é significativa a ideia de que, se há uma síntese, ou, se há um caminho legítimo para o “conhecimento do Brasil”, ele se dá na obra particular, no contraste entre olhar particular e a “imundície de contrastes que somos”.

Esse tipo de caminho que Mário trilharia até *Lira paulistana*. No contraste entre alguns poemas de “Poemas da amiga” e *Poesias*, essa intensificação de falar do externo pela negação é bem evidente. Os “Poemas da amiga”, na realidade, utilizam-se o tempo todo do recurso de trazer, para o poema de relacionamento, o tipo de linguagem construída durante esse histórico descrito. A linguagem esforça-se em mitificar a descrição, por meio de metáforas grandiloquentes – “[...] e só vi no perfil da cidade/ O arcanjo forte do arranha-céu cor-de-rosa/ Mexendo asas azuis dentro da tarde” (ANDRADE, 1993, p. 273) –, por comparações inesperadas – “Tua presença é uma carne de peixe,/ de resistência mansa e um branco/ Escoando azuis profundos” (p. 277) – e pela prosopopeia – “Mas a paisagem foi logo embora/ Batendo a porta, escandalizadíssima” (p. 274). Os recursos, portanto, passam a poder, ao serem integrados de forma bastante consistente à voz poética, deixar de ser objetivo do poema – lembre-se, por exemplo, da importância da correção metafórica como *tema* em *Clã do jabuti* – para ser só recurso. Isso acontece, igualmente, com a questão da identidade nacional:

XII

Minha cabeça pousa nos seus joelhos,
Vem o entre-sono, e é milagroso!
A vida se conserva em mim doada pelos seus joelhos,
E sou duma inimaginável liberdade!

Ôh espíritos do ar que os homens adivinham,
Dizei-me o que se evola do meu corpo!
Essa outra coisa vaporosa e brancacenta
Que não é fumo, nem echarpe,
Não tem forma porém não se desmancha
E baila no ar...

Todos os adeuses, todos os espelhos e girândolas
Voltijam no espaço que se enche e esvazia
Num tremor ávido a esfolhar-se em pregas sem dureza...
Abre a rosa oculta em sinais,

Manhãs em vésperas de ser,
Pireneus sem desejo, enquanto à espreita,
Os objetos em torno me invejam
Buscando me prender na miséria da imagem...

Ôh espíritos do ar, dizei-me a rosa incomparável
Que se evola reagindo em baile no ar!
Baile! Baile de mim no entre-sono!
Não é uma alma, não é um espírito do ar, não é nada!
É outra coisa que baila, que baila,
Livre de mim! gratuita enfim! fútil de eternidade!

Ôh, brinca, brinca, minha melodia!
Sabiá da mata que canta a mei-dia!
Olha o coco, Sinhá! (ANDRADE, 1993, p. 278-279)

O poema, portanto, que se concentra em um momento que abre o caminho do sono pós-gozo (a “constante amazônica”), é uma tentativa de definição do momento – que nunca se define, a não ser por negação: “Que não é fumo, nem echarpe”; “Não é uma alma, não é um espírito do ar, não é nada!”. As palavras e expressões, dessa forma, vão se repetindo em outros contextos e construções, de forma a mimetizar o estado de sonolência, mas não só aquelas que são do poema, e sim que são da obra integral: “espelhos” e “Pireneus” – tudo apresentado na usual tradição de dar ao potencial de ação o *status* de coisa em si⁴¹: “Abre a rosa oculta em sinais,/ Manhãs em véspera de ser,/ Pireneus sem desejo [...]”. O estado de ânimo, nesse sentido, é uma liberdade que se sabe passageira, uma maneira de vencer a identidade estável – “Os objetos em torno me invejam/ Buscando me prender na miséria da imagem...” – um momento, que, por só ser momento, fugaz, pode ser “fútil de eternidade” e que, exatamente por sê-lo, torna-se melodia, torna-se folclore: o “olha o coco, sinhá”, segundo o próprio Mário de Andrade, é estribilho típico da música brasileira, que costuma enunciar a música que se está dançando (ANDRADE, 2015, p. 19-20).

Assim, os recursos anteriormente desenvolvidos, na poesia tardia de Mário de Andrade, vão se integrando a outros objetivos. É a época do “espelho sem reflexo” de que fala Lafetá, isto é, é a fase em que ficam evidentes, na poesia de Mário, tanto a preocupação em falar da intimidade (do conflito entre “eu” e “outro”) quanto de fazê-lo por aproximação (a linguagem fica muito menos transparente). Lafetá analisa essa questão com demora nos poemas que compõem “A costela do Grã Cão” e *Livro azul*, publicados em *Poesias*, em 1941, isto é, onze anos depois de *Remate de males*, anos nos quais Mário produziu sem publicar.

⁴¹ O procedimento, comum à poesia romântica de língua inglesa, é explicado minuciosamente em BURKE, 1969, p. 475 e seg.

Um exemplo evidente dessas duas características está no “Vinte e nove bichos”, do “Grã Cão de Outubro”, que o autor data de outubro de 1933:

No meu enorme corpo fatigado
Todo mole com as almofadas.
Você se aninha sem beijar.

Estou sem forças feito um caos.
Você é uma via-látea errante
Que não desejo mais valorizar.

Paz. A falsa paz vacila disponível
Enquanto à sombra da fruteira cheia
Os bichos se alimentam sem cessar.

Um desespero me arde, eu te repilo.
É a arraiada que vem, é o sol imundo
Que vai mostrar a bicharada
Aos emboléus, vinda do caos. (ANDRADE, 1993, p. 313)

As relações humanas estão aqui muito mais problemáticas, como se viu, que nos “Poemas da amiga”. Da mesma forma, a linguagem é igualmente mais misteriosa. Lafetá insiste na importância da falsa quietude do corpo nesse poema – demonstrada no símile “feito um caos”, que dá a ideia de propício à criação de algo –, embora queira, no caso, permanecer em repouso (LAFETÁ, 1986, p. 70). Segundo o crítico, trata-se de um poema sobre o momento de “desejo sexual, presente e repellido”, que se escancara na estrofe final, em que os *enjambements* aceleram o ritmo (p. 72). Assim, aqui, a “constante amazônica” não se pode efetivar, pois a falsa paz, o relaxamento da ausência – ainda que momentânea – do desejo, é apresentada como um terrível momento que antecede a continuidade natural, mas agressiva, de tudo. A comparação com os bichos da fruteira, em sua alimentação incessante, indica igualmente essa divisão do “eu” entre inércia (desejada) e movimento (inevitável), o que dá ao poema esse tom de horror mesmo. Pesam as relações humanas, e a linguagem fica carregada.

Para Lafetá, essa fase da poesia de Mário de Andrade, longe de ser alguma radicalização associal, é forma importante de destaque da linguagem como realidade objetiva do poema. Assim:

[...] a opacidade e o mistério das imagens, sua disposição e seu movimento, os desvios sintáticos, a música do ritmo, a estrutura sonora, todas essas características fazem a linguagem deslocar-se para um primeiro plano tão absoluto que (em certos poemas) a referência tem de ser penosamente desencavada. A obscuridade de

algumas composições, longe de ser mera consumação subjetivista do tema, como se poderia pensar, é consequência deste lugar de destaque que a linguagem assume [...] (LAFETÁ, 1986, p. 98).

E isso ocorre porque, quando a linguagem, problematizada, toma o centro do poema, esse conflito:

[...] é revelador de alguma coisa que transcende o indivíduo e que aparece como captura, pela forma literária, do conflito maior que está instalado de modo substancial na sociedade. A temática toda do ser solitário, dividido, mutilado, incapaz de encontrar sua própria identidade, corre paralelamente aos mesmos conflitos vivenciados por todos os indivíduos – quer dizer, experimentados pela totalidade (LAFETÁ, 1986, p. 100-101).

Está-se, portanto, diante da defesa de Adorno da lírica moderna como experiência de, pelo paradoxo intrínseco à linguagem poética, tornar a subjetividade mais radical objetiva⁴². Mas, se esse tipo de reflexão isenta Mário de Andrade de uma suposta incomunicabilidade (ou de uma falta de preocupação com a realidade), permanece a questão de por que a radicalização desses procedimentos faz sentido dentro de sua própria poesia. A decepção com a heroica beleza de afirmar, tampouco, justifica todo esse novo compromisso. Parece que, na realidade, o que acontece é que, menos que expressar simplesmente a cisão do sujeito em um mundo reificado (isto é, qualquer sujeito, em qualquer “mundo”), cifrar a linguagem, a essa altura, faz parte de uma percepção bastante complexa – e dificilmente consciente – de que é só pela não transparência da linguagem poética que é possível dizer o Brasil de modo literário – ao menos, de modo literário diante das novas circunstâncias do literário, que viemos discutindo.

⁴² Explicitado em “Lírica e sociedade”:

Quando [...] intensificou-se a contradição da linguagem poética com a comunicativa, toda a lírica se tornou um jogo de tudo-ou-nada; não, como pretenderia a opinião basbaque, porque se tivesse tornado ininteligível, mas porque, em virtude do puro vir-a-si-mesma da linguagem na condição de linguagem artística, através do esforço pela absoluta objetividade dela, não cerceada por nenhuma consideração à comunicação, ela se afasta ao mesmo tempo da objetividade do espírito, da língua viva, e supre uma objetividade não mais presente através do sucedâneo do aparato poético. O momento poetizante, elevado, subjetivamente violento, da lírica posterior mais fraca é o preço que ela tem de pagar para manter objetivamente em vida não degradada, sem mácula; seu falso esplendor é o complemento do mundo desencantado do qual ela se desenrosca (ADORNO, 1980, p. 199).

Retornemos à trajetória aqui apresentada, de modo a deixar clara a implicação dessa afirmação: Mário de Andrade inicia sua carreira poética buscando ressaltar, pelo relevo do “eu lírico”, as contradições de sua realidade objetiva – àquela altura, São Paulo como sinédoque do Brasil problematicamente moderno. Em seguida, busca uma expressão, que se sabe pouco estável, de uma visão literária do Brasil, que, ainda que ressalte sempre sua especificidade como discurso artístico, busca substituir uma lacuna, ainda que momentaneamente, via mito. Finalmente, provavelmente sentindo adensar-se o problema do lugar da poesia (e da arte, em geral) na constituição da inteligência nacional, passa a apresentar um retrato cada vez mais autoquestionador de seu papel nessa função, ao menos enquanto poeta. E, muito provavelmente, o sinal mais evidente disso seja o “Rito do irmão pequeno”, poema em dez partes, dedicado a Manuel Bandeira, que Mário publicaria em *Poesias*. Sobre ele, Lafetá ressalta, como linhas de força principais, o tema do questionamento da civilização (LAFETÁ, 1986, p. 199) e o apequenamento do “eu” (p. 200), que, embora esteja ali presente, aparece objetivado como personagem que vive, ao lado desse irmão pequeno, o rito. O “irmão pequeno”, segundo Lafetá (p. 207), tem origem nas leituras de Mário sobre a Amazônia. Para o crítico:

Essa é a dupla significação da imagem do “irmão pequeno”, que é o poeta e é o Brasil. Num certo sentido, podemos dizer que o “Rito” (embora seja mais do que isso) é a versão extremada do “Acalanto do Seringueiro”: a “indiferença enorme” é aqui levada ao seu ponto máximo e o desejo de sono (“Brasileiro, dorme”) é assimilado ao nirvana e à inexistência (LAFETÁ, 1986, p. 209).

Trata-se, portanto, da criação de uma civilização utópica, que se constrói como recusa à civilização. Como se pode imaginar, dificilmente essa diminuição da interferência do “eu lírico”, que Lafetá ressalta, é coincidência. É o próprio centro da consciência generalizadora, que Mário de Andrade sempre transformou em forma poética, que está posto em dúvida na própria cisão entre “eu” e “irmão pequeno”. O poema começa abrindo exatamente essa chave, naquele que é o único trecho que fala ao leitor – posteriormente, o “eu” terá como interlocutor apenas o irmão pequeno (LAFETÁ, 1986, p. 207):

I
Meu irmão é tão bonito como o pássaro amarelo,
Ele acaba de nascer do escuro da noite vasta!
Meu irmão é tão bonito como o pássaro amarelo,
Eu sou feito um ladrão roubado pelo roubo que leva,
Neste anseio de fechar o sorriso da boca nascida...

Gentes, não creiam que em meu canto haja sequer um reflexo da vida!
Ôh não! antes será talvez uma queixa de espírito sábio,
Aspiração do fruto mais perfeito,
Ou talvez um derradeiro refúgio para minha alma humilhada...

Me deixem num canto apenas, que seja este canto somente,
Suspirar pela vida que nasceria apenas do meu ser!
Porque meu irmão pequeno é tão bonito como o pássaro amarelo,
E eu quisera dar pra ele o sabor do meu próprio destino
A projeção de mim, a essência duma intimidade incorruptível!... (ANDRADE, 1993, p. 331).

Não há forma de entender o irmão pequeno, nesse trecho, para além do problema da poesia. Lafetá o sugere – “o irmão pequeno é o canto lírico que soa no centro do ‘eu’, figuração da intimidade, voz incorruptível que se liberta de toda constrição do real para expandir-se sem cor [...] no meio da noite vasta” (1986, p. 207) –, mas não chega a afirmar que essa abertura, que, segundo ele, é regressiva (na vontade de “fechar o sorriso da boca nascida”), é igualmente um cantar *apesar de*. O canto não poderá mais ser “reflexo de vida” (mimese), assim como irmão pequeno não é pássaro: é “como um pássaro” – e aqui o “como” é tudo, pois é ressaltado não só como correspondência, mas como diferença. O canto é queixa (crítica), “aspiração” (ideal) ou – e a última opção que vai ressoar no poema – “refúgio para *minha* alma humilhada”: e o poeta, materializado no “eu lírico”, pede que, ao menos, isso não lhe seja tirado. Os últimos quatro versos, reagindo à outra opção possível – o silêncio –, reafirmam o verso repetido na primeira estrofe: que não lhe tirem o canto “porque meu irmão pequeno é tão bonito como o pássaro amarelo” – e, apesar de não sê-lo, foi a ele que o poeta *quis* dar o seu melhor: projeção de si, releitura do próprio destino, essência incorruptível.

Mas que se corrompe. E, ao final do poema, prevalecerá a imagem pós-apocalíptica de uma terra renascendo. Ao longo do poema, o que se tem é o movimento entre dois polos apresentados como opostos. No plano do Mal, o desejo, a cobiça, os falsos deuses, como no trecho do poema VII: “Volúpia de ser a blasfêmia contra as felicidades parvas do homem...// São deuses.../ Mas nós blefamos esses deuses desejosos de futuro,/ Nós blefamos a punição europeia dos pecados originais” (ANDRADE, 1993, p. 334). No plano do Bem, o desejo é de fundir-se a uma ideia bem específica de natureza, como na parte II: “E quando a fadiga nos livrar da aventura,/ Irmão pequeno, estaremos tão simples, tão primários,/ Que os nossos pensamentos serão vastos,/ Graves e naturais feito o rolar das águas” (p. 332). A utopia da fusão com a natureza – que não é imóvel, mas tem um ritmo bem distinto do das civilizações – é sempre aliciada pelo tempo falso dos homens. Exemplar disso é a parte III:

Irmão pequeno, sua alma está adejando no seu corpo,
E imagino nas borboletas que são efêmeras e ativas...
Não é assim que você colherá o silêncio do enorme sol branco,
O ferrão dos carapanãs arde em você reflexos que me entristecem.

Assim você preferirá visagens, o progresso...
Você não terá paz, você não será indiferente,
Nem será religioso, você... ôh, você, irmão pequeno,
Vai atingir o telefone, os gestos dos aviões,
O norte-americano, o inglês, o arranha-céu!...

Venha comigo. Por detrás das árvores, sobrado dos igapós,
Tem um laguinho fundo onde nem medra o grito do cacauê...
Junto à tocaia espinhenta das largas vitórias-régias,
Boiam os paus imóveis, alcatifados de musgo úmido, com calor...

Matemos a hora que assim mataremos a terra e com ela
Estas sombras de sumaúmas e violentos baobás,
Monstros que não são daqui e irão se arretirando.
Matemos a hora que assim mataremos as sombras sinistras,
Esta ambição de morte, que nos puxa, que nos chupa,
Guia da noite,
Guiando a noite que canta de uiara no fundo do rio (ANDRADE, 1993, p. 332).

O desejo, portanto, de voar alto (com as borboletas efêmeras), o desejo da civilização de vencer a natureza (e a morte, ao menos do ponto de vista ocidental), é a ausência de paz. É curioso que a paz, aqui, é uma forma de ser indiferente: matar a hora. Em suma: existir como a natureza. A utopia fica bem evidente na descrição do refúgio: paus que *boiam imóveis*, tomados pelo musgo, em um lago fundo. É o desejo de entender, de progredir, que mata. Para Lafetá, trata-se de recuperar um outro tempo, alheio à História, mítico: “[...] atravessar a ‘noite escura’ apenas para renascer do outro lado” (1986, p. 211). Nesse sentido, é importante que ele se construa como resistência:

No lado oposto da alma ocidental, efêmera e ativa, que se agita e se extingue no tempo destruidor, a linguagem poética ambiciona a *suspensão da temporalidade*. O impulso analógico de que nos fala Octavio Paz, como característico da poesia moderna, se manifesta também aqui, através de um transparente paradoxo: a derrota do tempo, sua desativação (sua morte), é vitória sobre a ironia, sobre o sentimento de mortalidade. O esforço é de substituir o quadro de ruínas da História por outra coisa, a contemplação sem limites, o ser que se demora em si mesmo: “A luminosa vaga imperecível lentidão”⁴³ (LAFETÁ, 1986, p. 211, grifo nosso).

Essa utopia se desvela na parte VI:

⁴³ Lafetá faz referência ao último verso do poema IV (ANDRADE, 1993, p. 333).

Chora, irmão pequeno, chora,
Porque chegou o momento da dor.
A própria dor é uma felicidade...

Escuta as vozes fazendo a tempestade berrar.
Valoriza contigo bem estes instantes
Em que a dor, o sofrimento, feito vento,
São consequências perfeitas
Das nossas razões verdes,
Da exatidão misteriosíssima do ser.

Chora, irmão pequeno, chora
Cumpra a tua dor, exerce o rito da agonia.
Porque cumprir a dor é também cumprir o seu próprio destino:

É chegar àquela coincidência vegetal
Em que as árvores fazem a tempestade berrar.
Como elementos da criação, exatamente (ANDRADE, 1993, p. 333-334).

Esse é o momento talvez, em toda a obra, em que esse verso obsessivo “a própria dor é uma felicidade”, está mais integrado. A dor, quando “consequência perfeita”, natural, é também simplesmente *ser*. A “coincidência vegetal”, objetivo máximo dessa utopia, não é só, assim, uma natureza bucólica, mas uma natureza *amoral*, a ser imitada. É, no entanto, curioso que, da forma como se constrói a imagem, seja a árvore que faz “a tempestade berrar” – mas isso, nessa tentativa de eliminar o olhar viciado pela convenção, todavia, faz sentido.

Assim, em “Rito do irmão pequeno”, a solução, como o era também em “Lenda do Céu”, é pela utopia, mas de caráter distinto: utopia bem pouco consoladora, em que a união nunca se dá, em que o Mal ronda incessantemente o paraíso que o “eu” busca resguardar. O final do poema, a parte X, que Mário considerava “independente” de si, quase que ditada por uma outra instância, vai nesse sentido. E é por isso que a “perturbação de Narciso”, que Lafetá vê apenas nos poemas posteriores a *Poesias* (LAFETÁ, 1986, p. 218-219), parece-me sintomática já no “Rito”:

X
A enchente que cava margem,
Roubou os barcos do porto,
A água brota em nosso joelho
Delícias de solidão.

Trepados na castanheira
Viveremos sossegados
Enquanto a terra for mar;
Pauí-Pódole virá
Nas horas de Deus trazer

A estrela, a umidade, o aipim.

E quando a terra for terra,
Só nós dois, e mais ninguém,
De mim nascerão os brancos,
De você, a escuridão (ANDRADE, 1993, p. 335).

Depois do dilúvio, novamente, “eu” e “irmão pequeno” devem se separar, para dar origem à nova (que é mesma) civilização. A utopia, cuja cisão, nesse poema, está sempre à espreita, finalmente se dissolve. Mário considerava que a conclusão de “Rito do irmão pequeno” era que, “depois do dilúvio próximo, os seres separarão de novo em brancos e pretos, em fortes e fracos, em prepotentes e escravos”, o que aponta para a impossibilidade “de identificação entre os homens” (ANDRADE, 1993, p. 43). Segundo o autor, era mais uma vez a “consciência de culpa” que lhe legava a parte pior da humanidade – “os brancos”, a civilização sem sossego –, porém não simplesmente a autoconsciência burguesa. Para Mário, esse poema terminava de forma misteriosa: por que legar, à alma humilhada, o que ele já sabiamente reconhece como o que há de pior?

A paixão, o lirismo desapareceram [na parte X]. O poema soa como um enunciado de verdade, uma fórmula matemática, em que não estou mais em mim. E é de fato feito por um outro. Tudo se modificou: ritmo, o próprio estilo da 1ª e última quadra. Durante todo o poema eu sou um espírito que sabe. No último X sou um espírito mandado. Por quem? (ANDRADE, 1993, p. 44).

Apesar de toda a argumentação algo mística, parece evidente que, se sairmos um pouco da consciência do autor, faz todo o sentido, para a leitura que se desenvolveu até aqui, que o irmão pequeno seja poupado do mal, e que a culpa recaia sobre a consciência humilhada. É só no canto que sobrevive a utopia. Acaba o poema, descolam-se canto e poeta. A síntese, ou tentativa de síntese, só pode existir no momentâneo, no plano do ideal, da linguagem poética. Para além dela, é o mundo terrível em que o poeta não se vê mais – e é ele, consciente dessa cisão, que precisará carregar o fardo. Por isso, ao contrário do próprio autor, prefiro ler a “escuridão” destinada ao irmão pequeno (canto, que carrega o que há de melhor do cantor) do ponto de vista da ambiguidade da própria palavra, cuja polissemia é bem mais interessante que o sentido fechado que a interpretação posterior à feitura lhe quer dar. “Rito do irmão pequeno” é, portanto, exemplar do que há de mais interessante na poesia decadente: é só chegando ao limite de sua possibilidade de persistência como canto geral que é possível a consciência, a superação da hipocrisia.

2.2.4 A Torre de Marfim: um “paradoxo irrespirável”

Tal superação não se dá, na obra de Mário, sem resistência. Embora ela seja mais evidente na crítica, também sua poesia vai registrar essa mudança de olhar. Na realidade, o olhar viciado é tema maior de alguns dos poemas de *Lira paulistana*, como em:

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 (ANDRADE, 1993, p. 353).

Nas duas primeiras estrofes, tem-se a estrutura que, pela repetição, será naturalizada no poema: no primeiro verso, um louvor à garoa e a São Paulo (que se inverte sintaticamente na segunda estrofe, mas sem alterar a relação de pertencimento), seguida do aposto explicativo, excessivamente “poético”, entre travessões (na primeira estrofe, referindo-se à garoa, na segunda, a São Paulo – o verso “Londres das neblinas frias” é colado aqui da “Paisagem nº 1” de *Pauliceia desvairada*), e da estrutura: vem um negro/pobre, é branco/rico, só de perto fica branco/rico, passa e torna a ficar negro/pobre, que estabiliza a diferença entre ser e parecer, causada pela garoa. Nas duas últimas estrofes (que são uma, seccionada entre o penúltimo e o último verso), que a estrutura começa a se desmontar: a garoa, que “costura” os malditos, isto é, que os homogeneiza, faz com que todos sejam brancos e ricos. O verso final (“Garoa, sai dos meus olhos”) é, creio, tanto um pedido de libertação à garoa para que se possa superar o império do parecer como o reconhecimento de que os olhos é que estão contaminados – o recurso de cisão entre “eu” e imagem externa é comum na poesia de Mário de Andrade, como se viu, por exemplo, na imagem dos bichos da fruteira que abre o “Grã Cão

de Outubro”. Estão aqui também outros recursos: a oposição entre ficção e realidade e a ideia de correção metafórica (nos apostos entre parênteses). Entretanto, nesse poema, do fim da vida, todos os pesos vão pender para um lado diferente das oposições. O olhar, que primeiramente englobava no “eu” o contraste e, em seguida, apontava a beleza, ainda que efêmera, do ideal, busca apresentar sua face cruel.

Esse é apenas um exemplo de como a última máscara de Mário de Andrade, a do “poeta político” (LAFETÁ, 1986, p. 16) é bem mais complexa do que se poderia imaginar. A hipótese, aqui, é que, a fim de superar as angústias intelectuais que o exasperavam, Mário de Andrade, como poeta e como intelectual, trilharia, no final de sua vida, um caminho de reconhecimento do problema das defesas que até então sustentara. Essa crise, como tudo em sua vida, passa por uma questão pessoal⁴⁴, mas também só é possível a partir da consciência que se estabilizava depois de 1930. Mesmo em seus textos da década de 40 – sobretudo *Lira paulistana* e *O carro da miséria*, em poesia, e “A elegia de abril” e “O movimento modernista”, na crítica –, não é feita uma dissociação entre o aspecto pessoal e o aspecto social dessa crise de consciência. E isso, evidentemente, porque Mário se sente personagem importante na constituição da situação que, àquela altura, sente como problemática.

As questões-chave dessa crise, que circundam a solução final da “Meditação sobre o Tietê” são a discussão sobre a técnica pessoal (de que fala o texto de Schwarz, por onde comecei), do individualismo em arte como critério histórico, do aspecto de “fim de uma era” do Modernismo e do lugar problemático da arte diante do momento histórico. Essas questões, que aparecem desligadas em textos diferentes, creio, estão intimamente conectadas, tendo em vista a situação de estabelecimento problemático de uma inteligência brasileira durante o Estado Novo, que se descreveu no primeiro capítulo desta tese. Como se viu, no “Rito do irmão pequeno”, a consciência poética, materializada no “eu” que se dirige ao “irmão pequeno”, já antevia o lugar diminuto que a poesia tinha diante da realidade. Na “Meditação”, esse aspecto será ressaltado pela última vez, na cisão completa entre poeta e realidade. Mas é preciso percorrer o caminho crítico de Mário de Andrade até lá.

A primeira questão que proponho é o problema da técnica pessoal. Mário de Andrade, em “A elegia de abril”, de 1941 (ANDRADE, 1974, p. 185-195), dirige-se aos novos autores,

⁴⁴ Mário de Andrade sempre declarava, na correspondência, seu sentimento de velhice. Além disso, os textos com que trabalho nesta seção são posteriores àquela que, segundo Paulo Duarte demonstra, foi a grande decepção da vida de Mário de Andrade: seu afastamento do Departamento de Cultura (DUARTE, 1971).

procurando dar um ponto de vista sobre a situação da Literatura Brasileira do início da década. Nesse texto, defende uma mudança substancial entre a nova e a velha inteligência brasileira, esta correspondendo ao Modernismo, ou seja, à sua geração. Segundo Mário, as duas diferenças principais seriam que, naquele momento, havia um desenvolvimento do pensamento técnico, graças, sobretudo, à influência de professores estrangeiros que se integravam à vida universitária brasileira, e uma ideologização da produção cultural, que se explicaria não apenas por essa nova forma de instrução, mas pela deflagração, posterior à década de 1930, da verdadeira relação intelectual-Estado (p. 185-187).

Nós éramos abstencionistas, na infinita maioria. Nem poderei dizer "abstencionistas", o que implica uma atitude consciente do espírito: nós éramos uns inconscientes. Nem mesmo o nacionalismo que praticávamos com um pouco maior largueza que os regionalistas nossos antecessores, conseguira definir em nós qualquer consciência da condição do intelectual, seus deveres para com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e o estado. A pressão dos novos convencionalismos políticos posteriores ao tratado de Versalhes, mesmo no edênico Brasil se manifestou. Os novos que vieram em seguida já não eram mais uns inconscientes e nem ainda abstencionistas. E tempo houve, até o momento em que o Estado se preocupou de exigir do intelectual a sua integração no corpo do regime, tempo houve em que, ao lado de movimentos mais sérios e honestos, o intelectual viveu de namorar com as novas ideologias do telégrafo. Foi a fase serenatista dos simpatizantes (ANDRADE, 1974, p. 186-187).

Dessa nova situação, para Mário, decorrem três posições políticas ao intelectual: o abstencionismo, a bajulação e o "cinismo moral". Nesse sentido, ao menos a inconsciência modernista era capaz de "honestidade intelectual".

No sentido da sua dignidade moral, a inteligência brasileira se transformou muito, passando da inconsciência social, para a consciência de sua condição. Mas não creio tenha havido melhoras. Se do meu tempo o mais que se possa dizer é que foi amoral, hoje grassa na inteligência nova uma frequente imoralidade (ANDRADE, 1974, p. 188).

Assim, seriam sintomáticos desse tempo alguns temas dos escritores, bem como uma questão técnica. Quanto ao segundo ponto, alargar-se-ia a concepção de que a técnica não importa – mas sim a ideologia a que se adere –, ao menos, no caso dos escritores menores. Quanto ao primeiro, refletir-se-iam, nas obsessões da Literatura Brasileira recente, os sintomas dessa fraqueza moral: na prosa de ficção, o aparecimento frequente da figura do fracassado (por exemplo, o Carlos de José Lins do Rego); na poesia, do tema da desistência (cujo exemplo máximo é o "Vou-me embora pra Pasárgada", de Bandeira). Segundo Mário de

Andrade, trata-se da consciência, ou pré-consciência, de algo bem mais profundo que simples “complexo de inferioridade”, típico do Brasil, mas “sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo” (p. 191).

Desse perigo, segundo o autor, só se escapa por uma moralidade maior: “a potência moralizadora da técnica”. Técnica, nesse sentido, é uma “consciência técnica profissional” – não um conformismo (que pode ser um abstencionismo feroz ou partidário) –, nem

[...] simploriamente o artesanato de colocar bem as palavras em juízos perfeitos. Participa da técnica, tal como eu a entendo, dilatando agora para o intelectual o que disse noutra lugar exclusivamente para o artista, não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre de sua moralidade profissional. Não tanto o seu assunto, mas a maneira de realizar o seu assunto. Que os assuntos são gerais e eternos, e entre eles está o deus como o herói e os feitos. Mas a superação que pertence à técnica pessoal do artista como do intelectual é o seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores. Esta a sua verdade absoluta (ANDRADE, 1974, p. 193-194).

Trata-se, portanto, da técnica pessoal – louvada por Schwarz –, que só é dada, como critério, de dentro da arte, do próprio campo de produção. Porque, se for dada de fora, tira do intelectual sua função por excelência, que, segundo Mário, é de ser um “*outlaw*” (p. 193). Resumindo, Mário chega à conclusão, ao final de “A elegia de abril”, de que, se não se separarem esses aspectos – político e intelectual – não seria possível manter a dignidade intelectual, que, observe-se, também não deixa de ser ideológica, mas o é de outra natureza, pois que fundada na técnica.

Essa perspectiva, que soa como a-histórica, não o é, entretanto. Mário desenvolve esse aspecto em outro texto, escrito para a aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, em 1938:

A noção de beleza está claro que sempre existiu [...]. Apenas, em muitas manifestações artísticas anteriores a Cristo, ou isentas da concepção da primordialidade do indivíduo que o Cristianismo nos trouxe, o princípio de utilidade condicionava de tal forma a criação artística que a beleza era muito mais uma consequência que uma das finalidades da obra de arte. A beleza era apenas um meio de encantação aplicado a uma obra que se destinava a fins utilitários muito distantes dela.

[...] só mesmo com o Renascimento, já na era cristã, é que a beleza principiou se impondo como finalidade, nas artes plásticas. Desde então, e cada vez mais, ela se tornou o objeto principal de pesquisa para o artista, e, por uma conversão natural de conceito, a beleza, pesquisada por si mesma, se tornou essencialmente objetiva e experimental, materialista por excelência, pra não dizer por exclusividade (ANDRADE, s/a, p. 5-6).

Haveria, portanto, entre procura da beleza e individualidade, uma ligação que é histórica. Segundo o autor, essa relação teria se amplificado no experimentalismo da vanguarda. Seu perigo, entretanto, era que “principalmente em nosso tempo, em que campeia o individualismo mais desenfreado, e o artista se tornou um juguete de suas próprias liberdades”⁴⁵ (ANDRADE, s/a, p. 12). O engano estaria em essa relação indivíduo-técnica pender perigosamente para o primeiro lado: a vaidade artística, que isenta o artista da pesquisa de seu material, que é sua liberdade e limitação. O compromisso, portanto, é que:

Faz-se necessário urgentemente que a arte retorne às suas fontes legítimas. Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insumissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte. Só então o indivíduo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade (ANDRADE, s/a, p. 13-14).

⁴⁵ O problema da liberdade artística, que, frequentemente, para Mário, recai em irresponsabilidade, é analisado, também, em uma entrevista bastante interessante. Nela, Mário desenvolve a ideia de responsabilidade artística, demonstrando bastante consciência da diferença entre atuar politicamente do ponto de vista do campo político e do campo intelectual:

Até o século 18, o intelectual era um empregado dos príncipes. Vivia portanto preso aos seus Mecenas. Ele era pago para louvar. Com o século 19, veio a arte livre. O intelectual se libertou. E com a liberdade se desmandou. Tornou-se um irresponsável. Foi o seu grande erro. Liberdade não quer dizer irresponsabilidade. Isso porque entre o escritor e o público há uma relação, um compromisso. É o público, ou melhor: a sociedade, quem protege o escritor, quem lhe dá tudo, inclusive dinheiro, até o aplauso, duas coisas indispensáveis para a vida de qualquer um. Por conseguinte, também do artista. [...] Se a sociedade está em perigo, conclui-se que o escritor tem a obrigação indeclinável de defendê-la. Infelizmente não são muitos os que entre nós se capacitaram disso. Uns por não possuírem consciência profissional. Outros por não possuírem consciência de espécie alguma. Não há por onde fugir. Ninguém pode cruzar os braços, ficar acima das competições sociais. É assim com a guerra, na luta das democracias contra os fascismos de todas as categorias. A guerra não é um teatro, que a gente possa assistir comodamente, como se estivesse sentado num camarote. Todos participam da luta, mesmo contra a vontade. Queiram ou não queiram. E se é assim o escritor tem de servir fatalmente: ou a um ao a outro lado. Os intelectuais brasileiros, que continuam colaborando com jornais fascistas, precisam se convencer de que estão errados. Não é só escrever para ganhar 200 cruzeiros por um artiguete e blazonar depois que continuam livres. Não continuam, esta é a verdade. Podem ser livres no primeiro, no segundo artigo. Aos poucos mil cordões invisíveis vão enleando o pobre até que um dia ele se verá perdido. É triste de dizer. Mas é este o caso da maioria dos escritores brasileiros, que colaboram nos jornais fascistas. Muitos desses escritores, bem sei, não são fascistas. Acabam sendo. Pelo menos eles já estão servindo ao fascismo (ANDRADE, 1963, p. 104).

Assim, para uma arte “humana”, era importante que não se confundissem a esfera da arte e a da política. Não há nisso paradoxo, visto que, como se viu, estava-se diante de um momento da história do Brasil (e do mundo) em que a cooptação política ameaçava verdadeiramente a arte. O que Mário defende, portanto, em “O artista e o artesão” e n’ “A elegia de abril” (mas também no poema “engajado” *O carro da miséria* e na *Lira paulistana*) é um estado de alerta diante da adesão cega. Trata-se de um tipo de defesa muito colado a uma questão de personalidade, também. Mário sempre teve dificuldades em assumir, para si, uma verdade pessoal essencial. Se ela existe, está na conciliação de ideias díspares. Há muitos exemplos disso – sua carta a Tristão de Ataíde, em que tenta exprimir sua relação com o catolicismo, é muito curiosa: explica tanto que, ao final, temos quase certeza de que dificilmente poderia ser rotulado como católico (FERNANDES, 1968, p. 19) –, mas, do ponto de vista político, um dos mais significativos está em carta que enviou a Carlos Lacerda, a quem dedicara *O carro da miséria*, na qual disserta sobre as circunstâncias da criação dessa obra: segundo o autor, o poema teria sido escrito, mesmo, em duas datas de decepção com revoluções – dezembro de 1930 e outubro de 1932 – e, depois, revisado em dezembro de 1943. Mário vê uma relação direta, na realidade, entre *O carro da miséria* e “Grã Cão de Outubro”: segundo ele, seriam as obras em que mais evidentemente se marcaria o “desfazimento em mim dos prazeres e prerrogativas da minha classe” (FERNANDES, s/a, p. 91). Segundo Mário, essa crise pessoal, na década de 30, teria, inclusive, o levado a redigir um artigo em que se declarava comunista, “sem sê-lo e sem selo nenhum” (p. 92).

A mentira quanto à adesão à ideologia, para Mário, entretanto, não é desonesta. De forma muitas vezes pouco clara, a carta, que é de 1944, procura demonstrar que há dois problemas em declarar uma adesão política, mesmo que, para seu autor, esteja claro, do ponto de vista intelectual, que o socialismo “tem de ser a mais próxima forma social do homem” e que deve “combater” por isso (p. 90). Um deles é o horror que Mário afirma nutrir pelos “simpatizantes”. Assumir, portanto, essa adesão política só se daria diretamente a seu interlocutor, por ser:

Sem esse ar de estar pleiteando posições futuras, que é o mais desgraçado ranço que se apegava a gente de meu jeito e idade, quando pega a “simpatizante”. Eu sei que vocês não concordam porque eles enfim são úteis, mas sempre tive um horror físico aos simpatizantes. Acho que, no fundo, ser simpatizante, é um jeito mui sensato de se salvar no gostoso (ANDRADE, s/a, p. 90)

A outra restrição que Mário tem a esse sequestro da causa para si é sua autodeclarada impossibilidade de superar, realmente, essa perspectiva de classe. E é aí que fica mais evidente a questão do olhar pessoalista que Mário tem da autonomia da Literatura frente ao campo da política:

Evidentemente, como sensibilidade, eu não creio que eu possa, que ninguém possa superar a marca de sua classe e de toda a sua vida, a vida que o fez em menino e na mocidade. Isto é: superar, pode, porque a superação é sempre um valor nascido da consciência e realizado na vontade. Mas não pode mudar. A não ser que uma mudança externa drástica traga uma realidade ambiente outra, com a qual a sensibilidade acaba se acostumando (ANDRADE, s/a, p. 92-93)

No raciocínio de Mário de Andrade, portanto, mais problemático que o abstencionismo (que, como vimos com relação a “O movimento modernista”, também é um problema) é um fingimento do que se é, do ponto de vista histórico, social e biográfico. Assim, na visão de seu autor, *O carro da miséria* não se explicaria pelo seu fecho, que anuncia o início de uma nova era⁴⁶ (embora tenha acreditado, na época de sua composição, que era realmente isso que estava em jogo, o que o levou a escrever o artigo de adesão ao comunismo), mas pelo fato de se estruturar como uma luta *na consciência* de classe – luta por reconhecer não o que deve ser a mudança, mas de onde se fala, do ponto de vista literário.

⁴⁶ Transcrevo, para que fique claro do que Mário de Andrade está falando, as estrofes finais de *O carro da miséria*, em que essa “alvorada” é construída, sobretudo, pelo artifício de autocorreção da linguagem (que, venho insistindo, é fundamental na poesia de Mário, mas que ganha sentido bem curioso se pensarmos nessa leitura, defendida pelo autor, de um “eu lírico” com culpa de classe), pela ironia e pelo duplo sentido:

Nasce o dia canta o galo
Tudo é angústia e Tia Miséria
Grunhe junto aos portões feito capado e dorme
Acorda acorda Tia Miséria
Vem nascendo um dia enorme
Mas pouco se vê porém!

Ôi Tia Misemiséria
Tens de parir o que espero
Espero não! esperamos
O plural é que eu venero
Nasce o dia canta o galo
Miséria pare vassalo
Pare galão pare crime
Pare Ogum pare cherém:

Pois então há-de parir
Nossa exatidão também (ANDRADE, 1993, p. 294, grifo nosso).

Mais uma vez, interessa perceber não o que é a máscara nem o que ela esconde, mas o que a relação entre rosto e máscara diz da Literatura como forma inscrita no social.

Pois, seu Carlos, agora que vem a surpresa: tanto, afinal das contas, o final como as motivações que fazem o “assunto” do “Carro da miséria”, são pura mentira em mim, sinceramente, está claro, mentira subconsciente, sem “intenção de enganar”, mas mentira pura em que eu me enganava e enganava os outros, do drama que estava se passando em mim e que é o verdadeiro assunto (psicológico, entenda-se) do poema. Assunto que no momento eu não pude, nem podia, perceber, mas que só o ano passado, nas releituras do ano passado, se tornou claríssimo em mim. E esse assunto do poema, que agora vai esclarecer o sentido dele todo e de numerosos versos e mesmo partes inteiras dele, é a luta do burguês gostoso, satisfeito das suas regalias, filho-da-putamente encaestado nas prerrogativas da sua classe, a luta do burguês pra abandonar todos os seus preconceitos e prazeres em proveito de um ideal mais perfeito. Ideal a que a inteligência dele já tinha chegado por dedução, lógica e estudo, e que a noção moral aprovava e consentia, mas a que tudo o mais nele não consentia, não queria saber. Simplesmente porque estava gostoso (ANDRADE, s/a, p. 88-89).

Esse “lugar” do poema, do ponto de vista temático – mas não só –, é, portanto, não o ideal em si (a ideologia a que o intelectual adere, por consciência moral), mas a luta entre ideologia e visão pessoal, marcada pelo seu lugar de intelectual: uma autocrítica intelectual, por assim dizer. E isso se dá dentro dos limites do gênero – não só poético, mas literário –, porque o olhar literário é a esfera em que se pode fazê-lo. O trecho inicial (versos 19 a 25 da primeira parte) de *O carro da miséria* parece apontar exatamente para isso:

O passado atrapalha meus caminhos
Não sou daqui venho de outros destinos
Não sou mais eu nunca fui eu decerto
Aos pedaços me vim – eu caio! – aos pedaços disperso
Projetado em vitrais nos joelhos nas caiçaras
Nos Pireneus em pororoca prodigiosa
Rompe a consciência nítida: EU TUDOAMO (ANDRADE, 1993, p. 283).

É interessantíssimo como esse poema, o exemplo mais citado da poesia política de Mário de Andrade, seja tão sobre... Mário de Andrade. Sobre o intelectual Mário de Andrade, que fique claro. O “eu”, não mais cindido, mas “aos pedaços”, vê seus múltiplos reflexos. Os sintagmas “em vitrais”, “nos joelhos” “nas caiçaras” “nos Pireneus” “em pororoca prodigiosa” concretizam poeticamente esse caos que é a definição da identidade: podem ser lidos como estruturas que completam sintaticamente o sentido um do outro (o que, do ponto de vista lógico, não se confirma: estariam os vitrais em joelhos das caiçaras ou a pororoca prodigiosa seria dos Pireneus?) e como unidades de sentido fragmentárias, que, unidas,

demonstram em tudo que o “eu” pode estar projetado (isto é, são reflexos, mas nenhum pode dar uma imagem integral). E é desse caos que pode nascer “a consciência nítida”, que se estabelece como verbo “tudoamar”, conjugado na primeira pessoa do singular (o verbo aparece novamente no verso 27: “Tudoamarei! Morena eu te tudoamo”). Assim, não poder ser um só reflexo, não aderir a nenhum dos reflexos, é uma forma de consciência, um retrato específico da realidade, dado via poesia. É só a partir da consciência nítida de que se é uma junção de elementos (e que se materializa finalmente no neologismo “tudoamo”) que se pode cantar a realidade, que está lá no poema: sua História (em II, por exemplo), sua constituição social (III e X, por exemplo), as ideologias que a compõem (em XV, por exemplo) e, até, a própria literatura (em XIV). Pois que a poesia seria⁴⁷, sempre, para Mário, uma forma especial de síntese, de que a oposição moderno x bárbaro de *Pauliceia desvairada*, a mitologia inventada de *Clã do jabuti*, a sobrevivência pelo Ideal inatingível de *Poesias* são meros exemplos temáticos, que representam interesses específicos em dados momentos de sua obra. No “tudoamo”, entretanto, o “eu” descobre não seus temas, mas tematiza seu próprio motor. É a fase da autoconsciência (sem nenhuma valorização qualitativa aqui, de minha parte, para não ser um Costa Lima com os sinais trocados) de que, como *persona* literária, Mário, atuando em diversas esferas da cultura, observando com interesse as mais variadas vertentes ideológicas (mas nunca aderindo, mesmo, a nenhuma), buscando sempre apresentar os contrastes como contrastes, tudo ama. E esse “tudo amar” é, aqui, uma declaração profunda de não adesão, de incapacidade de partidatismo e de desconfiança quanto à cegueira político-ideológica.

Só que, já se pode imaginar a essa altura, amar tudo, não aderir, ao menos do ponto de vista artístico, a nada, também é não se comprometer com nada. E essa característica do Modernismo do ponto de vista mariodeandradino, às vezes, assumirá, nesse momento de clareza do que está em jogo, conotações dolorosas. Os exemplos mais evidentes disso são “O movimento modernista” e “Meditação sobre o Tietê”. No caso do primeiro, trata-se de um levantamento, vinte anos depois da Semana, das conquistas e carências do Modernismo. O tom do texto varia entre certa nostalgia e momentos de intensa amargura. Mário repassa, de forma honesta, o que caracterizava essa amoralidade, esse descomprometimento que ele identificara em sua geração em “A elegia de abril”. Segundo ele, o que caracterizou o primeiro Modernismo – que, para o autor, data da efervescência intelectual que culminou na

⁴⁷ Ou a literatura – pense-se no objetivo autodeclarado de “rapsódia” de *Macunaíma*.

Semana de Arte Moderna – foi um hedonismo destrutivo, que, ao encontrar apoio na aristocracia paulista, antecipou, do ponto de vista espiritual, as mudanças que a década de 1930 efetivaria do ponto de vista social. No texto, há uma recuperação desse caráter do movimento, quando o autor repassa a breve história dos salões modernistas. Olhando para trás, fica evidente a relação entre autonomia artística e alienação. Dos salões promovidos na Lopes Chaves, só para artistas, de um “intelectualismo tão intransigente e desumano que chegou mesmo a ser proibido falar mal da vida alheia” (ANDRADE, 1974, p. 239), passa-se ao almoço dominical de Paulo Prado – que acabaria porque “o seu chefe, tornando-se, por sucessão, o patriarca da família Prado”, passaria a receber “um público da alta” e, assim, “a conversa *se manchava* de pôquer, casos de sociedade, corridas de cavalo, dinheiro” (p. 239, grifo nosso) –, depois ao salão de Olívia Guedes Penteado – que se encerra pelos extremismos políticos que antecederam 1930 – e, finalmente, ao salão de Tarsila do Amaral, o mais independente e menos *constrangedor* (os termos são do autor).

Mário é bastante claro quanto à importância desse apoio:

Consagrado o movimento pela aristocracia paulista, si ainda sofreríamos algum tempo ataques por vezes cruéis, a nobreza regional nos dava mão forte e... nos dissolvia nos favores da vida. Está claro que não agia de caso pensado, e si nos dissolvia era pela própria natureza e o seu estado de decadência. Numa fase em que ela não tinha mais nenhuma realidade vital, como certos reis de agora, a nobreza rural paulista só podia nos transmitir sua gratuidade (ANDRADE, 1974, p. 238).

E, ainda, ao comentar por quais razões o movimento floresceu em São Paulo (e não no Rio), até culminar na Semana:

Junto disso [das diferenças culturais entre Rio e São Paulo], o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito. Bem natural, pois, que a alta e a pequena burguesia o temessem. Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. Não da aristocracia improvisada do Império, mas da outra mais antiga, justificada no trabalho secular da terra e oriunda de qualquer salteador europeu, que o critério monárquico do Deus-Rei já amancebara com a genealogia [...].

Uma coisa dessas seria impossível no Rio, onde não existe aristocracia tradicional, mas apenas alta burguesia riquíssima (ANDRADE, 1974, p. 236-237).

Entra para a conta, portanto, não apenas o desejo de autonomia, mas as condições sócio-históricas privilegiadas: gratuidade da arte só é possível se há uma classe disposta a

(leia-se, em condições de) assumir um risco⁴⁸. É nesse sentido, então, que o autor pode afirmar, quase ao final desse texto, que o que explica o Modernismo, do ponto de vista histórico, é que os modernistas de 22 eram “os filhos finais de uma civilização que se acabou” (p. 253) – razão tanto de seu caráter combativo quanto de seu hedonismo artístico.

Há, portanto, no levantamento das conquistas do Modernismo, do ponto de vista do texto, uma necessidade de revisão crítica. A famosa “fusão de três princípios fundamentais” – o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização da consciência criadora nacional (p. 242) – contém, nesse sentido, ressalvas quanto aos limites do Modernismo. Se ele foi responsável por formar uma consciência coletiva (ao contrário da consciência “episódica” na literatura colonial e romântica) nacional, se foi capaz de superar o academismo (que, Mário reconhece, todavia moldou alguns dos maiores escritores nacionais), se ousou na manutenção de uma língua brasileira (que, para o autor, levou, entretanto, a certa inconsciência quanto aos objetivos libertários dessa pesquisa), se auxiliou na superação do regionalismo exótico (o que explicaria, em parte, a descentralização intelectual crescente desde a década de 1930), no que tange à atualização da inteligência artística, algo ficou faltando. E é nesse ponto que o texto fica excessivamente sombrio. Acompanhem, pois, o raciocínio:

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram (ANDRADE, 1974, p. 252).

Esse engano, para Mário, foi crer que, pela arte, seria possível efetivamente transformar a realidade. Foi dar à arte um valor, uma importância, que pudesse levar ao “amplioramento político-social do homem” (p. 255). E o engano, então, foi acreditar que, ao cumular a arte de vida, ela se tornaria vida:

Julgava sinceramente cuidar mais da vida que de mim. Deformei, ninguém não imagina quanto, a minha obra – o que não quer dizer que si não fizesse isso, ela fosse melhor... Abandonei, traição consciente, a ficção, por um homem de estudo

⁴⁸ José Emílio Major Neto analisa, em um capítulo de sua tese, o incômodo que essa relação entre Modernismo e aristocracia causava em Mário de Andrade não só no âmbito de “O movimento modernista”, mas também de *O turista aprendiz* (MAJOR NETO, 2006, p. 31-40).

que fundamentalmente não sou. Mas é que eu decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina.

Mas eis que chego a este paradoxo irrespirável: tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável! E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo (ANDRADE, 1974, p. 254).

O texto termina com um apelo à politização *real*. Pois que “gritar” pela liberdade da arte nem seria, realmente, necessário, já que “nos períodos de maior escravização do indivíduo [...] artes e ciências não deixaram de florescer” (p. 255). No final da vida de Mário de Andrade, fica cada vez mais evidente, para o autor, a dissociação radical entre arte e vida. Em sua “fase política”, o que se manifesta não é a denúncia da realidade, mas da própria arte:

Si alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. *Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios*. Mas não fiquem apenas nisto, espíões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões (ANDRADE, 1974, p. 255, grifo nosso).

O *mea culpa*, portanto, é muito mais que uma confissão intelectual. Trata-se de afirmar que “a vida humana é que é alguma coisa a mais que ciências, artes e profissões” (p. 255). “O movimento modernista”, por tudo isso, é um dos poucos textos em que se declara, sem subterfúgios, esse aspecto elitista da arte modernista brasileira. De toda arte livre, autônoma, na realidade. E, se essa epifania não faria Mário pegar em armas ou, como diria um poeta-amigo muito consciente dessa lacuna entre poesia e vida, “sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”, ela o levaria, nos textos do fim da vida, a buscar o aprimoramento e a denúncia dessa crise de consciência. Por isso é apenas um paradoxo aparente a sua teoria sobre a “torre de marfim”, descrita em carta a Drummond, e elaborada durante a criação de “Meditação sobre o Tietê”. A carta, de fevereiro de 1945, dias antes de sua morte, relata, entre outras coisas, as impressões do poeta paulista com relação ao I Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em janeiro do mesmo ano em São Paulo, pela Associação Brasileira de Escritores:

As minhas experiências pessoais do Congresso, sem me meter, vivendo metido em tudo pela confiança que depositam em mim, conversando suas coisas na minha frente, é que nós, Carlos, os “intelectuais”, não podemos nos meter nisso. Pela primeira vez se impôs a mim o meu, o nosso destino de artistas: a Torre de Marfim. Eu sou um torre-de-marfim e só posso e devo ser legitimamente um torre-de-marfim. Só um anjo da guarda perfeito me impediu escrever um artigo sobre isso no dia em que descobri que sou um torre-de-marfim. Mas sobrou o anjo da guarda,

felizmente, imagine o confucionismo que isso ia dar e o aproveitamento dos f-da-puta. Porque, está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-se-importismo e arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela natureza, pela sua definição mesma de não-conformista, não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! E a sua *verdade* é irrecusável pra ele. Qualquer concessão interessada pra ele, pra sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o infama. É da sua torre-de-marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe até o raio de Júpiter incendiando cidades. Mas da sua torre. Ele pode sair da torre e ir botar uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca. Mas sua torre não poderá ter nunca pontes nem subterrâneos. Estou assim: fero, agressivo, enjoado, intratável, e tristíssimo. Votar eu voto, me filiar a um partido, se surgisse um partido possível, eu me filiava. Mas sem posição, sem compromisso, sem a menor perspectiva de um prêmio. E se o partido subisse, eu me veria imediatamente desligado dele, pra julgá-lo. Incapaz do compromisso do triunfo (ANDRADE, 1988, p. 224-225).

Se o intelectual está, portanto, olhando a vida passar, observando os acontecimentos de um lugar específico, cabe a ele, como parte da moralidade de sua atividade, falar a partir de seu lugar, sem deixar que seu olhar se contamine, por interesses escusos, pelas outras esferas⁴⁹ (política, científica, religiosa, econômica). A torre de marfim é, por conseguinte, não apenas uma forma de abstenção (a autocrítica ao Modernismo é prova de que há, também, esse lado), mas de manter a integridade intelectual. *A diferença, porém, entre abstenção e integridade é a autoconsciência da existência desse lugar, a autocrítica, a recusa, para falar com a teoria, à hipótese da autonomia.*

Assim, toda a teorização sobre técnica pessoal, individualismo historicamente constituído na arte e virtuosismo das formas no auge modernista implica, também, a questão da torre de marfim, cuja conquista exige responsabilidade. Esses temas, acredito, se repetem, poeticamente, no poema-testamento “Meditação sobre o Tietê”. Se o lemos como sintomático dessa crise aqui descrita, abre-se uma possibilidade de interpretação que não diz respeito, simplesmente, à impotência de qualquer ser humano diante da injustiça social, mas, especificamente, do poeta e da poesia em relação à realidade. Logo no início, somos colocados, junto com o poeta, na Ponte das Bandeiras⁵⁰:

⁴⁹ Vagner Camilo, a cujo belíssimo livro devo o contato com o conceito da Torre de Marfim em Mário de Andrade, observa, além da ligação entre essa carta e o Drummond de *Claro enigma e Passeios na ilha*, sobretudo a crítica ao partidarismo do PCB (CAMILO, 2001, p. 58-62). Entretanto, como intelectual que sentiu na pele os mecanismos de cooptação do Estado Novo, além de ver o quanto o Modernismo levou, do ponto de vista da Literatura Estrangeira, a extremismos políticos à direita e à esquerda, é possível que Mário apontasse mesmo para o problema geral da relação entre política, Estado e arte – preocupação essa que expressou, como se viu, desde o fim da década de 1930, embora se referisse, particularmente, ao Congresso.

⁵⁰ Posteriormente à defesa desta tese, tive a oportunidade de ler o artigo de Sergio Antonio de Simone, “A Ponte das Bandeiras” (SIMONE, 2008), recomendado pelo professor Dr. Benito Martinez Rodriguez, que integrou a banca de defesa. A partir dele, abre-se a importância da escolha da ponte como local em que se posiciona o poeta, tendo em vista o que se discutiu neste trabalho, visto que: “A Ponte das Bandeiras não se

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável
 Da Ponte das Bandeiras o rio
 Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.
 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 ólio 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 oliosas e pesadas se aplacam
 Num gemido. Flor. Tristeza que timbra 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.
 Meu rio, meu Tietê, onde me levas?
 Sarcástico rio que contradizes o curso das águas
 E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,
 Onde me queres levar?...
 Por que me proibes assim praias e mar, por que
 Me impedes a fama das tempestades do Atlântico
 E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar?
 Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,
 Me induzindo com a tua insistência turrone paulista
 Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!... (ANDRADE, 1993, p. 386-387).

Essa longa estrofe inicial do poema é, na verdade, quase um *pot-pourri* da obra poética de Mário: estão lá a obsessão pela noite de toda a *Lira paulistana*, os bichos blau e os gatos de “Grã cão de Outubro” e, sobretudo, a temática do espelho. Segundo a análise de Luiz Costa Lima, a “Meditação” seria um exemplo de “ilusão mimética”, isto é, a intenção (equivocada) de que “a ideia do caos se realizaria pelo caos verbal” (COSTA LIMA, 1968, p. 132). De fato, o princípio de acumulação é importante nesse poema, provavelmente como estratégia para abarcar não só toda a realidade, mas a sua sucessão temporal caótica, entretanto, pesa aqui

constitui, simplesmente, numa via de circulação. É, na verdade, um marco da vontade de progresso que contagiou a sociedade paulistana na primeira metade do século XX”. E, ainda: “[...] a ideia da ponte significava também um marco da presença do Estado Novo em São Paulo”. Assim, a própria complexidade do significado do projeto da ponte, somada à imagem do “rio bandeirante”, é evidentemente significativa como escolha de onde se fundará a torre de marfim de Mário.

outro recurso importante para a poesia de Mário: como se viu, sua poesia trabalha com a dificuldade de limitação entre eu e exterior, projetando o “eu” em representações de figuras que lhe estão além. No caso da “Meditação”, esse recurso é multiplicado, naquilo que José Emílio Major Neto⁵¹ identificou como “um sistema baseado nas figuras de indeterminação – na incapacidade de separar claramente o limite entre coisas e seres –, que percorrerá todo o poema e contaminará o seu sistema imagético” (2006, p. 156), exemplar em “água noturna, noite líquida”. Nessa primeira estrofe, portanto, o espelho de todas as coisas é o Tietê, rio “sarcástico”, bandeirante, devido a seu rumo não usual. Nele, o “eu” enxerga, em “um momento”, uma série de reflexos que, unidos, são “a cidade”, que, por sua vez, é “a emaranhada forma/ Humana corrupta da vida que muge e se aplaude./ E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra”. O número exagerado de verbos já aponta para a dificuldade de dar conta dessa matéria “emaranhada”, “humana” e “corrupta” – suja, portanto, da realidade que se opõe a “praia”, “mar”, “a fama das tempestades do Atlântico” e, por consequência literária, “os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar” – como se viu na discussão sobre “A elegia de abril”, o tema da desistência na poesia brasileira intrigava Mário de Andrade. Nesse sentido, ainda, essa primeira estrofe é já uma defesa de um certo tipo de poesia que se manche na vida, ao mesmo tempo que a alimenta de águas. Entre as tempestades do Atlântico e “as tempestades humanas da vida”, o “eu” não pode evitar ficar com a segunda opção, por mais potencialmente intragável que seja essa matéria. Esse caráter de escolha fica evidente já na segunda estrofe: “Eu mesmo desisti dessa felicidade deslumbrante,/ E fui por tuas águas levado,/ A me reconciliar com a dor humana pertinaz,/ E a me purificar no barro dos sofrimentos dos homens./ *Eu que decido [...]*” (ANDRADE, 1993, p. 387, grifo nosso).

Mas essa escolha, entretanto, não dá retorno que alivie, porque, nesse amor às coisas dos homens, encontra-se, igualmente, a face malévola da demagogia:

Incêndio de amor estrondante, enchente magnânima que me inunda,
Me alarma e me destroça, inerme por sentir-me
Demagógicamente tão só!

[...]
Tu és Demagogia. A própria vida abstrata tem vergonha
De ti em tua ambição fumarenta.
És demagogia em teu coração insubmisso.

⁵¹ Para uma análise pormenorizada das imagens desse poema e de suas possíveis referências, consultar a leitura de José Emílio Major Neto (2006).

És demagogia em teu desequilíbrio anticéptico
 E antiuniversitário.
 És demagogia. Pura demagogia.
 Demagogia pura. Mesmo alimpada de metáforas.
 Mesmo irrespirável de furor na fala reles:
 Demagogia.
 Tu és enquanto tudo é eternidade e malvasia:
 Demagogia.
 Tu és em meio à (crase) gente pia:
 Demagogia.
 És tu jocoso enquanto o ato gratuito se esvazia:
 Demagogia.
 És demagogia, ninguém chegue perto!
 Nem Alberto, nem Adalberto nem Dagoberto
 Esperto Ciumento Peripatético e Ceci
 E Tancredo e Afrodísio e também Armida
 E o próprio Pedro e também Alcibiades,
 Ninguém te chegue perto, porque tenhamos o pudor,
 O pudor do pudor, sejamos verticais e sutis, bem
 Sutis!... E as tuas mãos se emaranham lerdas,
 E o Pai Tietê se vai num suspiro educado e sereno,
 Porque és demagogia e tudo é demagogia (ANDRADE, 1993, p. 389-390).

Esse longo trecho, que cobre, no poema, cerca de quarenta versos, é uma enumeração de tudo o que é demagogia: nele, se inserem, no mesmo impulso demagógico, os donos do poder, os trotskistas, os funcionários do Instituto Histórico Geográfico e o próprio poeta. Porque, ao manchar-se no amor humano, sem poder, entretanto, fazer mais que o afirmar, recai-se igualmente em demagogia. O espelho do Tietê, pela primeira vez no poema, revela ao “eu” a impossibilidade de abarcar, na escrita, a vida, mesmo que limpa de metáforas, mesmo que se anuncie a artificialidade da crase, mesmo que, enfim, denunciem-se os recursos que movem a própria construção poética: não há correspondência entre arte e vida, a denúncia não corrige as injustiças, não há alívio depois de a consciência poética encarar o seu lugar na realidade demagógica de tudo.

Em seguida, entram em cena os peixes, que representam as várias faces da demagogia política. Como observa Major Neto, a reatualização da tradição retórica é o recurso para distribuir “alfinetadas do poeta às diversas formas de máscara que a demagogia assumiu no mundo moderno e no contexto particular do Brasil” (2006, p. 173⁵²). Essa demagogia inescapável, que contamina os mais variados discursos que falam em nome do Outro, torna o “eu” inseguro de sua tarefa sintética de poeta: mais uma vez, a incapacidade de limitação

⁵² Na mesma página, esse autor elabora um útil quadro comparativo das correspondências entre os peixes e os personagens políticos citados.

entre os seres (e, agora, entre os discursos) aparece como a única realidade afirmável – os versos diminuem de tamanho e voltamos à prevalência do “eu”:

Eu tenho medo... Meu coração está pequeno, é tanta
Essa demagogia, é tamanha,
Que eu tenho medo de abraçar os inimigos,
Em busca apenas dum sabor,
Em busca dum olhar,
Um sabor, um olhar, uma certeza...
É noite... Rio! meu rio! meu Tietê!
É noite muito!... As formas... Eu busco em vão as formas
Que me ancorem num porto seguro na terra dos homens.
É noite e tudo é noite. O rio tristemente
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.
Água noturna, noite líquida... Augúrios mornos afogam
As altas torres do meu exausto coração.
Me sinto esvair no apagado murmulho das águas
Meu pensamento quer pensar, flor, meu peito
Queria sofrer, talvez (sem metáforas) uma dor irritada...
Mas tudo se desfaz num choro de agonia
Plácida. Não tem formas nessa noite, e o rio
Recolhe mais esta luz, vibra, reflete, se aclara, refulge,
E me larga desarmado nos transe da enorme cidade (ANDRADE, 1993, p. 391-392).

O “eu” é incapaz de dar forma a essa realidade, não simplesmente por sua natureza vária, mas pelo fato de que as máscaras intercambiáveis impedem que se capte a essência, que se reconheça quem é o amigo e quem é o inimigo, que se “ancore” no “porto seguro” das “formas”. E nem mesmo de dor real, de pensamento legítimo – “sem metáforas”, isto é, não contaminado de linguagem – o “eu” é capaz: o choro, resposta fisiológica ao problema, é igualmente sugado nesse rio logicamente, linguisticamente, inavergável.

Na sequência, o poema explorará essa luta entre o que o “eu poeta” poderia fazer e por que não pode fazê-lo:

Olhos que me intrigam, olhos que me denunciam,
Da cauda do pavão, tão pesada e ilusória.
Não posso continuar mais, não tenho, porque os homens
Não querem me ajudar no meu caminho.
Então a cauda se abriria orgulhosa e refluorescente
De luzes inimagináveis e certezas...
Eu não seria tão-somente o peso deste meu desconsolo,
A lepra do meu castigo queimando nesta epiderme
Que encurta, me encerra e me inutiliza na noite,
Me revertendo minúsculo à advertência do meu rio.
Escuto o rio. Assunto estes balouços em que o rio
Murmura num banzeiro. E contemplo
Como apenas se movimenta escravizada a torrente,

E rola a multidão. Cada onda que abrolha
E se mistura no rolar fatigado é uma dor. E o surto
Mirim dum crime impune (ANDRADE, 1993, p. 392).

Os olhos denunciam a cauda de pavão, a vaidade poética, “pesada e ilusória”, mas que não o seria, caso os homens lhe garantissem alguma utilidade: “então a cauda se abriria orgulhosa e reflorescente”, projetando “luzes imagináveis e certezas”. Sem essa ajuda, entretanto, o “eu poeta” é “minúsculo”, e só pode “contemplar” cada pequena dor anônima, “a massa líquida/ Da multidão onde tudo se esmigalha e se iguala,/ *Rola pesada e oliosa, e rola num rumor surdo,/ E rola mansa, amansada imensa eterna, mas/ No eterno imenso rígido canal da estulta dor*” (ANDRADE, 1993, p. 393, grifo nosso) – à inabilidade de compor quadro tão complexo, o poeta contrapõe as aliterações que vão, aos poucos, transformando a água em uma união de palavras destituídas de sentido sintático, cumulando o poema de adjetivos incapazes de dar conta do recado.

Os versos que se seguem (v. 235-326) são, nesse sentido, o último canto do cisne. Provavelmente os mais evidentemente verborrágicos e oratórios que Mário de Andrade escreveu – o que, em Mário de Andrade, “o poeta hiperbólico” (a expressão é de Lafetá), é muita coisa. Neles, “a cauda de pavão” se abre, demonstrando tudo o que o poeta ofereceria à vida, caso ela lhe aceitasse a proposta, até recuar, vencido, para o final do poema. Observe-se, tanto quanto possível para não esgotar o leitor, as tentativas de contraposição do “eu” a essa falta de função:

Porque os homens não me escutam! Por que os governadores
Não me escutam? Por que não me escutam
Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?
Todos os donos da vida?
Eu lhes daria o impossível e lhes daria o segredo,
Eu lhes dava tudo aquilo que fica pra cá do grito
Metálico dos números, e tudo
O que está além da insinuação cruenta da posse.
E si acaso eles protestassem, que não! que não desejam
A borboleta translúcida da humana vida, porque preferem
O retrato a óleo das inaugurações espontâneas,
Com béstias de operário e do oficial, imediatamente inferior.
E palminhas, e mais os sorrisos das máscaras e a profunda comoção,
Pois não! Melhor que isso eu lhes dava uma felicidade deslumbrante
De que eu consegui me despojar porque tudo sacrifiquei (ANDRADE, 1993, p. 393).

E segue, recuperando, como única força diante dos donos da vida, o “tudoamo”, constante maior da tentativa de síntese de uma obra:

Pois que mais uma vez eu me aniquilo sem reserva,
E me estilhaço nas fagulhas eternamente esquecidas,
E me salvo no eternamente esquecido fogo de amor...
Eu estalo de amor e sou só amor arrebatado
Ao fogo irrefletido do amor.
...eu já amei sozinho comigo; eu já cultivei também
O amor do amor, Maria!
E a carne plena da amante, e o susto vário
Da amiga, e a inconfidência do amigo... Eu já amei
Contigo, Irmão Pequeno, no exílio da preguiça elevada, escolhido
Pelas águas do turbido rio do Amazonas, meu outro sinal.
E também, ôh também! na mais impávida glória
Descobridora da minha inconstância e aventura,
Desque me fiz poeta e fui trezentos, eu amei
Todos os homens, odiei a guerra, salvei a paz!
E eu não sabia! eu bailo de ignorâncias inventivas,
E a minha sabedoria vem das fontes que eu não sei!
Quem move meu braço? quem beija por minha boca?
Quem sofre e se gasta pelo meu renascido coração?
Quem? sinão o incêndio nascituro do amor?...
Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras,
Bardo mestiço, e o meu verso vence a corda
Da caninana sagrada, e afina com os ventos dos ares, e enrouquece
Úmido nas espumas da água do meu rio,
E se espatifa nas dedilhações brutas do incorpóreo Amor.

Por que os donos da vida não me escutam? (ANDRADE, 1993, p. 394)

Das autorreferências à obra até a afirmação de autossacrifício, tudo que o “eu poeta” oferece é recusado pela vida: não há mais lugar para se “refugiar em sua ‘demagogia’ particular” (MAJOR NETO, 2006, p. 178). E, a partir da percepção de que essa função autoimposta de “bardo mestiço” é uma não-função, impotente diante da vida, que os limites físicos da realidade, estabelecidos pela linguagem poética (mas, vamos lá, nos limites, por qualquer linguagem), vão se desfazer:

É noite! é noite!... E tudo é noite! E os meus olhos são noite!
Eu não enxergo sequer as barças na noite.
Só a enorme cidade. E a cidade me chama e pulveriza,
E me disfarça numa queixa flébil e comedida,
Onde irei encontrar a malícia do Boi Paciência
Redivivo. Flor. Meu suspiro ferido se agarra,
Não quer sair, enche o peito de ardência arditosa,
Abre o olhar, e o meu olhar procura, flor, um tilintar
Nos ares, nas luzes longe, no peito das águas,
No reflexo baixo das nuvens.
São formas... Formas que fogem, formas
Indivisias, se atropelando, um tilintar de formas fugidias
Que mal se abrem, flor, se fecham, flor, flor, informes inacessíveis (ANDRADE, 1993, p. 395).

A inacessibilidade de nomear, de *dar forma*, à realidade é a derrota final, portanto, do poeta diante da vida. A interferência do vocábulo “flor” no trecho sinaliza esse travamento. Como lembra José Emílio Major Neto, a palavra “flor” aparece ao longo de toda a “Meditação”, sempre isolada entre dois pontos ou duas vírgulas do resto do verso (2006, p. 55). Porém, se ela tem algum sentido nas outras três ocorrências (às vezes parece um vocativo, às vezes um aposto), sua insistência (cinco ocorrências em oito versos) nesse trecho, perto do fim do poema e última vez em que aparece, deve ser significativa. Major Neto lê “flor” como metáfora para poesia – “[...] a poesia é ‘flor’ inútil que flutua nas águas putrefatas do ‘Pai Tietê’” (p. 55) –, análoga à imagem final do “Áporo” drummondiano. Nesse sentido, parece possível ler essa “flor” insistente como uma forma conhecida e buscada, mas que, em si, é igualmente traição: como a flor, as formas se abrem e se fecham, passando, assim, de “formas fugidias” para “informes inacessíveis”.

Cabe, finalmente, algumas considerações a respeito do desfecho do poema, a partir do tipo de leitura que tenho proposto. Os versos finais da “Meditação” são:

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

Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança.
Eu me acho tão cansado em meu furor.
As águas apenas murmuram hostis, água vil mas turrona paulista
Que sobe e se espraia, levando as auroras represadas
Para o peito dos sofrimentos dos homens.
... e tudo é noite. Sob o arco admirável
Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca,
Uma lágrima apenas, uma lágrima,
Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê (ANDRADE, 1993, p. 395-396).

Major Neto aponta uma conclusão paradoxal para o poema (2006, p. 178). Não me parece que haja, entretanto, paradoxo. Ser maior, *sentir* “uma grandeza infatigável” diante das águas hostis não é, afinal, vencê-las. Nos últimos quatro versos, voltamos ao local de início do poema: a Ponte das Bandeiras, no meio da noite e, finalmente, o “eu”, tornado *apenas* homem, some até o último verso. Uma lágrima, já sem a marca de origem do olho, se une à

imensidão do rio. E é por ela, enfim, que o “eu” segue, completamente diminuto, “alga escusa”, fundindo-se ao Tietê. Há ambiguidade, mas não há paradoxo: é, aqui, o rio que segue, vencendo a grandeza humana, poética e sintética. Por outro lado, é o poeta que segue “alga escusa nas águas do *meu* Tietê”, porque esse Tietê é também *construído* pelo poema. Isto é, e essa é a face mais problemática da “Meditação”, o Tietê é evidentemente metáfora para a “vida real”, que traga o destino humano com violência (o do poeta inclusive), mas é também forma poética *inventada*. A meditação, afinal, não é apenas sobre (a respeito) do Tietê, mas sobre (de cima) do Tietê. Pois que, se o poema fosse mesmo apenas uma declaração da incapacidade de dar conta da vida, ele não precisaria existir, já que, afinal, é impossível dar conta da vida. A fusão final poeta-Tietê é, muito mais, uma declaração de que, se o poeta dá forma à realidade, é preciso fazê-lo reconhecendo o quanto há de artificialismo, de máscara, em enformar. Máscara essa que, como bem sabia Mário de Andrade, efetivamente cria coisas no mundo, ainda que sejam “alga escusa”. Usada com responsabilidade e consciência, o que, evidentemente, não é um critério passível de fórmula, “flor”, ela é também um lugar de fala possível.

Se há um lugar, portanto, para o poeta, diante da realidade, ele precisaria tomar em consideração, parece-nos dizer Mário de Andrade ao final do poema, essa distância entre poesia e vida, entre falar *do* Outro e efetivamente falar *pelo* Outro, entre, em suma, sintetizar a realidade e, efetivamente, transformá-la. Do contrário, o poeta só encontrará o reflexo imperfeito, a cauda de pavão orgulhosa, a demagogia cega à “trágica sina do rolo das águas” (ANDRADE, 1993, p. 393).

2.3 Considerações sobre o critério artístico depois do Modernismo

A desconfiança de Mário de Andrade quanto à abrangência da arte na vida é perpassada, entretanto, não apenas por uma questão de leitura da realidade (como vimos, a problemática de se estabelecer uma inteligência no Brasil durante o Estado Novo, o problema da relação entre intelectualidade e questões político-partidárias e o problema da demagogia), mas por uma reflexão das conquistas especificamente formais do Modernismo. Esse problema, essencial para que se compreenda a situação que Ferreira Gullar enfrentaria a partir da década de 50, é analisado por Mário em diversos ensaios, mas sua própria obra poética testemunha o que se convencionou chamar de “rotinização” do Modernismo. Da tentativa de

estabilização de uma imagem da coletividade (do caráter brasileiro, no caso), que cobre os poemas de *Pauliceia desvairada* a *Clã do jabuti*, à percepção do deslocamento do poeta diante da vida entre *Remate de males* a *Lira paulistana* (essa linha aqui resumida é, é claro, algo grosseira), o que se tem, também, é o questionamento da liberdade de pesquisa estética como critério de valor para a arte brasileira depois do Modernismo.

Nesse sentido, também a suposta passagem ao “projeto ideológico” e, mais tarde, a suposta “virada formalizante” parecem sintomas dessa mesma rotinização. Veja-se, primeiro, como esse problema aparece nas reflexões críticas de Mário entre 1930 e sua morte.

Em texto de 1932, sobre a poesia de Luís Aranha, Mário insiste em tentar dimensionar a diferença entre a sua geração e a literatura brasileira anterior ao Modernismo. Para ele, essa diferença centra-se no problema da “fixação consciente do conceito do *intelectual*” (1974, p. 49):

Está claro que este, como os outros, não são fenômenos peculiares ao Brasil. Apenas se tornaram nossos também. Nós hoje nos debatemos sofredamente ante os problemas do homem e da sociedade, com uma consciência, com um desejo de se solucionar, de conquistar finalidade, com um desespero pela posição de fora da lei inerente ao intelectual de verdade, que jamais os artistas do passado brasileiro não tiveram. Basta conceber, por tudo o que nos deixaram de obras, de confissões de vida, como foram fáceis de adaptabilidade, inconscientes de seus problemas individuais e humanos [...] (ANDRADE, 1974, p. 49).

Se, evidentemente, a condição de intelectual não necessariamente isenta o artista de fazer opções (e concessões) moralmente problemáticas – e Mário discute essas posições, nesse mesmo ensaio, mais à frente –, o que parece fundamental para esse texto é a conquista, do Modernismo, de algo que seu autor chamaria de “virgindade” para a “imaginação criadora” do artista brasileiro, isto é: a posição de intelectual, no sentido que a concebe Mário de Andrade, que possibilitaria o “amor do jogo e não do ganho” *consciente* do seu papel específico (p. 48). Essa intuição, ainda no início da década de 1930, viria a dar na diferenciação, já discutida aqui, entre direito permanente à pesquisa estética e atualização da inteligência artística brasileira, sendo esse primeiro ponto, para o Mário de “O movimento modernista”, “a vitória grande do movimento no campo da arte” (p. 249):

[...] o mais característico é que o antiacademismo das gerações posteriores à da Semana de Arte Moderna, se fixou exatamente naquela lei estético-técnica do “fazer melhor”, a que aludi, e não como um abusivo instinto de revolta, destruidor em princípio, como foi o do movimento modernista. Talvez seja o atual, realmente, o primeiro movimento de independência da Inteligência brasileira, que a gente possa

ter como legítimo e indiscutível. Já agora com todas as probabilidades de permanência. Até o Parnasianismo, até o Simbolismo, até o Impressionismo inicial de um Vila Lobos, o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, entenda-se), nos campos da criação estética. Não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos depois de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social. Pior que isso: esse espírito acadêmico não tendia para nenhuma libertação e para uma expressão própria. E si um Bilac da “Via Láctea” é maior que todo o Leconte, a... culpa não é de Bilac. Pois o que ele almejava era mesmo ser parnasiano, senhora Serena Forma.

Essa normalização do espírito de pesquisa estética, antiacadêmica, porém não mais revoltada e destruidora, a meu ver, é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Inteligência brasileira. E como os movimentos do espírito precedem as manifestações das outras formas da sociedade, é fácil de perceber a mesma tendência de liberdade e conquista de expressão própria, tanto na imposição do verso-livre antes de 30, como na “marcha para o Oeste” posterior a 30; tanto na “Bagaceira”, no “Estrangeiro”, na “Negra Fulô” anteriores a 30, como no caso da Itabira e a nacionalização das indústrias pesadas, posteriores a 30 (ANDRADE, 1974, p. 249).

Esse trecho longo é importante na medida em que apresenta, do ponto de vista de Mário de Andrade, duas questões fundamentais. Primeiro, que, para o autor, essa “virgindade”, instaurada pelo Modernismo, no sentido de um recomeço combativo, de uma posição de intelectual fora da lei, se dá porque há um novo critério absoluto artístico em jogo que, para Mário, ultrapassa inclusive o Modernismo de “primeira fase”, abrangendo o Modernismo de interpretação do Brasil e a poesia pós-30: o “fazer melhor”. Assim, o deslocamento do critério é o que é fundamental. O Modernismo, para Mário, é, da mesma forma que todos os “movimentos” precedentes, em larga medida, importado, entretanto, instaura como critério, por não ser excessivamente formulaico (isto é, por ter sido absorvido aqui como simplesmente um “experimentalismo”, ou um “direito” ao experimentalismo, bastante aberto), uma liberdade absoluta. Evidentemente, há, em grande medida, um caráter utópico nessa liberdade pregada por Mário. O Modernismo, do ponto de vista mundial, pode ser igualmente considerado uma servidão ao império da autossuperação do ponto de vista das formas. Além disso, como já foi bastante discutido, o outro lado da moeda da liberdade é a perda de consciência do valor dessa conquista: o hiperindividualismo. Novamente, chegamos ao paradoxo irrespirável de Mário: a liberdade (desacademização) das formas, a ênfase na “evolução” (muitas aspas nesse termo problemático) dos recursos, na superação, enfim, experimental da arte, apesar de projeto coletivo modernista, recai na possibilidade de inconsciência, no individualismo insustentável, em uma só expressão, na “institucionalização da anomia”.

O problema será uma obsessão na ensaística de Mário, que se irritava constantemente com o caráter formulaico que esse aspecto do Modernismo poderia assumir. Essa discussão reaparece em um interessante argumento, que busca explicar a tendência à seriedade na poesia da década de 30 (o texto é do início da década de 1940). Ao discutir os recursos dessa poesia “séria”, em “A volta do condor”, Mário de Andrade empreende certa autocrítica do coloquialismo do primeiro Modernismo:

[...] o Modernismo ainda conservava, no geral, uma pesada objetividade no emprego da palavra. As pesquisas [...] sobre a coisa brasileira e veracidade da linguagem, o levaram a esse empobrecimento [...]. Basta lembrar o emprego da palavra “você”. O coitado do primeiro poeta modernista, que na poética nova empregou ingenuamente o “você”, em substituição dos imperativos grandiloquos do “tu” e do “vós”, não podia supor o achincalhamento, a devastação do meigo “você” que se desencadearia em seguida. Era “você” pra cá e “você” pra lá, numa repetição impudica [...]. Se as suas próprias pesquisas levaram o Modernismo a dizer as coisas pelos seus nomes, a maioria da carneirada começou dizendo apenas os nomes das coisas.

Coube à geração seguinte tirar essa objetividade brutal da palavra e reintegrá-la em sua fluidez lírica.

[...]

O engano, foi a sistematização dos processos novos, a estratificação das receitas novas, e a criação de uma falsa eloquência nova (ANDRADE, 1974, p. 166-168).

Esse é o argumento principal de “A volta do condor”. Se essa é outra “fase”, “escola”, “movimento” poético, o critério ainda é o mesmo que o do Modernismo coloquialista: fugir à “receita”. Novamente: Bilac superar, do ponto de vista do “valor intrínseco da obra”, Leconte, é bom para formar tradição, mas é ruim para o critério de então, dado de fora. O critério modernista, bem mais genérico, absorvido em uma época de consciência da necessidade de especificação de um campo intelectual e de fortalecimento do mercado interno do livro, torna o critério externo interno, mas, ao mesmo tempo, valor absoluto, aplicável para além da revolução modernista em si. “Fazer melhor” em relação a si é legitimar a revolução *per se* e, assim, “cada revolução bem-sucedida legitima-se a si mesma, mas legitima também a revolução enquanto tal, ainda que se tratasse da revolução contra as formas estéticas impostas por ela”, pois “a revolução tende a impor-se como o *modelo* do acesso à existência no campo” (BOURDIEU, 1996, p. 146, grifo do autor). Essa realidade, ainda mais evidente no caso da poesia, é intuída o tempo todo por Mário de Andrade, por exemplo, ao afirmar: “já um autor escreveu, como conclusão condenatória, que ‘a estética do Modernismo ficou indefinível’... Pois essa é a melhor razão de ser do Modernismo” (ANDRADE, 1974, p. 251). Ou, no comentário a respeito do verso livre, em “A poesia de 30”, de 1931:

A poesia brasileira muito que tem sofrido destas inconveniências, principalmente a contemporânea, em que a licença de não metrificar botou muita gente imaginando que ninguém carece de ter ritmo mais e basta ajuntar frases fantasiosamente enfileiradas pra fazer verso-livre. Os moços se aproveitaram dessa facilidade aparente, que de fato era uma dificuldade a mais, pois, desprovido o poema dos encantos exteriores de metro e rima, ficava apenas... o talento. E já espanta, um bocado dolorosamente, esse monturinho sapeca de livros de moços, coisa inútil, rostos mais ou menos corados, excessiva promessa, resumindo: bambochata que não resiste à primeira varredura do tempo.

Devia ser proibido por lei indivíduo menor de idade, quero dizer, sem pelo menos 25 anos, publicar livro de versos (ANDRADE, 1974, p. 27).

Porque o critério modernista não se reduz à forma modernista, também, como se vê, passível de academização, mas a “reinventar”. A lição é, pois, não reduzir a fôrmas a forma. Por isso, também, é que Mário de Andrade vê com bons olhos a “virada formalizante” ainda embrionária na década de 1930 (ao menos como intenção). Com relação a Augusto Frederico Schmidt, afirmaria que acertara “[...] desde o momento em que, fatigado da temática em voga do Modernismo [...], ele quis, e quis bem, abrir caminho novo. *Ser moderníssimo, pois...*” (p. 39, grifo nosso). Eis aí a ambiguidade do critério modernista: estabelecido como “abrir caminho novo”, desvincula-se dos recursos modernistas em si, abrindo a possibilidade de intervenções as mais diversas. Se, para Mário, era necessário manter a arte como “força interessada a vida”, não necessariamente esse aspecto será facilmente dimensionado nas gerações seguintes que, como se viu, tem na literatura uma atividade bem mais específica, profissional. E a rotinização não só do Modernismo, mas do critério modernista, contribui para que, cada vez mais, essa validação quanto ao que interessa ou não, do ponto de vista artístico, submeta-se a um campo especializado.

Esse problema foi analisado, do ponto de vista da arte europeia, em um ensaio de Peter Bürger, “O declínio da era moderna” (1988). Algumas das considerações ali desenvolvidas podem ser interessantes para que se interprete a especificidade do caso brasileiro. No texto, Bürger analisa duas posições, de obras diferentes, dadas por Adorno acerca do problema do possível esgotamento do moderno – já na década de 20 –, diagnosticado a partir das crescentes tendências neoclassicizantes na arte europeia. Segundo Bürger, a obra de Adorno dá “duas interpretações contraditórias” (p. 83) para essa questão. A primeira, que está em *Minima Moralia*, comenta que se pode ler todo o neoclássico como reacionarismo político (seu exemplo é De Chirico, cuja adesão ao fascismo data do abandono da “pintura metafísica”). Bürger rejeita essa leitura, pois acredita tratar-se de uma generalização

complicada. A segunda, que está no ensaio sobre Stravinsky, é “uma interpretação inteiramente diferente do neoclassicismo”: no caso Stravinsky, não há facilitação reacionária, “mas o jogo soberano de um artista com formas preestabelecidas do passado” (p. 83). Embora considere essa interpretação superior (pois ela não vê o neoclassicismo como fenômeno unívoco), Bürger ressalva que há problema em entender essa tendência como pura relação “surrealista” com o passado. Além disso, considera que é perigoso encarar o neoclassicismo como só positivo, pois “isso seria uma mera repetição do engano da interpretação polêmica apresentada em *Minima Moralia*, só que com outra valência” (p. 85). O problema, para Bürger, só se adensa à medida que se pensa no que ele chama de “conformismo modernista” (p. 86) – o exemplo são “aquelas pinturas abstratas idealmente adaptadas para a decoração de escritórios de executivos” –, no qual haveria a traição do moderno, que é, como se sabe, para o autor, a capacidade de perturbação da realidade via forma artística. Assim, segundo o texto:

A teoria é incapaz de determinar se o recurso a esquemas formais do passado resulta numa mera reprodução desses esquemas ou se os mesmos são transformados num modo convincente de expressão para uma necessidade expressiva atual; só é possível chegar-se a uma conclusão a esse respeito através de uma análise meticulosa e detalhada das obras individuais (BÜRGER, 1988, p. 85).

Essa indefinição leva, para Bürger, a duas interpretações igualmente problemáticas: de um lado, a “leitura antimoderna”, que encara o modernismo como superado, demonstrando sua incapacidade de choque e convertendo-o num neoacademicismo, o que, para Bürger, é simplesmente reacionarismo mal disfarçado, já que o objetivo é menos a transformação e mais a restauração (p. 90); de outro, a leitura pluralista, segundo a qual “não existe material avançado; todos os repertórios históricos de materiais são igualmente disponíveis ao artista. O que importa é a obra individual” (p. 91), que, apesar de considerada eficiente por Bürger, tem o risco de reconhecer valor em absolutamente tudo, em um “ecletismo” que nada apresenta de interpretação. A terceira via, nesse sentido, seria a “continuidade dialética” do critério modernista, que, para Bürger, resume-se ao fato de que:

No modernismo, a forma não é algo de predeterminado que o artista tem que executar e cuja execução os críticos e o público culto poderiam verificar com maior ou menor exatidão, segundo um cânon de regras fixas. Trata-se sempre de um resultado individual, que a obra representa. A forma tampouco é uma coisa externa ao conteúdo; posiciona-se em relação a ele (é essa a base da interpretação). Essa concepção moderna de forma artística, que se origina na era moderna com a vitória do nominalismo estético, deveria ser insubstituível para nós. Embora possamos imaginar uma obra de arte na qual os elementos individuais sejam intercambiáveis

[...], seria impossível imaginar uma obra na qual a forma enquanto tal fosse arbitrária. Insubstituível, no caso, significa que no ato de recepção aplicamos um conceito de forma que apreende a forma da obra como particular, necessária dentro de certos limites, e semanticamente interpretável (BÜRGER, 1988, p. 92-93).

Para que essa continuidade exista, entretanto, é necessário que se reconheça que “deixa de existir qualquer sistema de símbolos obrigatório para todos” (p. 95), isto é, rejeitar o apriorismo das formas. Nesse sentido, o único critério realista seria:

Quanto à questão de determinar-se um critério para acabar com a má sorte do ecletismo histórico, primeiro seria necessário estabelecer uma distinção entre um manuseio arbitrário de formas do passado e sua indispensável atualização. Em segundo lugar, depois da crítica feita à autonomia da arte pelos movimentos históricos de vanguarda, uma característica importante da arte significativa deveria ser a reflexão sobre essa condição [...]. Embora eu corra o risco de ser mal compreendido, o que quero dizer pode ser caracterizado como a re-semantização da arte. O termo é enganoso porque não recorre ao *apriori* formal da arte. O que Adorno critica como “fetichismo do material” num modernismo consequente em suas tendências racionais tem sua contrapartida, do lado da recepção, na pressurosa acolhida de qualquer tela pintada monocromaticamente como um extraordinário acontecimento artístico. Para que isso não ocorra, é preciso enfatizar a dimensão semântica da obra de arte (BÜRGER, 1988, p. 95).

Cabe refletir muito bem acerca desse trecho. Na realidade, o critério de Bürger é subdividido: a partir do fim do critério apriorístico formal, isto é, a partir da percepção de que nenhuma forma se justifica, depois da vanguarda, por si, é necessário re-semantizar a arte, no sentido de que, partindo do princípio de que as formas não remetem mais a conteúdos e ideologias estanques, elas só se justificarão na realização da obra, na integração forma-conteúdo que é o produto acabado. Até aí, perfeito. A parte mais complicada, entretanto, de determinar, nesse critério, é a de que essa justificativa se dará *na medida em que a arte for capaz de reestabelecer o impulso vanguardista de autorreflexão sobre a sua condição de arte*. Ora, é evidente que, primeiro, é possível declarar esse objetivo sem realizá-lo do ponto de vista da obra em si. Em segundo lugar, em grande medida, essa justificativa, se não for dada pelo seu autor, será dada do ponto de vista da crítica, que é sempre uma visão em construção, ou por construir. Em terceiro lugar, e esse é, provavelmente, o problema mais angustiante, esse é um critério ideológico de Bürger: é evidente que é possível reconhecer a condição de anomia, e de autonomia, *e escolher*, cinicamente, a outra “torre de marfim”. No fundo, o estabelecimento desse critério é uma escolha de política cultural, e Bürger o sabe perfeitamente, como justifica no fim desse texto:

Se a exigência formulada pelos movimentos de vanguarda, no sentido de que se abolisse a separação entre arte e vida, embora tenha fracassado, continua, tal como antes, a definir a situação da arte de hoje em dia, temos um paradoxo no sentido mais estrito da palavra: se a exigência vanguardista de abolir essa separação for factível, isso será o fim da arte. Caso se abandone essa exigência, ou seja, se a separação entre arte e vida for aceita como uma questão de fato, também será o fim da arte (BÜRGER, 1988, p. 95).

Se Bürger, portanto, está certo quanto ao problema da inconsciência, ele certamente não resolve o problema da consciência, pregando um tipo de conformismo que não resolve mesmo a questão. Parece haver, aí, uma “confissão inconfessável” de que a face cruel da autonomia é exatamente o não apriorismo do *critério artístico*. Pois que o critério, na realidade, só existe na relação entre produção e crítica. A única saída viável, na minha humilde opinião, é que esse critério seja declarado, (minimamente) consciente e, especialmente, passível de questionamento. Porque nada mais interessante que a leitura em que, do enfrentamento entre critério e obra que o questiona, nasce uma compreensão irreduzível a leis pré-estabelecidas na “carteirada”. Essa imensa digressão é necessária, espero, para que fique claro como a situação que se apresenta a partir de 30, isto é, da rotinização do Modernismo, pode ser lida nesse sentido.

A rotinização caracterizou-se pela incorporação e diluição dos procedimentos modernistas e, por consequência, pela diminuição de seu poder de choque. Segundo Candido:

A incorporação das inovações formais e temáticas do modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isto, no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo. Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dionélio Machado (“clássicas” de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pôde ser aceita como “normal” porque a sua despojada *secura* tinha sido também assegurada pela libertação que o modernismo efetuou.

Na poesia a libertação foi mais geral e atuante, na medida em que os modos tradicionais ficaram inviáveis e praticamente todos os poetas que tinham alguma coisa a dizer entraram pelo verso livre ou a livre utilização dos metros, ajustando-os ao antissentimentalismo e à antiênfase. Os decênios de 1930 e 1940 assistiram à consolidação e difusão da poética modernista [...].

Essas coisas repercutiram na instrução, e as reformas educacionais favoreceram a modernização na escolha de textos para o ensino, e na maneira de os tratar. Embora só nos nossos dias a literatura realmente contemporânea tenha predominado nesse setor, as coisas começaram a mudar nos anos de 1930, podendo servir de exemplo a Antologia da língua portuguesa, de Estevão Cruz (1933), excelente e inovadora (nas

primeiras edições), apesar do cunho ideologicamente conservador (CANDIDO, 2011, p. 225-226).

Para Candido, portanto, são consequências do mesmo processo tanto a “perda da auréola” e a “diluição da vanguarda” (p. 223) quanto “o conceito de intelectual e artista como opositor” (p. 235), ainda que em “uma situação de ambiguidade” (p. 237), devido aos mecanismos de cooptação que se estabelecem dentro do Estado Novo. Ainda, segundo o crítico, a passagem ao “projeto ideológico” leva a um problema de apreensão da especificidade literária dos discursos (sobretudo o romanesco, e o exemplo de Candido é Jorge Amado⁵³), o que, entretanto, pode ser contestado na medida em que, evidentemente, posicionar-se contra a especificidade da Literatura – autônoma, específica, em suma, modernista – é evidentemente uma posição legítima que não rompe a autonomização, ainda que a conteste (como se verá, é exatamente essa a posição de Gullar à altura da poesia cepecista). Finalmente, Candido aponta para a “interpenetração” entre poesia e samba, o que, todavia, sinaliza, em algum sentido, para a incorporação dessa cultura ao patrimônio erudito.

Esse processo de rotinização, do qual a obra e atuação de Antonio Candido é parte⁵⁴, também deu, no Brasil, na contestação do legado modernista. As posições neoclassicizantes foram analisadas por Vagner Camilo, a partir do texto de Bürger (CAMILO, 2001, p. 49-62), no sentido de demonstrar como a contestação se dá em diversos níveis: desde a pura diferença do “Epitáfio do Modernismo”⁵⁵ de Ledo Ivo ao recuo à tradição – que não implica “convencionalismo retórico” (p. 58) – na poesia de Drummond.

⁵³ Na realidade, Candido cita a nota prévia a Cacau (“Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?”): um exemplo do que, então, se entendia por “literatura” e, por isso mesmo, queria se rejeitar.

⁵⁴ Para uma análise da atuação de Candido nesse sentido, ver ARANTES, 1997, p. 43-66.

⁵⁵ O argumento principal do texto de Ledo Ivo é o de que a revolução modernista, *inevitável*, seria superada por “uma nova crise de verso” anunciada pela Geração de 45, a qual teria denunciado a “fortaleza do reacionarismo e da desatualização estética” que imperaria desde o nativismo do primeiro Modernismo, passando pelos poetas católicos e chegando aos romancistas sociais (IVO, 1967, p. 148). Como se vê, o *make it new* proliferou como argumento mesmo nas circunstâncias mais inesperadas. Iumna Maria Simon aponta para esse aspecto em:

Conquanto estivesse distante de ser uma vanguarda e tivesse recaído em soluções retóricas e estetizantes, a linhagem dos poetas de 45 era contudo moderna, inspirada em fontes de vária procedência: do simbolismo à poesia de Rilke, Pessoa, Valéry, Eliot, Neruda, Jorge Guillén, não faltando o gosto especial por atmosferas e cadeias imagéticas de inspiração surrealista. *Se os recursos e procedimentos modernos foram traduzidos como convenção, como um padrão genérico de modernidade poética, ao mesmo tempo eles serviam, juntamente com a restauração das formas tradicionais, ao esforço de especialização literária que, na época,*

Mas já nos afastamos muito de nosso recorte e do objetivo desta seção. Cabe, portanto, ressaltar pela última vez o quanto rotinização, projeto ideológico e reclassificação são faces do mesmo problema, de uma situação específica, intuída, dentro do possível, pela consciência artística de Mário de Andrade, enquanto “paradoxo irrespirável”. O que estará em jogo, a partir daí, nas entrelinhas das disputas do legado modernista, é, em grande medida, uma discussão sobre o valor e o desvalor da autonomia, ela também, como admitiu Bürger, um paradoxo irrespirável. Paradoxo esse, entretanto, que, se não assumido, dá margem para exigências críticas inatingíveis, para inconsciências inadmissíveis e para deslocamentos problemáticos desse legado⁵⁶. Um exemplo de como um artista sofreu, na própria consciência criadora, os paradoxos dessa situação, é o que passo a acompanhar a seguir.

traduzia a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética (SIMON, 1990, p. 125, grifo nosso).

Situação de especialização que criaria o “contraponto dialético” para o Concretismo.

⁵⁶ Alguns exemplos, para dar nome aos bois. Nas exigências críticas inatingíveis, inserem-se os apelos da crítica para que a poesia dê conta de grandes panoramas sintéticos sem que se admita a atual situação do poeta, recaindo sempre na condenação pura da “batalha de poéticas”, em que as posições se igualam, sem nuances. Nas inconsciências inadmissíveis, o “pluralismo”, denunciado por Bürger, da posição crítica que tende a hipostasiar o livre jogo das formas não como conquista, mas como justificativa para a própria obra. Finalmente, para deslocamentos problemáticos, as interpretações acusatórias, que tendem a desviar para certo grupo o legado modernista, recaindo no apriorismo da forma. Um exemplo desse tipo de leitura (que ficou de fora deste texto final, mas vai em nota) é a suposta denúncia de Gonzalo Aguilar, em livro válido com relação a outros aspectos, de que “é como se a presença dos poetas concretos trouxesse à cena *a persistência do ciclo modernista que a crítica acadêmica tenta encerrar*” (2005, p. 17, grifos nossos).

3 FERREIRA GULLAR

“[...] this world is fundamentally and essentially indeterminate either in theoretical categories or in categories of historical cognition or through aesthetic intuition. In the first case we cognize the abstract sense, but lose the once-occurrent fact of the actual historical accomplishment of the event; in the second case we grasp the historical fact, but lose the sense; in the third case we have both the being of the fact and the sense in it as the moment of its individuation, but we lose our own position in relation to it, our ought-to-be participation in it”.

Mikhail Bakhtin

Ferreira Gullar publica, em 1976, seu *Poema sujo*. Escrito no exílio, em meio a condições adversas – o autor presenciara, àquela altura, três golpes militares e vivia o inferno do desaparecimento de seu filho, Paulo –, o poema é recebido em uma atmosfera de festa e esperança. Foi lido e gravado em casa de amigos, na presença de Vinícius de Moraes, que traz a gravação para o Brasil e escreve um texto (“Poema sujo de vida”, que ainda cita os trechos de acordo com essa “primeira versão” gravada) no qual exalta a peça pelo seu “grande poder de síntese”, chama Ferreira Gullar de “o último grande poeta brasileiro” (GULLAR, 2008, p. xxxix) e advoga pelo retorno do autor ao país (p. xliii). Também Paulo Mendes Campos, na ocasião da publicação da obra, anuncia-o como um poema “longo e tocante” (xxxiii), bem como “raro” (xxxiv) – comparável à “Meditação do Tietê”, de Mário de Andrade (p. xxxiv) –, o que não deixaria dúvidas a respeito da importância de seu autor para a poesia nacional.

Essa recepção calorosa tendeu a se repetir na fortuna crítica posteriormente dedicada ao poema. Otto Maria Carpeaux, na ocasião do lançamento de *Toda poesia*, chega a afirmar que “*Poema sujo* mereceria ser chamado *Poema nacional*, porque encarna *todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças da vida do homem brasileiro*” (GULLAR, 2008, p. lxi, grifos nossos). José Guilherme Merquior considera-o um exemplo daquilo que ele chamou de “a volta do poema”: o poema longo, impuro, marcado de subjetividade e desmistificador da crença no “estético” (MERQUIOR, 1981, p. 303-310). Tamanho entusiasmo pode ser explicado pelo momento em que a obra vinha a público. Paulo Franchetti, em depoimento publicado na ocasião do aniversário de trinta anos do aparecimento do poema, resume essa sensação: “Leio-o novamente para redigir estes apontamentos e sinto que ainda me interessa mais nele o que já não posso, senão de modo pálido, recuperar: o que, no momento, não era ainda o poema, mas o sentido, nos tempos finais da ditadura, do seu lançamento” (FRANCHETTI, 2006, s/p.). Embora o autor considere

o poema, em si, inferior ao livro anterior de Gullar, *Dentro da noite veloz* (1975), o texto sinaliza para esse caráter de fechamento de uma época: “É possível pensar que o *Poema sujo* seja o ponto alto da poesia de Gullar. No sentido de ser um momento de solidificação, de balanço e resumo [...]”. Também João Luís Lafetá, ao comentar o trecho já citado de Carpeaux, vê nessa recepção demasiado elogiosa um “exagero apaixonado” (LAFETÁ, 1982, p. 124), embora reconheça nela a percepção, comum a quase tudo que se escreveu sobre o poema, do poder de síntese que o *Poema sujo* traz consigo.

Mas síntese de quê? Lafetá fala em um “extenso segmento da vida nacional” que acharia ali sua representação, bem como de uma culminância da trajetória poética de Ferreira Gullar (p. 124 e seg.). É nesse sentido também que Franchetti entende o poema: como síntese da trajetória “[...] de uma poesia que se libertara do peso excessivo que para ela foram os caminhos da vanguarda e os descaminhos da poesia populista, e que exercitava, num poema longo, a sua inteira força” (FRANCHETTI, 2006, s. p.). Pode-se observar, portanto, que a percepção dessa síntese, que na primeira hora aparecia não só como o resumo de tudo o que encarnava a representação do “nacional” (para Carpeaux), bem como o caminho evidente para a poesia brasileira, liberta finalmente das amarras do euromodernismo (para Merquior), passa a ser lida como uma síntese de um momento de nossa literatura – de uma época restrita – bem como de uma trajetória poética *pessoal* (para Lafetá e Franchetti). O que mudou de lá para cá, creio, é a percepção de que o *Poema sujo*, lido sob a perspectiva histórica distanciada, aponta para uma questão datada: as disputas em torno de um conceito de poesia nacional e de que maneira o localismo pode ser representado. O que subjaz a essa adjetivação de “datado” não é, de maneira alguma, um demérito. Porém, o fato é que é difícil dimensionar sua importância para a poesia atual. Ele não tem, na verdade, continuidade nem na própria obra de Gullar, a não ser naqueles procedimentos que já existiam antes do *Poema sujo* – por exemplo, em *Dentro da noite veloz*. O caráter singular dessa obra pode estar naquela “raridade” que destacou Paulo Mendes Campos, mas isso é difícil de determinar: o fato é que sua influência não é evidente. Nesse sentido, ele parece, sim, mais um “fechamento” que uma “saída”. Um fechamento, porém, que tem dupla função. De um lado, a leitura atual recupera esse sentido histórico de uma trajetória poética que se vê diante dos giros em falso da definição do que afinal é escrever poesia no Brasil. Afinal, Ferreira Gullar talvez seja um dos autores mais exemplares dessa insegurança (e, ao mesmo tempo, dessa necessidade de certezas) com que se viu a produção poética desde a década de 1950: de poeta da desintegração, flerta com a poesia

concreta, depois assume a poesia cepecista, para afinal sintetizar essas experiências no *Poema sujo*. De outro lado, uma leitura do poema, hoje, ainda guarda, creio, essa sensação de síntese de um “estar no mundo”, que não se perdeu apesar de o momento ter passado. E isso porque o *Poema sujo*, como importante obra que é, materializa essa síntese como forma. Entender como ele responde, no sentido propriamente literário, às demandas reais ou aparentes de um período conturbado para a produção poética nacional pode ajudar a compreender não só sua importância histórica como obra de criação, mas que reflexão ele encerra sobre o que é criar.

Para isso, este capítulo divide-se em dois momentos. Primeiramente, analisar-se-á rapidamente como a produção do poeta refrata as tensões da época. Para isso, recorrerei à sua obra poética e à obra ensaística, bem como à fortuna crítica. Em seguida, passo à análise de como essas tensões se configuram poeticamente no *Poema sujo*.

3.1 Primeiras experiências

Ferreira Gullar inicia sua trajetória como poeta ainda no Maranhão, a partir de um livro publicado em 1949, *Um pouco acima do chão*. Nesta obra, excluída de sua poesia completa⁵⁷, constam os poemas da juventude. O interesse principal dessa leitura sob a perspectiva de sua obra posterior é, primeiramente, a diferença: trata-se de um livro de poemas bastante conservador, em que pesa uma idealização ingênua, bem ao modo da poesia sentimental romântica. Os temas são a juventude, o mar (que aparece sempre como uma espécie de nostalgia do desconhecido) e o amor pela terra natal. Já o poema de abertura, “O cântico de agora”, é iniciado com essa mitologia ufanista: “Três raças diferentes,/ unindo-se aqui,/ plantaram no solo fecundo as sementes/ donde eu nasci” (GULLAR, 2008, p. 485). Há, ainda, o estribilho “Nasci de sementes/ que mãos diferentes/ plantaram no chão” (p. 486-488). O livro todo segue nesse tom, com direito à exaltação de Pedro Álvares Cabral – “Conheci outros heróis./ Nenhum, porém, nenhum deles/ foi mais herói do que tu” (p. 488-489) –, poesia moralizante genérica – “Um lenço rasgado” (p. 491) e “Parábola da Dor” (p. 509-511) – e uma segurança generalizada quanto ao ofício da poesia, que culmina no motivo da viagem, que levaria o poeta para além daquele mundo restrito. Não há nenhuma zona de sombra, nenhuma ironia, nada, enfim, que caracterize mais precisamente o Gullar que fará a

⁵⁷ O livro consta como apêndice do volume *Poesia completa, teatro e prosa*, organizada por Antonio Carlos Secchin (GULLAR, 2008, p. 479-530), mas não faz parte de *Toda poesia* (GULLAR, 2001).

sua verdadeira estreia em *A luta corporal*. Além disso, os versos são conservadores, bem como a imagística, que difere fortemente do resto de sua obra. Se há, portanto, algo do Gullar posterior em *Um pouco acima do chão*, será em algumas obsessões (raríssimas aqui ainda) com objetos enferrujados. Exemplo disso é o poema “A draga velha” (p. 524-526). Nele, o poeta dirige-se à draga que há no porto desde sua infância: ela, que vivera aventuras vinda da Holanda, ficara para sempre lá, encalhada, como ficaram os poemas que ele escrevera na juventude – “que nunca foram lidos” –, condenada a olhar para sempre “a curva do oceano largo”. Esse tipo de recurso, que se concentra nas coisas “que o tempo, implacável, consome/ com a lepra corrosiva da ferrugem” e as personifica (“eu nunca pensei, quando menino,/ que até as dragas tivessem destino”), lendo nelas uma espécie de história pessoal, será bastante prolífico na obra posterior de Gullar e já aparece aqui, ainda que de forma secundária.

A relação entre o “eu” e as coisas reaparece, mas agora permeada pela problematização da linguagem como mediação, em *A luta corporal*. Na leitura integral desse livro longo (e heterogêneo), a questão da linguagem como problema salta aos olhos. Para Lafetá, *A luta corporal*, que se inicia com o “artificialismo” e “despauamento” dos “Sete poemas portugueses” (LAFETÁ, 1982, p. 69) e evolui para a experiência extrema de insuficiência da linguagem literária como representação em “Roçzeiral” (p. 85), tem, como impulso principal, esse sentimento de desgaste quanto ao sentido da escrita. Recusando a tese de que uma poesia com tamanho nível de autocentramento tenha pouco poder negativo, o crítico reconhece, já nesse primeiro livro, uma pergunta que perpassará a obra de Ferreira Gullar, e que tem para nós importância cabal: o que significa escrever depois de questionada toda a confiança na linguagem literária? Segundo Lafetá, àquela altura, o sentimento que movia a produção de Gullar é o de uma “totalidade que não se atinge”.

Essa visão da totalidade que não se atinge será a substância de *A luta corporal*. O ideal da poesia que se baste a si mesma, que se consuma e consuma o mundo no seu próprio fogo, será o objetivo impossível perseguido pelos poemas. Daí resultará a ironia, compreendida aqui esta palavra em duplo sentido: como consciência corrosiva da plenitude irrealizável, e como processo literário, que consiste em acentuar de forma escarninha os contrastes que impedem a harmonia (LAFETÁ, 1982, p. 77).

Assim, esse eixo temático está conectado aos recursos mais evidentes deste livro: as imagens de decomposição e as tentativas desesperadas nos mais variados modos poéticos (que apontam para uma desintegração formal). Ainda que Lafetá reconheça um desejo de reflexão

mais geral sobre a existência, parece ao crítico que o que pesa em *A luta corporal* é a “desintegração do ‘eu’” enquanto sujeito. Ou seja: a desintegração é problemática na medida em que é extrema, pois *é desintegração tanto da linguagem quanto da possibilidade de construção de uma identidade enquanto sujeito*, o que leva a uma poética que é mesmo suicida (LAFETÁ, 1982, p. 83).

Portanto, “Roçzeiral”, um dos últimos poemas de *A luta corporal*, seria um caminho não produtivo, embora isso não negue seu caráter crítico. É, assim, ponto de chegada da reflexão que brota ao longo do livro, mas também é limite para o avanço da obra. Não à toa, Lafetá reconhece no livro posterior, *O vil metal*, uma mudança substancial de caminho: não havia mais para onde avançar, pois se chegara ao limite da destruição. Isso explicaria, ainda, a conversão de Ferreira Gullar para a poesia concreta: só uma poética construtiva, afinal, poderia salvá-lo do silêncio antilinguagem em que *A luta corporal* culmina. Concordando em parte com essa tese, e tendo aqui o *Poema sujo* como ponto de fuga, gostaria de reler alguns poemas de *A luta corporal* a partir de alguns outros aspectos que serão retomados pela obra posterior de Gullar.

3.2 Do concreto para o geral: *A luta corporal*

A luta corporal é um livro desafiador na medida em que várias das “iluminações” trazidas nos poemas advêm de relações estranhas, ou mesmo aparentemente equivocadas, entre os elementos contrastados. O fato de que essas iluminações (e as relações que as criam) acontecem no “eu” tende a apagar os contrastes de que não se fala, graças à competência dos poemas em criar similaridades onde na realidade existem diferenças. Nesse sentido, embora a desintegração seja mote temático do livro (e, realmente, formalize-se em poemas extremos como “Roçzeiral”) tendo a acreditar que esse sentimento de desintegração se construa sobre uma estrutura primordialmente lógica. O irracionalismo, parece-me, influencia muito mais o tom dos poemas de *A luta corporal* que sua construção. Nesse sentido, cabe a reflexão de Hugo Friedrich sobre a constituição da poesia enigmática de Mallarmé:

A poesia pode e quer tocar o absoluto só no futuro e de forma hipotética, assim como só pode tocar as ausências (o Nada), tornando o sentido enigmático. Se quisesse assumir plenamente o absoluto da ausência de tempo e da ausência do concreto, não poderia, de forma alguma, subsistir como poesia – não seria, então, mais que um silêncio, um lugar vazio. A linguagem se detém no limite extremo, onde é ainda possível criar o espaço em que o Nada pode sobrevir, mediante

anulação dos objetos na própria palavra que os nega. Aqui sua introdução é acompanhada da angústia. É esta que pode estender-se, que impregna os poucos objetos que restam tornando-os inquietantes e tornando sua inquietação ainda mais inquietante graças à ausência dos demais. Tudo isto é, porém, obra de linguagem; o que nela acontece não pode desenrolar-se em nenhum mundo real (FRIEDRICH, 1978, p. 130).

A existência, portanto, de poemas como “Roçzeiral” (em que a linguagem é desintegrada até o limite do incompreensível) não pode ser mais que exceção na história da poesia e no próprio conjunto do livro *A luta corporal*, até porque seu efeito é limitado: não há como desintegrar a linguagem e subsistir como poesia, diz Friedrich. O que é sim possível, e parece ser a intenção da maioria dos poemas do livro em questão, é usar a linguagem para levar a uma sensação, a um *mood* de desintegração, que é efeito motivado de uma construção formal. Observe-se, nesse sentido, o poema “O anjo”:

O anjo, contido
em pedra
e silêncio,
me esperava.

Olho-o, identifico-o
tal se em profundo sigilo
de mim o procurasse desde o início.

Me ilumino! todo
o existido
fora apenas a preparação
deste encontro.

2
Antes que o olhar, detendo o pássaro
no voo, do céu descesse
até o ombro sólido
do anjo,
 criando-o
– que *tempo mágico*
ele habitava?

3
Tão todo nele me perco
que de mim se arrebentam
as raízes do mundo;
tamanha
a *violência* de seu corpo contra
o meu,
 que sua *neutra existência*
se quebra:
 e os pétreos olhos
 se acendem;
 o facho
emborcado contra o solo, num desprezo

à vida
arde intensamente;
a leve brisa
faz mover a sua
túnica de pedra

4
O anjo é grave
agora.
Começo a esperar a morte (GULLAR, 2001, p. 9-10, grifos nossos).

O tema do poema é bastante usual: diante da visão de um anjo de pedra, o “eu” entra em êxtase a ponto de tomar a estátua por um anjo real. Desse encontro, nasce a percepção da inevitabilidade da morte. A linguagem também é bem tradicional. Entretanto, observando a construção do poema, alguns aspectos saltam aos olhos. Primeiramente, observe-se a forma nominal marcada no segundo trecho: “criando-o” tem como referência de sujeito “o olhar”. Afinal, o mesmo olhar que detém o pássaro no voo (ou seja, que percebe o pássaro, do ponto de vista do referente, como estático) *cria* o anjo de pedra. O que interessa ao poema, portanto, não é o anjo em si, mas como o olhar o percebe. É por isso que ele se pergunta em que “tempo mágico” o anjo habitava antes de ser visto. Como observado anteriormente com relação à draga de *Um pouco acima do chão*, é comum que o olhar se detenha, na poesia de Gullar, na humanização de objetos inanimados (ou de seres inconscientes), a fim de perscrutar-lhes a História e ler, nela, a existência humana por analogia. Ou seja: o tempo sempre transparece a partir de uma *organização espacial*, que é o que é possível graças a *uma definição de poesia como extração do significado de uma percepção momentânea*, definição essa mais ou menos estável, não obstante a variabilidade da obra. Não à toa, o arquifamoso “Traduzir-se”, poema de *Na vertigem do dia*, ao separar a esfera coletiva da esfera do sujeito, coloca a “linguagem” como forma de a segunda esfera traduzir a “vertigem” que caracterizaria a primeira⁵⁸ (GULLAR, 2001, p. 335).

A visão desse anjo, portanto, não é apenas agradável ou bela, mas “violenta”, na medida em que o corpo mortal se vê diante de uma representação imperecível da imortalidade. A violência é tanta que é capaz de arrancar o poeta de suas raízes mundanas. Mas o que ela cria é a visão de movimento do anjo, que, por sua vez, na relação com o olhar humano, torna-se vivo também, a ponto de o “eu” ver a “túnica de pedra” mover-se ao vento,

⁵⁸ Alcides Villaça chama atenção para a quebra da simetria na penúltima estrofe do poema, ao localizar a linguagem organizada na esfera do “pessoal”, um sinal de que, no poema, “o simples contraste binário torna-se uma tradução complexa e dialética, na qual nenhuma das partes se estabiliza” (VILLAÇA, 1998, p. 105).

arrancando o próprio anjo de uma “neutra existência”. Desse encontro, que altera os dois fatores envolvidos, nasce a percepção do tempo como algo que existe, em potência, no “agora”.

“O anjo” é o segundo poema de *A luta corporal* (se contarmos os “Sete poemas portugueses” como um poema fragmentado). A partir dele, o olhar sobre os elementos é sempre uma ponte para o entendimento do significado da existência. No poema mais famoso do livro, “Galo galo”, essa tensão reaparece de forma bastante produtiva. O poema acompanha um galo, desenhando sua figura “[...] de alarmante crista, guerreiro,/ medieval.// De córneo bico e/ esporões, armado/ contra a morte,/ passeia” (GULLAR, 2001, p. 11-12). Esse “passeio” será interrompido pelo canto do galo, que aqui é “grito”. Ao longo do poema, intercalam-se galo e *leitura do estar-no-mundo de um galo* (“– que faço entre as coisas?/ – de que me defendo?” ou “Saberá que, no centro/ de seu corpo, um grito/ se elabora?”). Mas o que mais interessa para o poema é o fim do grito. Depois dele, nada se altera, pois “a pedra/ a tarde,/ o próprio feroz galo/ subsistem ao grito.// Vê-se: o canto é inútil”. A inutilidade do canto do galo diante da continuidade inalterada do planeta é, evidentemente, associada não só à inutilidade do próprio poema quanto da própria intervenção individual na *práxis*: o “Grito, fruto obscuro/ e extremo dessa árvore: galo./ Mas que, fora dele,/ é mero complemento de auroras”. Poder-se-ia insistir que a aproximação é problemática: há diferenças substanciais entre galo, árvore e, como elemento subentendido, humano, bem como entre canto do galo, fruto e poema. Mas as comparações aqui têm o objetivo de, na aproximação, criar o sentido. Ao olhar o grito de dentro do galo (ou, de certa forma, da perspectiva do galo) e compará-lo com o grito de fora do galo, que serve como pura paisagem, como “complemento de auroras”, estabelece-se aquela que, para mim, é uma das questões mais importantes da poesia de Gullar: o problema da generalização diante da especificidade do particular. Uma forma de contar a história de sua poesia, creio, é essa: *como os percalços para criar uma generalização que não seja limitadora vão influenciar as mudanças na sua poética*. Isso pode ajudar a entender essa sensação, constante em muitos críticos, de que há um núcleo sólido dessa obra – e que certamente não pode ser explicado pelo “estilo” ou pela “voz”, esses, sim, bastante variáveis de um livro para outro.

Esse tipo de concentração nos elementos a partir de sua função natural, bem como a inutilidade (e a monotonia) dessa função diante do todo da História, é tópica de muitos poemas do livro. Assim, o girassol de “P.M.S.L” (GULLAR, 2001, p. 14-15) “vê com

assombro/ que só a sua precariedade/ floresce. Mas esse/ assombro é que é ele, em verdade”, o que leva à conclusão de que “Sublime, pois, seria/ suicidar-nos:/ traírmos a nossa morte/ para num sol que jamais somos/ nos consumirmos”; a tarde em “O trabalho das nuvens” (p. 16-17) é um conceito montado pelos elementos “nuvens”, “frutos” e “pássaros”, que só existem independentemente de nossa consciência; as peras de “As peras” (p. 18-19) “gastam-se no/ fulgor de estarem prontas/ para nada”, apodrecendo mesmo que se pare o relógio que está sobre elas; enfim: as duas primeiras partes de *A luta corporal* são bastante coerentes. Essa coerência não é só temática. A busca unívoca desses poemas também transparece no retorno de imagens. Assim, o galo de “Galo galo” reaparece no poema “As peras”, pois peras “não gritam, como/ o galo”, o que parece ser melhor para elas, pois o canto, como vimos, é inútil se cessa, já que só “can-/ tando o galo/ é sem morte”. A elisão bem no meio do gerúndio emula essa sensação de passagem, do rio que “vai sem ter começo/ nem foz” (p. 7) e, embora seu curso seja “vário”, sempre predomina a repetição de uma rotina sem sentido e de um exasperar-se, de vez em quando, com a percepção dessa imutabilidade. Mas é a percepção momentânea que, num paradoxo apenas aparente, capta a essência da repetição do mundo. Não à toa, mais de uma vez se repete essa adjetivação do substantivo com o próprio substantivo: um “galo galo” ou um “pássaro pássaro” (p. 17), é, afinal, uma coisa captada em sua essencialidade enquanto coisa que é. Entender o que há de galo no galo e de pássaro no pássaro é entender não este ou aquele pássaro ou galo, mas o que o define enquanto função que se repete, destituída de desempenho particular. Em uma palavra, é entender algo enquanto *forma*. O que se perde, por fim, é a concreticidade de que se partiu⁵⁹.

Essa estabilização do olhar começará a entrar em crise a partir da terceira parte do livro, chamada de “Um programa de homicídio” e que contém apenas o poema “Carta do morto pobre” (p. 22-26), subdividido em uma introdução mais seis partes. Escrito parcialmente em prosa poética e parcialmente no que se poderia considerar como versos muito longos, esse poema é dos mais angustiados do livro. Aqui, já de início, temos o contraponto ao tema que discuti anteriormente e que predomina nas duas primeiras partes do livro. Ora, se a morte, a desintegração do corpo, torna inútil o canto, a saída seria a imortalidade? A resposta trazida evidencia aquela característica discutida por Lafetá, a da “totalidade que não se atinge”: a imortalidade, que poderia existir na beleza ou na arte, não é

⁵⁹ Leitura diferente que vale registrar é a que faz Alcides Villaça: “O que provoca o poeta não será tanto o indefectível morrer, mas o brilho absurdo da vida enquanto não apodrece” (VILLAÇA, 1998, p. 92).

saída, pois “vê o diamante: o brilho é banal, ele é eterno. O eterno é vil! é vil! é vil”. O “eu”, que está morto, não tendo mais como “trabalhar-se”, avisa que “a arte é traição”, pois empalidece a verdade única da morte e de que “O homem é grave. E não canta, senão para morrer”. “Carta do morto pobre” é o primeiro poema em que a linguagem chula para falar do corpo humano, característica de parte dos poemas de Gullar (e do *Poema sujo*), aparece. Aqui, ela parece ter como principal objetivo a entonação sarcástica quanto à ideia de belo. A fragmentação das ideias no poema, que se sucedem em forma de fluxo, procura emular a passagem do tempo por meio da transformação do espaço. Veja-se um exemplo da segunda parte:

O planeta silencioso. Suspenso como uma pera. A vegetação, como órgãos. Os homens, como órgãos. O que roça a terrível crosta, a poeira da claridade. Os sóis errantes fazem e desfazem o espaço. As esferas de pó, no vazio de pó, feras, oh combustão, as severas paredes de éter, a infinita, a anuladora coincidência!

gira gira

os rios indo Os peixes, a sua desesperante ignorância de tudo. As pedras do chão e as que se levantam em voo. Em verdade, tudo cai. Os rios nunca passam. O lodo, a mesmice das águas. [...]

Em Saturno, as primeiras flores descubrem os anéis que os sábios envelheceram. Amanhã, árvores começarão ali um espaço novo, de frutificar. Demorará muito ainda, até que a vida se enfureça e se organize em máquinas autônomas; até que os peixes se desprendam das folhas da água, e se ergam os pássaros dos frutos apodrecidos no chão daquele mundo. Até que se inicie a devoração. Oh, mas já arqueja, como uma égua exausta, o meu pó futuro! (GULLAR, 2001, p. 24).

Acompanha-se, nesse trecho, a eterna transformação dos fenômenos naturais no universo. O curioso é que esse recurso leva, na realidade, a uma intensa *imobilidade*, já que o movimento não é apresentado como mudança, mas como repetição (a “imensa” e “anuladora coincidência”). Tudo se repete eternamente sob o estigma do tédio universal, pois a abstração extrema é também, sempre, uma relativização extrema: a vida que nasce, do ponto de vista do universo, é sempre concebida para se devorar.

O que cabe, então, diante de uma História que só existe como repetição? “Carta do morto pobre” não nos deixa qualquer saída, embora apele para a consciência:

Não saia. Sente-se nesta cadeira. Olhe o assoalho poeirento, que a senhora há duzentos anos pisa sem ver: olhe a luz das tábuas, a mesma que incendeia as árvores lá fora. A tarde nas tábuas. Deixe que lhe penetre a densa espera do chão (GULLAR, 2001, p. 25).

Ou ainda:

Maçã? Sirvo-me deste nome como dum caminho para não te tocar, cousa, fera, objeto vermelho e súbito, que o voo de ignorados meteoros amadurecera num quintal da Europa.

(o cometa de Halley, enquanto escrevo, inventa e queima o seu curso precipite)

Sim, para não te tocar no que não és: forma e cor aqui, e algo mais que o corpo unicamente sabe, festa, explosão, ameaça a este céu atual [...].

Tu sobre a mesa, eu sobre a cama. [...] A palavra te cobre – e debaixo dela estás rutilante como um astro ou um pássaro vivo na mão. Separam-nos, os vícios do corpo e a presença geral do dia.

(estas palavras como a tua cor, fruta, são as nossas acrobacias, o nosso pobre jogo. O que somos é escuro, fechado, e está sempre de borco. [...] O que somos não nos ama: quer apenas morrer ferozmente) (GULLAR, 2001, p. 25-26).

Tal consciência, perpassada pela presença inevitável da morte e pela insuficiência da palavra (que nomeia apenas para o engano, já que não pode dar conta do “ser”), é defendida por si, é sem saída. Ela não tem força, afinal, para vencer o fato de as coisas caminharem para a sua destruição e, embora se defenda que essa consciência é a verdade, essa própria verdade contém a inutilidade tanto das palavras que usa quanto da consciência de si. Seguindo a linha de Friedrich, trata-se do paradoxo da poesia moderna: desconfiar das palavras escrevendo e desconfiar da existência existindo, pois a alternativa é o silêncio e a morte.

Disse que há uma intenção subjacente a esses poemas de encontrar, no concreto, uma generalização. Cabe, porém, observar de que tipo ela é. Muitos autores já apontaram para a importância do existencialismo na poesia de Gullar (LAFETÁ, 1982; ZILLER, 2006). A impressão de angústia, aqui, é exatamente aquela da “atitude existencial”: a percepção do absurdo do estar-no-mundo. Mas, aqui, a construção se perde constantemente para fora do sujeito. Embora o mundo represente o sujeito por analogia, há nesse “eu” uma *impessoalidade*. O sujeito de *A luta corporal* é todo o sujeito (ou seja, é *qualquer* sujeito), bem como sua história é toda a história, já que a natureza de qualquer existência é a repetição. A visão do espaço (e, conseqüentemente, da História, que é uma sucessão de “agoras”, eternamente) como repetição, aliada ao sentido fatalista da existência de todas as coisas, nunca marca qualquer diferença e implica o relativismo total. Daí a diferença do “eu” que aparecerá a partir de *Dentro da noite veloz*, que não é mais o sujeito geral e impessoal. Dessa forma, o caminho de Gullar como poeta é bastante significativo dessa retomada da especificidade do sujeito em nossa poesia.

Há ainda outra reflexão que se pode fazer sobre o caminho do *mood* que sustenta esses poemas de *A luta corporal*: ao discutir o problema da metáfora na poesia de Wallace Stevens,

Northrop Frye faz uma observação interessante, que diferencia símile e metáfora. Em Stevens, diz-nos Frye, a metáfora serve mais como especificação do particular do que como analogia. Ou seja: a união de dois elementos serve para destacar no que eles *não* se assemelham. Diz o crítico que:

A world of total simile, where everything is like everything else, *would be a world of total monotony*; a world of total metaphor, where everything is identified as itself and with everything else, would be a world where subject and object, reality and mental organization of reality, are one. [...] Yet it is through the particular and discrete that we reach the unity of imagination, which respects individuality, in contrast to the logical unity of the generalizing reason, which destroys it (FRYE, 1963, p. 170, grifo nosso).

Essa diferenciação pode ajudar a “guardar as devidas proporções” ao ler o existencialismo que, de fato, está em *A luta corporal*: a percepção da verdade sem significado da existência nunca consegue sair de seu ensimesmamento. O que pode ser produtivo do ponto de vista conceitual (pois, aceitando-se que são essas as regras do jogo, é possível jogar a partir delas), acaba se tornando uma prisão do ponto de vista do *mood* poético, já que se está diante do abismo do silêncio e da desistência da escrita – e é esse silêncio, na realidade, a única verdade aceita implicitamente.

Percorrendo esse caminho, *A luta corporal* acabará por intensificar essas intenções do ponto de vista da linguagem. Na realidade, trata-se de variações sobre esse mesmo tema, mas variações essas que sugerem que o estudo se dará no campo formal. A seção denominada “O cavalo sem sede”, composta de quatro poemas, por exemplo, é quase inteiramente construída como prosa poética (fora os versos finais de “O abismo da verdura”, em que brota uma poesia protoconcretista quase que espontânea). Difere de “Carta ao morto pobre” porque, nela, é mais difícil achar um núcleo temático comum. O olhar do poeta caminha, verificando pequenas metamorfoses sem sentido: um garoto vira um pássaro, o pássaro, orgulhoso de voar, esquece-se da necessidade de pousar e morre no voo. A voz ressalta, ironicamente, a beleza de sua própria imagem: “Ninguém dirá quando veio a morte. É certo, porém, que ela não teve a alegria de uma última descoberta. Mas vós tereis: ela caía na mesma direção de seu voo, como se o continuasse” (GULLAR, 2001, p. 29). A seção seguinte, “As revelações espúrias”, trabalha também com pequenos trechos de prosa poética, divididos pelo assunto, em que o “eu” se dirige a outros, mas de forma bastante monológica. A viagem pelos mais variados lugares, reais ou imaginados, reduz-se sempre à repetição do mote do saber-se

caminhando para o pó. Aqui já se tem um ou outro trecho absurdo ou mesmo ilegível, característica que se intensificará nos últimos poemas. A última seção, “A fala” (p. 40-48), é o canto do cisne da fé na poesia do livro: inicia-se com uma sequência de poemas inteiramente solares, em que o verso livre, mas controlado, retorna, mais ao modo dos poemas do início do livro. Neste trecho (p. 40-48), que pode ser lido como um só poema (até porque eles não são nomeados, ao contrário do que acontecerá a partir de “O quartel”, embora constem como poemas separados no Sumário de *Toda poesia*, identificados pelos versos iniciais), evidencia-se essa tensão, a tal luta que reúne os poemas tão distintos de *A luta corporal* sob o mesmo título: o corpo morre, mas existe *diante* dessa morte que *ainda não é*, e a linguagem poética disserta sobre essa tensão:

[...] é verão nas minhas palavras.

Maduras, movem-se
as águas, fervilhando de rostos.
E me iluminam um lado no silêncio
para onde as cousas estão extremamente voltadas (GULLAR, 2001, p. 41)

Voltadas, mas não lá ainda, pois há “a alegria debaixo das palavras” (GULLAR, 2001, p. 41). A tensão se configura, às vezes, em antíteses que aparecem em sequência:

Um fogo sem clarão cria os frutos deste campo.

Isto é *poeira florindo*
sem rumor e *sem milagre*. *A poeira*
florindo o seu milagre (GULLAR, 2001, p. 41, grifos nossos).

É, afinal, ambos. Depende do tom, ou do referencial de que se vê. A poeira que cria os frutos é milagre e não é. Certamente é repetição do ponto de vista de uma abstração universal, mas seu repetir-se é, também, sempre, vida nova gerada *contra* a morte. Ainda nesse sentido:

O odor
do corpo é impuro,
mas é preciso amá-lo.
Nenhum outro sol me clareia,
senão esse, mortal
como um pássaro,
que meu trabalho acende
desse odor.

E é assim que a alegria constrói;
dentro de minha boca,

o seu cristal difícil (GULLAR, 2001, p. 45).

Cabe, portanto, verificar que *A luta corporal* é um livro bastante consciente de sua tensão primordial. Embora a angústia da autodevoração seja sua força mais evidente – quantitativamente, inclusive, ao menos do ponto de vista *temático* – há aqui a intuição dos limites de uma poética da abstração total. O que não há, provavelmente, ainda, é a saída (ao menos conceitualmente ou ideologicamente). Não à toa, no outro polo dialético de “A fala”, está a crença numa poética que precisa conscientizar-se de sua artificialidade diante do mundo:

Fora, é o jardim, o sol – o nosso reino.
Sob a fresca linguagem, porém,
dentro de suas folhas mais fechadas,
a cabeça, os chavelhos reais de Lúcifer,
esse diurno.

Assim é o trabalho. Onde a luz da palavra
torna à sua fonte,
de trás, de trás do amor,
ergue-se para a morte, o rosto (GULLAR, 2001, p. 42).

Há, portanto, um elemento a se considerar *sob* a aparência da linguagem solar. A fonte da linguagem, o eu, está de trás do amor e ergue-se para a morte – que não pode ser desconsiderada nunca: mesmo diante de um agora em que se vive. Mas há mais. O poema se fecha com versos bastante ambíguos:

As rosas que eu colho
não são essas, frementes
na iluminação da manhã;
são, se as colho, as dum jardim contrário,
nascido desses, vossos, de sua terrosa
raiz, mas crescido inverso
como a imagem nágua;
aonde não chegam os pássaros
com o seu roubo, no exasperado coração da terra,
floresce, tigre, isento de odor.

Aranha,
como árvore, engendra na sombra
a sua festa, seu voo qualquer.
Velhos sóis que a folhagem bebeu,
luz, poeira
agora, tecida no escuro. Alto abandono
em que os frutos alvorecem,
e rompem!

Mas não se exale a madurez
desse tempo: e role o ouro, escravo,
no chão,
para que o que é canto se redima sem ajuda (GULLAR, 2001, p. 47-48).

O raciocínio espacial, de que falei anteriormente, tem função primordial aqui. Nessa arquitetura de um mundo que é reconstruído pela linguagem, as rosas são reflexo, não rosas mesmo. Apesar da insegurança quanto à relação entre essas rosas de linguagem e as rosas reais (“se as colho”), a matriz é comum – o jardim, afinal, é inverso, pois é reflexo, mas é reflexo *de algo*, relação essa aqui explicitada e garantida. No entanto é um jardim – o da linguagem – em que pássaros não vêm e em que floresce um tigre “isento de odor”, imaginário (e nem precisaríamos aqui da referência do tigre, para a poesia posterior ao Romantismo, como problematização de um mundo que é “bom porque existe” – referência essa que, de qualquer forma, não podemos provar, ao menos como citação direta do tigre de Blake). A percepção da não referencialidade direta da linguagem poética que se ilumina ao final do poema aponta para como a oposição que até aqui resistira cria um terceiro problema. Há a vida, que floresce apesar da consciência da morte, e é um existir deleitoso. Há a morte, que é a abstração maior, um existir por repetição, e torna inútil o canto. E há a linguagem, que não é *mesmo* nenhum dos dois, embora seja o único meio de se atingir a oposição vida e morte. Deixar que se exale a “madurez” do tempo é, afinal, criar o efeito – mentiroso, aqui, ou ao menos desleal com a verdade – de realidade sem atentar para esse caráter terciário da linguagem. Para que o canto se redima sem ajuda, cabe apontar a máscara da linguagem – do contrário, essa linguagem se naturaliza⁶⁰.

Esse percurso, portanto, que vai da percepção existencial como monotonia e inutilidade, passando pela angústia, desemboca em um problema maior: a desconfiança quanto às possibilidades da linguagem poética. E, aí, o livro cai no abismo do incompreensível. Os poemas seguintes – “O quartel”, “Cerne claro, cousa”, “Há os trabalhos e

⁶⁰ Cabe aqui justificar o vocabulário barthesiano (BARTHES, 1988) desse parágrafo. Embora se possa fazer mil e uma restrições ao modelo de análise de “O efeito de real” (entre eles, a generalização e a tendência ao anacronismo desse ensaio, que projeta no romance realista uma obsessão de certa crítica modernista, reduzindo-o à ideologia pós-estrutural), é bastante evidente para mim que a poesia de Gullar, a essa altura, compartilha dessa obsessão, exatamente por se ver em meio aos mesmos problemas: duvidar da possibilidade de significação do concreto, buscar uma significação geral a-histórica, desconfiar da linguagem por vê-la como véu ideológico e, por isso mesmo, recair na ideia de que a única possibilidade de ler a realidade é apontar a insuficiência de sua leitura. Não à toa, o caminho pelo qual o livro segue, como se verá, coincide e muito com a utopia barthesiana do “rumor da língua”. “Roçzeiral” nada mais é que isso: uma língua que, por nada significar, significa globalmente a não adesão a qualquer ideologia. Resta saber o que se perde nesse caminho.

(há) um sono inicial”, “Roçzeiral”, “O inferno”, “Finda o meu sol”, “Negror n’origens” – são um desafio à compreensão em diversos sentidos. “O quartel” é um poema eminentemente alegórico, “Cerne claro, cousa” parece um poema imagista sem referência defensável, mas é em “Há os trabalhos e (há) um sono inicial”, “Roçzeiral” e “Negror n’origens” em que pesa, com ênfase no segundo, a única afirmação que a desconfiança completa da linguagem pode assumir: como praticamente gritam os versos finais de “Há os trabalhos...”, o “vácuo/VOCABULAR” (p. 54). São poemas construídos de estilhaços de palavras e idiomas, em que o sentido se perde na leitura integral. No caso de “Roçzeiral”, nem mesmo é possível recuperar a origem desses fragmentos. Por exemplo:

MU MAÇÃ N’AFERN
TÉRRE VerroNAZO

OASTROS FÓSSEIS
SOLEILS FOSSILES
MAÇÃO Ô TÉRRES
PALAVRA STÊRCÃ
DEOSES SOLERTES PA-
LAVRA ADZENDA PA-
LAVRA POÉNDZO PA-
LAVRA NÚ-
MERO FÓSSEIL
LE SOLÉLIE PÓe
ÉL FOSSIL PERFUME
LUMEM LUNNENi
L U Z Z E N M (GULLAR, 2001, p. 57)

Ou melhor: vê-se o procedimento, as conexões entre palavras e pedaços de palavras, mas sua leitura só pode ser unívoca – ela aponta unicamente para a inabilidade da linguagem, “mero fóssil”, de dar conta do que quer que seja. Embora em “O inferno” Gullar retorne, antes do fim do livro, à linguagem racional, é apenas para constatar sua ineficiência:

Se tivesse certeza de que ao fim destas palavras meu corpo rolasse fulminado, eu faria delas o que elas devem ser, eu as conduziria a sua última ignição, eu concluiria o ciclo de seu tempo, levaria ao fim o impulso inicial estagnado nesta aridez utilitária em cujo púcaro as forças se destroem. Ou não faria. Não faria: uma vileza inata a meu ser trai em seu fulcro todo movimento para fora de *mim*: porque este é um tempo meu, e eu sou a fome e o alimento de meu cansaço: e eu sou esse cansaço comendo meu peito. [...] Estamos no reino da palavra, e tudo que aqui sopra é verbo, e uma solidão irremissível, [...] (GULLAR, 2001, p. 58)

Ou ainda:

MAS EU, NÃO OUTRO, E MINHA LINGUAGEM É A REPRESENTAÇÃO
DUMA DISCÓRDIA
ENTRE O QUE EU QUERO E A RESISTÊNCIA DO CORPO.
E SE É NO ÓDIO QUE ELA MELHOR SE ACENDE,
O ÓDIO NÃO DURA, E A SUA LUZ SE PERDE OUTRA
NUM RASTILHO SUICIDA (GULLAR, 2001, p. 58)

Voltemos, pois, à questão que se desenhava no início desta seção. Lafetá apontara que o mote geral de *A luta corporal* é o da “totalidade que não se atinge”, e que desemboca na transcendência vazia. Gostaria de recuperar o raciocínio, a fim de pensá-lo a partir da leitura que pretendo fazer do *Poema sujo*.

Como se viu, embora a desconfiança com relação à linguagem seja parte de *A luta corporal*, ela surge mesmo, como forma, nos poemas de exceção do fim do livro. Seria falso dizer que ela não se insinua antes (a própria variedade de formatos é evidência disso: Gullar está, parece, tateando, buscando algo que possa se adequar a certa angústia que, evidentemente, não nasce, do nada, a partir da página cinquenta), mas é uma angústia que ainda não diferenciou dois aspectos: a insignificância do canto como atitude pessoal (do ser voltado para a morte) e a insuficiência, ou mentira mesmo, da linguagem literária, como realidade *social*, incapaz de escapar de sua arbitrariedade. Para que essa diferenciação aconteça, é preciso que se crie uma analogia de princípio entre a existência pessoal inútil e fadada à morte e a falsidade arbitrária da linguagem. E ela se dá exatamente na supressão do sujeito individual. O raciocínio é mais ou menos o seguinte: eu estou só no mundo, caminhando para a morte, mas isso não me individualiza, já que essa é a condição de todos (galos, peras, rios, flores e gente). A linguagem, realidade social, é o mascaramento dessa condição de princípio: o canto é inútil, complemento de auroras, algo que deveria se redimir por si, mas, como não pode, é falso. Logo, o único caminho *pela linguagem* para aniquilar essa condição falseadora de uma verdade mais alta é torná-la grunhido.

Lafetá, ao refletir sobre como podemos entender um poema como “Roçzeiral”, oferece três leituras possíveis. A primeira é a da psicanálise: o “sentimento oceânico”, a utopia advinda da “nostalgia inconsciente de um universo unificado e sem desníveis”. A segunda, “o sentimento dionisíaco” de Nietzsche. A terceira, “o impulso religioso que Lukács enxerga por baixo das direções alegóricas da arte contemporânea”. Todas essas explicações convergem para o “desejo sem fundo (e real) de superar o intervalo entre os homens e as coisas”. O problema de poemas como Roçzeiral, seria, assim, certa falta de contraponto “dialético”: falta a sublimação pelo “impulso erótico”, ou a “forma apolínea” ou um sentido mais histórico

(LAFETÁ, 1982, p. 85), para dar uma resposta possível dentro das três leituras propostas. Mas Lafetá aponta, ainda, para a validade relativa dessas análises possíveis. Para o autor, a lukacsiana traria um problema subjacente: haveria, seguindo a lição do pensador húngaro, em experiências como a de “Roçzeiral”, uma mentira implícita – a “subjetivização do tempo”, que é uma “incompreensão do concreto” (p. 85-86). Seguindo o raciocínio do autor, a passagem de *A luta corporal* para o *Poema sujo*, ao encerrar uma modificação de perspectiva (que caminha de uma solidão irrevogável do tempo visto como subjetivo para a socialização da experiência do tempo como um destino comum, a História), por mais que pudesse agradar a Lukács, é também ela uma outra espécie de mistificação: porque é ideologia perspectivista e, como ideologia, igualmente falsificadora (p. 86). Lafetá conclui essa seção de seu texto afirmando que:

Seria preferível pensar, como o faz Adorno, que estes extremos da arte contemporânea escapam da falsidade ideológica justamente porque recusam o mito perspectivista e encaram as relações sociais como elas são no mundo atual, em que os indivíduos vivem de fato como mônadas isoladas no interior da sociedade (LAFETÁ, 1982, p. 87).

Assim, embora “Roçzeiral” seja o poema corajoso “que leva ao limite extremo a concepção da literatura como expressão: puro grito primitivo, que recusa enfeites, falsidades e ideologias” (LAFETÁ, 1982, p. 84), seu entrave estaria na falta de contraponto, só havendo lugar para a destruição. Ao fim, nada sobra.

Resta que nos perguntemos, entretanto, em que medida a generalização da condição humana como autodevorção universal também não é uma espécie de mito perspectivista. Ora, parece-me que o mundo de total símile – como o chama Frye –, da monotonia repetitiva eterna, igualmente desemboca no mito. O que se perde, nos dois casos (o da História como narração do destino humano ou o da morte como condição essencial de tudo), é a particularidade do sujeito⁶¹. A utopia do grito subjetivo, alçado ao patamar de grito *de*

⁶¹ Lukács, ao analisar o que ele considera um problema da concepção de mundo das vanguardas, critica sua falta de perspectivismo por crer que, na subjetivação do tempo, desaparece a hierarquização concreta entre realidade e sujeito (LUKÁCS, 1969, p. 33-75). Segundo o autor, essa tendência desemboca em um problema que ele chama de “puro estatismo”, ou seja, a imobilidade do homem diante de um mundo em que não importa o agir, um mundo fantasmagórico. Apesar das evidentes relações entre a questão do estatismo e a análise que venho fazendo, creio que há uma diferença fundamental aqui. A crítica de Lukács à alegoria e ao estatismo baseia-se na ideia de transformação social, que a alegoria nunca atinge, pois ignora o mundo. Não à toa, o exemplo principal de Lukács é Kafka. Mas, em Kafka, por exemplo, o estatismo não é paralisia. Na verdade, esse escritor seria um belo exemplo do que Lafetá, fazendo referência a Adorno, vê como o caráter crítico do estatismo, já que “os indivíduos vivem de fato como mônadas isoladas no interior da sociedade” e essa

*qualquer sujeito*⁶², só existe como utopia mesmo. Se pensarmos, mais uma vez, com José Guilherme Merquior, que o “valor das utopias” é, exatamente, que “abstratas por definição, operam concretíssimas como lente reveladora das imperfeições reais” (MERQUIOR, 1997, p. 140), podemos ver como o problema da linguagem como metáfora para o problema da existência, que cresce como parasita em *A luta corporal*, é um caminho legítimo, porém limitado para sempre à fronteira que transpõe: ao atingir a utopia de transcender o discurso, deixa de subsistir como poesia da forma que a conhecemos. Assim como, se pudéssemos olhar para a História de um ponto a-histórico, a particularidade se perderia para sempre. Ganhar-se-ia um sentido estável, mas unívoco e ditatorial mesmo. É uma possibilidade, claro, mas, ao concentrar-se no geral, dilui-se exatamente aquilo que determina sua generalidade: o concreto. Mais que isso: abre-se mão de sua função como arte *de linguagem*. Gullar, como sabemos, não prosseguiu para o silêncio. Tampouco achou seu “contraponto dialético” rapidamente. Para fazê-lo, teria ainda de passar pela superação da ideia de linguagem como metáfora para a igualdade da condição natural de todas as coisas.

3.3 De *O vil metal* às experiências concretas: a busca da estabilização

O vil metal é o título dado aos poemas escritos entre 1954 e 1960, ou seja: poemas imediatamente posteriores àqueles de *A luta corporal* e poemas esparsos, alguns, inclusive, posteriores ao flerte com o Concretismo. Essas circunstâncias explicam por que esse é um livro bastante heterogêneo, em que bons poemas estão ao lado de versos de circunstância. Para Lafetá, *O vil metal* é, ainda, um reencontro de Gullar com a vontade de escrever, ou uma

percepção emana da representação alegórica. O caso de Gullar, entretanto, é outro. Ao transpor o indivíduo e perdê-lo, recai num absoluto de que a linguagem não dá conta. Não é sua existência como indivíduo que é estática, mas toda a existência de todas as coisas, é um universo inteiro de monotonia repetitiva. Nesse sentido, há mais perspectivismo que estatismo, pois o estatismo é levado às últimas consequências da relativização, tornando homens, seres vivos e planetas a mesma coisa. Ou seja: creio que a questão em Gullar, se é a mesma analisada por Lukács, é-o em um nível bem mais problemático (ou, pelo menos, mais intenso).

⁶² Poder-se-ia contra-argumentar, dizendo que os sons de “Roçzeiral” não são os de qualquer sujeito em qualquer época, já que facilmente podemos identificá-los como fragmentos que eram *de algo*, mas juntos param de significar. É claro que esse é um ponto a se considerar, já que não se trata de sons sem qualquer raiz linguístico-nacional. Porém, o fato de, globalmente, esses fragmentos não configurarem significado é um problema para esse tipo de defesa. O reconhecimento parcial de partes de palavras não ajuda a entender o que o poema poderia dizer, apenas aponta para uma sensação de ruído de línguas ou ideologias. Do ponto de vista da construção, da estruturação, esse reconhecimento só pode ser lido como metáfora. De qualquer forma, parece que a intenção é exatamente esse jogo entre reconhecimento de algo conhecido (a palavra) e frustração diante da impossibilidade de compreendê-lo naquele contexto, o que aponta para o sentido geral do poema de insuficiência de qualquer linguagem, ou de “rumor da língua”.

redescoberta da crença na poesia, em que se privilegiam as relações entre as coisas, mais que a destruição (LAFETÁ, 1982, p. 88-89). Esse caráter de transição do livro se faz sentir, principalmente, na variedade de recursos: há poemas em que se misturam formas bastante díspares, há poemas bastante tradicionais e há poemas que se aproximam muito do que Gullar fará quando da estabilização de seu estilo poético depois dos anos 60. O primeiro poema do livro, “Fogos da flora” (GULLAR, 2001, p. 67-68), por exemplo, mistura de forma bastante inusitada o início da experiência concreta (a desmontagem das palavras) com a língua artificial incompreensível de “Roçzeiral” e “Negror n’origens”, abusando da visualidade, bem como do vocabulário já conhecido de *A luta corporal*: estão lá os planetas, as orquídeas e o facho sob o chão. Logo em seguida, em “Fora da luz” (p. 69), temos um poema em decassílabos. Essa instabilidade pode ser explicada também, acredito, para além de ser uma reunião de poemas. Afinal, trata-se de um período difícil para Gullar, que fora da declaração da inutilidade da poesia ao dismantelamento da linguagem poética no limite do incompreensível. Nesse sentido, *O vil metal* é um livro de busca por uma estabilização, perpassado por algumas experiências interessantes, outras pouco produtivas.

Dentro desse quadro, então, cabe analisar como alguns desses poemas colaboram para pensar a questão que se propõe neste trabalho: como a trajetória de Gullar passa da generalização da condição humana para a generalização do subdesenvolvimento a fim de desembocar na reconquista do subjetivismo em *Poema sujo*. São duas as mudanças mais evidentes do quadro que se apresentou em *A luta corporal*: a primeira, a perda de impessoalidade do eu; a segunda, uma tendência maior a ressaltar as diferenças entre as coisas, mais que as semelhanças. Essas tendências, que afastam o segundo livro do primeiro, estão, é claro, intimamente ligadas: é pela diferenciação entre os elementos contrastados que o “eu” se pessoaliza. Além disso, essas tendências não são unânimes, já que o livro apresenta experiências bastante distintas em termos de visão de mundo subjacente. Na realidade, o tom de *O vil metal* difere um pouco da tendência comum a muitos dos poemas das várias fases pelas quais Gullar passou como poeta. Seja qual for a visão de mundo (ou mesmo a adesão ideológica) sustentada pelos vários “Gullares”, sua poesia é eminentemente afirmativa: há sempre declarações de princípio muito claras (“o canto é inútil”, “o brilho é vil” e tantos outros trechos antológicos). Nesse sentido, esses poemas de *O vil metal* às vezes soam um pouco imparciais mesmo. Tendo, portanto, essas ressalvas em mente, passo à análise dessas duas tendências.

Com relação à segunda tendência (criar analogias que ressaltem mais as diferenças que as semelhanças), observe-se o poema “Jarro na mesa”:

Sobre o centro da mesa há um jarro de flores
azuis brancas puídas
Dia 5 de março
 Há um jarro pintado
 cheio de flores

Há no quintal uma galinha velha se espojando
na terra velha
no esquecido deserto

Sob o jarro há uma toalha de brim
bordada de linha
como a sombra das flores à sombra das flores
e no quintal
o bicho que não é pintura
entregue a si mesmo
como está Saturno
 Há um jarro
uma palavra seca mas florida
na boca da terra
jarro pintado filho do homem (GULLAR, 2001, p. 85)

Como observa Lafetá, ao analisar *O vil metal*, há uma forte aproximação com a tendência construtiva em alguns poemas deste livro (LAFETÁ, 1982, p. 89). Além disso, Gullar começava, nessa época, a firmar-se como crítico de pintura – relação essa que Lafetá julgará importante para entender as experiências concretas e neoconcretas (p. 90 e seg.). O poema “Jarro na mesa” é um quadro, ou, pelo menos, uma câmera, que visualmente nos apresenta uma cena banal: há um jarro com flores, um jarro pintado, sobre uma toalha bordada. As flores estão em contraste com o jarro, que está, por sua vez, em contraste com a toalha, mas, integrados no quadro, parece que o bordado da toalha é a sombra das flores, já que ele está à sombra das flores. Mas há mais contrastes nesse quadro: há uma galinha que se espoja na terra do quintal, um animal “entregue a si mesmo”. E, finalmente, há o olhar aparentemente neutro que nos apresenta essas coisas todas em relação, para tirar delas um sentido. O quadro aqui apresentado é muitíssimo similar àqueles de *A luta corporal*. Veja-se “As peras”, do primeiro livro:

As peras no prato,
apodrecem.
O relógio, sobre elas,
mede

a sua morte?

Paremos a pêndula. De-
teríamos, assim, a
morte das frutas?
[...] As peras,
concluídas, gastam-se no
fulgor de estarem prontas
para nada.

O relógio
não mede. Trabalha no vazio [...].

Tudo é o cansaço
de si. As peras se consomem [...]
As flores, no canteiro
diário, ardem. [...]
Tudo
desliza e está só [...] (GULLAR, 2001, p. 85).

O quadro existia lá também, mas o que muda é o sentido dado pelo olhar. Em “As peras”, embora haja diferença entre as peras, o relógio, as flores, o homem e, posteriormente, o gato, essa diferença é minimizada, pois o espaço entre os seres só diz de sua condição existencial intrínseca: caminhando ou estáticos, eles se reduzem à sua condição mortal. O contraste com o tempo do relógio – tempo artificial – não pode conter o curso da autodevoração. No caso do poema do jarro, entretanto, a ideia de tempo é que é suprimida, a fim de que o raciocínio espacial supere o perspectivismo de uma passagem de tempo como repetição. Tem-se aqui o tempo do dia específico, concreto, marcado do calendário (é cinco de março), as flores estão gastas, a galinha está velha, mas as coisas estão *na* vida e sua vida não é só um caminho para falar da morte, não há antecipação. Os temas são os mesmos, o quadro é o mesmo, mas recupera-se a individuação. Mesmo nas aproximações (afinal, a galinha está só, “entregue a si”, em sua vida que é única e solitária *como* “está Saturno”, e o “estar” aqui é importante), o que é ressaltado são as diferenças entre as coisas. Sim, estão todas sozinhas, mas são de natureza distinta: “o bicho não é pintura”, não é jarro, assim como a toalha, que é *como* a sombra das flores, não são as flores e nem sua sombra. Estamos muito distantes, aqui, do mundo de “total símile” de que falara Northrop Frye e muito mais próximos daquilo que o crítico considerava a natureza da percepção metafórica. E isso porque a lei da autodevoração não se sobrepõe às coisas em si que o poema apresenta. A perspectiva agora é outra. Assim, se há um quadro que procura relacionar os seres, ele serve mais para entender não sua extrema solidão (o que, no fundo, igualá-los-ia, deixando de ser um quadro que ressalte os limites das coisas), mas os individua e concretiza, dando-lhes uma natureza

própria e só daí unindo-os como quadro. Entretanto há mais uma comparação aqui, e que talvez seja a mais importante para que se entenda a volta dada por Gullar: ao fim do poema, o jarro não é mais jarro-objeto, mas jarro-palavra – “uma palavra seca mas florida/ na boca da terra”. O jarro pintado, que é “filho do homem”, é intervenção humana na construção do mundo. O jarro-palavra, também fruto do trabalho humano, poético, que o percebe seco e florido, é igualmente intervenção. Um jarro na mesa, um poema, são coisas construídas no mundo, diferentes de galinhas e do sistema solar (outra obsessão de Gullar, importante para o *Poema sujo*): são organização mental do mundo, estabilizadoras do caos natural. Nesse poema, portanto, apesar dos recursos já conhecidos, está-se longe da unilateralidade na leitura do real. Trata-se de um poema construtivo – se atribuirmos a essa palavra o sentido dado pela leitura que se faz de João Cabral – e eminentemente moderno.

Mas nem sempre esse olhar estabilizador paira, nos poemas de *O vil metal*, sobre as coisas de forma aparentemente neutra. Na realidade, muitos dos poemas do livro pendem mesmo para o subjetivo, mas não mais o subjetivismo de que falamos em *A luta corporal*, que aparece sempre para destacar a condição mortal de qualquer ser, e sim um subjetivismo que recupera a existência única e pessoal. O poema-despedida “Poema de adeus ao falado 56 (no melhor estilo moderno com aliteraões, alusões e leve tom de humor e melancolia)” (GULLAR, 2001, p. 78-80) já traz em seu início esse traço de recuperação da individuação do “eu” poético:

Sexta-feira parto:
até outra vez
Fica de nós, o quarto
Fica de mim, vocês

Fica de nós, o pasto
comum do ar
Eu desde agora pasto
as ervas do lar

Fica de mim o que
de mim lembrarei [...] (GULLAR, 2001, p. 78)

Não há qualquer dificuldade em perceber que o “eu” que aqui fala é muito menos construção poética, muito mais colado à experiência biográfica. Além disso, há a marcação muito específica da oposição, não mais planificadora, do eu e do mundo que o rodeia, ou seja, de como a experiência específica, que só existe na história pessoal única, acrescenta à experiência social, já que somos “Homens de dia dúplice/ temos um sol verbal/ além desse sol

dúplice/ da guarda-pessoal// Sol que se acende, moço/ da boca de quem lê:/ fogo-fátuo do osso/ do velho Mallarmé” (p. 79). Assim, se comparamos esse poema com “Carta do morto pobre”, de *A luta corporal*, que versa sobre a não redenção da arte diante da morte, veremos que o brilho não é mais vil ou mentiroso. Numa imagem bem gullariana, o sol verbal se acende como fogo-fátuo da putrefação do cadáver de Mallarmé, na tradição do culto a esse Sol alternativo, que é ele também intervenção no real, ou, ao menos, uma forma legítima de ler o real, pois é o que se tem quando alguém decide escrever literatura.

Esse “fazer as pazes” com a poesia, portanto, constrói-se em uma maior complexidade na apresentação do quadro espacial. A espacialidade, de que se falou aqui na análise de *A luta corporal*, ganha uma dimensão que busca dar conta da relação entre particular e geral, tendendo para a particularização, ainda que, por vezes, o quadro geral se apresente. Trata-se da reconquista de certa fé na poesia, que aqui se confunde com a ideia de resistir à morte. Há um poema, inclusive, que se chama “Recado”:

Os dias, os canteiros,
deram agora para morrer como nos museus
em crepúsculos de convalescença e verniz
a ferrugem substituída ao pólen vivo.
São frutas de parafina
pintadas de amarelo e afinadas
na perspectiva de febre que mente a morte.

Ao responsável por isso.
quem quer que seja,
mando dizer que tenho um sexo
e um nome que é mais que um púcaro de fogo;
meu corpo multiplicado em fachos.
Às mortes que me preparam e me servem
na bandeja
sobrevivo,
que a minha eu mesmo a faço, sobre a carne da perna,
certo,
como abro as páginas de um livro
– e obrigo o tempo a ser verdade (GULLAR, 2001, p. 84).

O poema, como observa Lafetá, é uma resistência ao “dionisismo” (LAFETÁ, 1982, p. 89) não dialético que o crítico via em *A luta corporal*. Mas é também mais. É uma “retemporalização” de sua poesia, bem como uma marcação de lugar de fala: é um nome e um sexo, é um corpo que tem um nome específico e que, por isso mesmo, reconquista a experiência de sua própria morte, não mais a aproximando daquelas dos outros seres e coisas, mas em contraste com as mortes que se busca disfarçar. A experiência aqui é similar àquela

de “O anjo” de *A luta corporal*, mas o que importa aqui não é mais o espanto diante da percepção da mortalidade, e sim o tempo, tornado verdade.

Esses três poemas de *O vil metal* aqui analisados foram lidos sob uma perspectiva comum: são poemas em que se supera a ideia de condição existencial de mortalidade que torna o tempo estático, recuperando, no processo, as diferenças entre os elementos apresentados e, também, uma subjetividade que não é generalizada como condição de todos, mas específica, dentro da passagem do tempo da história individual. Entretanto, essa leitura é um pouco tendenciosa. Fica claro, na leitura apenas desses três poemas, que são construções bastante distintas, especialmente no que se refere ao tom discursivo – presente nos dois últimos, mas ausente em “Jarro na mesa”. O caminho seguido por Gullar nos *Poemas concretos/ neoconcretos*, reunidos na publicação de *Toda poesia*⁶³, é o segundo. Muitas das tendências que se desenhavam em *O vil metal* ficam de fora nessa nova fase. Outras ainda esperariam alguns anos para voltar a se manifestar: o último poema do livro, “Réquiem para Gullar”, apesar de voltar à “semiprosa” angustiada de *A luta corporal*, aponta para os vários elementos que serão reordenados no *Poema sujo*. É quase um *Poema sujo* sem hierarquia, na verdade. Mas, antes de chegarmos a ele, cabe observar esse caminho que levaria Gullar à estabilização entre geral e particular pela poesia concreta e pelo Neoconcretismo.

3.4 Concretismo e Neoconcretismo: a poesia como esquematização da realidade

Gullar entra em contato com o trio concreto em 1955. Entre dezembro de 1956 e fevereiro de 1957, participa da I Exposição Nacional de Arte Concreta com o poema “O formigueiro”. Ainda naquele ano, rompe com os concretistas devido ao texto “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, de Haroldo de Campos. Publica *Poemas* em 1958, livro que traz algumas das experiências compostas no período e, em março de 1959, assina com outros artistas o “Manifesto Neoconcreto”. Esses anos são, como se vê, repletos de formulações e reformulações teóricas sobre a ideia de evolução da poesia brasileira. Teodoro Rennó Assunção, no texto “Os ‘livros-poema’ e os ‘poemas espaciais’ de

⁶³ A reunião só do livro “Poemas”, de 1958, se deve à negação de Gullar, posteriormente, da poética subjacente aos dois “movimentos” – Concretismo e Neoconcretismo. Em “Em busca da realidade”, texto de *Cultura posta em questão*, de 1965, o autor resume essa poética como o desejo de “imprimir à linguagem verbal um modo de expressão aconceitual” (GULLAR, 2006, p. 154), o que, para o Gullar dos anos 60, seria a mais pura enganação. No geral, as experiências de Gullar no Concretismo e no Neoconcretismo são realmente bastante similares, a despeito das diferenças declaradas àquela altura. Por isso, a análise se dará olhando para essa oposição como um só momento, em que a busca é comum.

Ferreira Gullar e os *Bichos* de Lygia Clark” (ASSUNÇÃO, 2013, p. 151-171), define três fases da poesia de Gullar no período: uma fase predominantemente visual (de *Poemas*), uma fase de controle da recepção (dos “livros-poema”) e uma última fase, em que Gullar se distancia do que tradicionalmente chamamos de poesia, e que dá origem aos “poemas espaciais”.

Para Lafetá, o flerte de Gullar com o Concretismo não leva o poeta a desistir de suas antigas obsessões. Porém, ao focar-se no caráter plástico da linguagem, “a experiência concretista reintroduz em sua poesia a dimensão social, que ela estava para perder” (LAFETÁ, 1982, p. 92), visto que a busca do extremo da construção é uma saída para o solilóquio em que recaíra a parte final de *A luta corporal*. De fato, quando se lê os poemas concretos e neoconcretos, duas coisas saltam à vista. A primeira, que as preocupações temáticas são as mesmas dos poemas anteriores, especialmente a busca de um significado geral para uma configuração espacial que parte de elementos concretos (cotidianos). A segunda, uma busca de maior comunicabilidade: o sentido dos poemas dessa fase é mais estável e há uma evidente preocupação com a recepção. Esse segundo aspecto explica, ainda, a preocupação que dá origem à dissidência neoconcreta: o objetivo era, em grande parte, ter controle da experiência, a fim de que houvesse uma dose de interação entre a ideia de que o poema parte e o que o leitor nela vê. Essa preocupação é amplificada na ideia de “livros-poema”, que nada mais são que a ordenação temporal da leitura de um poema concreto: ao invés da apresentação estática da composição, a necessidade de se manusear as páginas uma a uma leva a um processo em que uma palavra vem depois de outra. Mesmo em *Poemas*, há, em alguns casos, a “indicação de leitura”, que procura dar ao leitor uma ordem temporal possível para lidar com as palavras dispostas da página.

O primeiro poema⁶⁴ de *Poemas* já focaliza a ideia de estabilização da paisagem:

mar azul				
mar azul	marco azul			
mar azul	marco azul	barco azul		
mar azul	marco azul	barco azul	arco azul	
mar azul	marco azul	barco azul	arco azul	ar azul

(GULLAR, 2001, p. 97).

⁶⁴ Os poemas deste livro foram citados de forma reduzida, devido ao espaço dessa tese. Manteve-se minimamente a proporcionalidade.

Lendo-se o poema na vertical, vê-se cinco pilares, que diminuem a cada coluna. Na horizontal, tem-se o acréscimo de um novo sintagma nominal por linha. A transição de um sintagma para outro marca, sempre, a transição do azul mais geral para um azul mais específico (mar, marco, barco e arco), com exceção do último, em que o azul se universaliza: não temos só um ponto azul no mar azul, mas um “ar azul”. O equilíbrio visual é dado pelo fato de que, mesmo sendo tudo azul, cada elemento é focalizado por si, bem como por sua constituição fonética (apesar das alterações mínimas nas palavras). É um poema que, analisado sob a influência da leitura de “As peras” ou “Jarro na mesa”, intensifica aquele caminho anteriormente descrito neste capítulo: como relacionar as coisas marcando não só aquilo que as torna iguais, mas diferentes. O recurso da combinação visual na página permite, de certa forma, tabelar as imagens, dispondo-as como em um diagrama em semiarco, ou em onda, de forma que se extraia, da própria disposição, uma ideia de organização do caos que existe para além do que está expresso discursivamente. Isso acontece em todos os poemas do livro: pode-se ler, na disposição, essa organização mental que redistribui o que se apresenta (menos no sentido de uma palavra puxar a outra, pois aqui a fragmentação das palavras é um recurso menos produtivo que em outros poemas concretos). Observe-se, por exemplo, o terceiro poema:

asa		blusa
	azul	casa
	casulo	
	azul	casa
asa		blusa
(GULLAR, 2001, p. 84).		

O foco aqui é o espelhamento poético. Passando-se a linha mediatriz na construção espacial, temos o ponto central “casulo”, de onde se abrem as duas leituras possíveis. O lado esquerdo remete ao mundo natural (azul, muito provavelmente como sinédoque de céu, e asa como sinédoque de borboleta) e o lado direito, ao humano. Assim, o poema, com um número bem reduzido de fonemas (asa, casa, blusa, azul), partindo de um casulo nuclear, como que abre suas asas para dois aspectos: um, o do lançar-se no desconhecido; outro, o do proteger-se

no conforto. O ponto de nascimento, portanto, “casulo”, ambíguo, é entendido duplamente: como proteção e como transição.

Essas composições, dessa forma, apontam sempre para um centro de organização estabilizador. Creio que é interessante notar, ainda, que essa organização remete sempre a uma ideia bastante realista da relação entre olhar e realidade – característica essa inédita, até então, na poesia de Gullar. O fato é que, na maioria dos poemas de *A luta corporal* (e em muitos de *O vil metal*), a realidade, o mundo em si, que existe para além da consciência, é sempre ponto de partida para alguma outra coisa – às vezes, os elementos concretos são desculpa mesmo para a divagação do “eu”, elevado à “condição de tudo” no primeiro livro e pessoalizado no segundo. Se há, portanto, uma conquista inequívoca para a poesia de Gullar durante sua produção concreta e neoconcreta, é essa presença do mundo real, não subordinado mais ao mundo mental, mas integrado com ele. Essa reflexão pode ajudar a entender o problema de Gullar com a intensificação da experiência concreta. Como se sabe, “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, de Haroldo de Campos, é um momento de declarada radicalização do aspecto matemático do movimento. O que mudaria, na concepção, seria a o foco da produção:

A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). Isto é: em vez do poema do tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. A solução do problema da estrutura é que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático. [...] Será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa (CAMPOS, 2006, p. 133-134).

Assim, a fase matemática passaria a focar na estrutura, menos que nos elementos que a compõem: “o conteúdo do poema será sempre sua estrutura” (CAMPOS, 2006, p. 135), prescrevia Haroldo de Campos. Embora, na prática, seja difícil dimensionar o quanto o foco de um poema concreto ou visual está na estrutura ou nos elementos (ou medir sua porcentagem de “acaso”), essa virada irrita profundamente Gullar. A ideia de transição de uma construção orgânica para uma construção mecânica é, inclusive, o ponto sobre o qual se constrói a discordância no “Manifesto Neoconcreto” – além, é claro, da rejeição ao que seria o caráter prescritivo do movimento paulista, em oposição à união dos neoconcretos, que teria se dado por uma “afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos” (TELLES,

1992, p. 411). O que o Neoconcretismo buscaria restaurar seria certa diferença intrínseca da obra de arte com relação a outros meios técnicos: a sua expressividade e diálogo com um mundo “orgânico” menos que mecanicista. Para isso, buscaria retomar, na obra, uma experiência similar “à experiência primeira – plena – do real”. No caso da poesia, buscar-se-ia superar a ideia de palavra “como mero sinal ótico”, como ela apareceria na poesia concreta, para devolver-lhe seu caráter temporal, de um tempo “em duração”, similar à experiência da linguagem real (p. 410). Na prática, porém, a diferença se dá mais no fato de que os temas da arte neoconcreta criam analogias com a realidade mais banal, menos que com abstrações mais técnicas, como faz o Concretismo. Além disso, há um importante papel para o consumidor dessa arte: as obras são sempre dependentes da manipulação do público. O exemplo mais evidente disso é o *Bicho* de Lygia Clark: composto de placas de alumínio fundidas em uma “espinha dorsal”, adquire incontáveis formas à medida que é manipulado – mas só toma forma, só existe, *se for manipulado*.

Gullar fez suas tentativas nesse sentido nos livros-poema. Consultando-se o catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta (GULLAR, 2007), fica evidente como os poemas “fruta”, “osso” ou “faina” foram concebidos para interagir com a manipulação, visto que as páginas são recortadas de modo que é necessário que o leitor as vire para que o poema continue a se mover.

Recuperando, portanto, a aproximação e o afastamento de Gullar com relação ao Concretismo, fica claro que o problema principal não foi qualquer limitação da poesia concreta em si, mas uma barreira do ponto de vista daquilo que o autor procurava em sua trajetória pessoal como poeta: para ele, o Concretismo foi uma forma de estabilizar sua relação *com o mundo*, fim último da representação. Assim, Gullar utiliza alguns recursos concretos como esquema de apreensão de sua matéria e isso é produtivo para ele até certo ponto. Entretanto, já em sua “fase neoconcreta”, outro aspecto passa a preocupá-lo: em que medida, agora que ele havia recuperado certa fé na arte, sua obra poderia chegar a um público. E quem era, afinal, esse público? As contingências levariam Gullar a sua nova “fase”, em que começaria a se amplificar o sonho da supressão da autonomia.

3.5 Em busca da realidade: o sonho da poesia nacional-funcional

Na década de 1960, a trajetória de Gullar já apresentava uma variação impressionante de adesão a formas e movimentos artísticos, todos eles, é claro, filtrados pelas obsessões do autor. Mas o período mais polêmico estava para vir: a sua ligação com a poesia participante, nascida e teorizada a partir dos Centros Populares de Cultura (CPC's).

A história da politização de Gullar pode ser resumida da seguinte forma⁶⁵: em 1960, em Brasília, assume o cargo de diretor da Fundação Cultural do Distrito Federal até a renúncia de Jânio Quadros. Segundo Eleonora Ziller, data dessa época a consciência a respeito da distância entre sua produção vanguardista e a massa que se deslocara para as cidades-satélites, bem como do paradoxo da capital federal modernista em si (ZILLER, 2006, p. 63). Em 1962, é eleito presidente do CPC do Rio de Janeiro e publica o primeiro cordel, “João Boa-Morte”. Em 1964, filia-se ao Partido Comunista Brasileiro, adotando uma posição moderada, especialmente no que se referia à guerrilha. Ao longo dos anos 60, ainda, teoriza sobre cultura na *Revista Civilização Brasileira*, que rodou a partir de 1965 e foi extinta com o AI-5. Depois, colabora n’*O Pasquim* (fundado em 1969). Tudo se altera, porém, a partir de 1970, quando passa a ser procurado pela polícia, o que culmina no exílio a partir de 1971⁶⁶.

Trata-se de um momento-limite da poesia de Gullar, frequentemente visto com maus olhos. Isso se deve, em grande parte, a certa ingenuidade da teorização subjacente à produção cepecista, evidentemente relativizada com o endurecimento da ditadura a partir de 1968, o que leva muitos desses artistas – Gullar, inclusive – a rever suas posições. Ainda, há o problema dos poemas em si, que fogem e muito aos critérios estabelecidos pelo campo artístico da época. Para os fins deste trabalho, creio ser importante analisar essa produção por duas vias. A primeira: como a teorização, com todos os seus defeitos e idealismos, desmascara a questão da autonomia, que se procurou evidenciar ao longo desta tese. A segunda: como a produção poética de Gullar no período aponta para uma utopia de superação da autonomia e, por consequência, como o fracasso do projeto abre caminho para o reestabelecimento do subjetivismo na tradição brasileira. Parece óbvio, depois da leitura dos textos escritos na época, que o projeto do *Poema sujo* nasce do malogro da experiência dos anos 60 – daí seu caráter de síntese revisionista. Procurarei, tanto quanto possível, focar na produção ensaística

⁶⁵ Sintetizo, neste parágrafo, a descrição que se encontra, de forma pormenorizada, no livro *Poesia e política*, de Eleonora Ziller Camenietzki (ZILLER, 2006, p. 63-101).

⁶⁶ A história do exílio é contada no livro de memórias *Rabo de foguete* (GULLAR, 1998).

e poética do próprio Gullar, visto que o objetivo maior, aqui, é perceber como o autor recebeu e refratou aquele momento cultural a fim de dar conta dos problemas específicos que o atormentavam.

Quanto ao primeiro aspecto, o documento mais importante da época é, na produção de Gullar, a coletânea de ensaios *Cultura posta em questão*, publicada pela UNE em 1963 (edição destruída após o Golpe) e reeditada em 1965. O primeiro ponto que fica bastante evidente na leitura atual desse livro é que ele é fruto de um tempo de crença. A confiança principal, aqui, é no poder redentor da arte, bem como a projeção de uma história das formas que evolui inevitavelmente para a resistência política. O engajamento, portanto, não é simples opção do artista, mas uma realidade inescapável. A esse respeito, é interessante observar o esforço que Gullar faz para mostrar que todos os caminhos levam ao engajamento. Em “Situação da poesia brasileira” (GULLAR, 2006, p. 99-119), por exemplo, o autor começa declarando otimismo com relação à possibilidade de a poesia se contaminar cada vez mais com questões políticas. Rapidamente, percebe-se que, na realidade, o objetivo (que será declarado no fim do texto) é exatamente defender essa poesia participante, que já era fato, de acusações e, principalmente, justificá-la, a partir da ideia de uma evolução poética que vai do Modernismo de 1922 ao momento presente.

As acusações que sofre a poesia engajada são, segundo Gullar, duas: primeiramente, de que se poderia perder a qualidade; depois, de que a poesia já é plenamente justificável politicamente, pois sua realização é ela mesma sua função social intrínseca. Ao primeiro ponto, Gullar responde que realmente é necessário ter o horizonte da qualidade em vista, mas que o engajamento em si não compromete a obra necessariamente. Quanto ao segundo, afirma que exatamente por isso não se deveria desconfiar tanto de uma poesia, digamos, afirmativa, que não só exprime “perplexidades” (GULLAR, 2006, p. 100), como faz a poesia construída sobre critérios pretensamente modernos. Ou seja: a própria existência da poesia participante justifica sua necessidade.

Quanto à história da poesia brasileira ali contada para justificar a produção engajada, é importante ressaltar que Gullar declara uma relação causal entre transformações político-sociais e transformações artísticas. Dessa forma, assim como os momentos anteriores teriam uma justificativa que se poderia identificar nas condições de produção de suas respectivas épocas, o momento da poesia participante adviria de uma nova consciência do que é o Brasil. No Modernismo de 1922, essa consciência era não só de reinterpretação histórica do país

(achar um herói brasileiro, um *Macunaíma*), mas também implicava uma revolução formal: o uso da coloquialidade, bem como dos elementos brasileiros, era uma forma de lutar contra a influência portuguesa (GULLAR, 2006, p. 102-103). O novo momento, que é o da poesia participante, encontra um novo Brasil, mais real, em que não há mais espaço para o pitoresco-lírico: é o Brasil “político” da (Gullar não usa a expressão, mas ela está implícita) luta de classes.

A história, então, seria esta: a poesia vai perdendo, nas décadas seguintes, esse caráter “leve” do Modernismo heroico e torna-se circunspecta. Essa seriedade atinge tanto os expoentes do primeiro Modernismo quanto os poetas da geração seguinte. Gullar só reconhece mesmo a existência de dois desses poetas: Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, que são colocados como os dois únicos caminhos, opostos, a seguir a partir de 45. Enquanto o segundo transformaria as tensões em símbolos – um poeta “místico”, do “universalismo pânico” –, apontando para uma transcendência, o primeiro se prenderia às coisas: é o poeta do “cotidiano tenso” (GULLAR, 2006, p. 104-105). Essas duas tendências teriam, ainda, ligação com as transformações por que passou o Brasil e o mundo até 1945.

Assim, segundo Gullar, a geração de 1945 seria uma produção de águas não divididas. A cristalização das formas modernistas leva os poetas a uma seriedade ainda maior, bem como a uma elaboração da linguagem. Se, em um primeiro momento, essa elaboração ainda é uma tentativa de lidar com a tradição, logo ela passa a encerrar uma vontade de domínio das palavras, de palavras-coisa, que se desprendem de sua existência na realidade. Gullar chega mesmo a ligar o fim do subjetivismo ao fenômeno da negação da realidade (GULLAR, 2006, p. 108). Os índices dessa “morte do real” seriam, no esquematismo intolerante da posição de Gullar àquela altura, *Claro enigma* e *A fábula de Anfion*, exemplos de como os poetas se recolhem em um culto solitário da palavra, culto esse que não admite a entrada do real. A conclusão é evidente: a explosão máxima do império da abstração é o Concretismo.

Embora essa cristalização da palavra não seja vista com bons olhos por Gullar, ele tem de admitir que, ao menos em João Cabral, ela não é negativa, mas o é na poesia concreta. Por quê? Porque, segundo Gullar, João Cabral não esconde a tensão, enquanto na poesia concreta tudo seria resumido a puro jogo, recaindo no mito do “poema puro” (GULLAR, 2006, p. 117-118). Não haveria evolução, mas mistificação – ou seja, tratar-se-ia de uma boa hora para recuar. Tal recuo tático nasce da percepção da falência do projeto vanguardista e antissubjetivista na poesia brasileira, pois: “*a evolução natural da poesia que se funda no*

alheamento aos problemas concretos é para a sua própria destruição” (p. 122, grifo do autor).

Assumindo, portanto, essa tese, Gullar defende que o engajamento nada mais é que a percepção clara do círculo vicioso da poesia moderna:

[...] *entre a mais extremada experiência estilística e a poesia de participação, existe apenas uma mudança de ponto de vista com respeito às possibilidades de uma poesia nova desligada dos problemas sociais.* A própria experiência de vanguarda, que exprime um inconformismo limitado ao recinto das formas literárias, quando levada às suas últimas consequências ultrapassa os limites do âmbito literário e recoloca o problema existencial e político (GULLAR, 2006, p. 123, grifo do autor).

Ou seja: é exatamente o efeito colateral da vanguarda que determina a poesia participante. Cabem, pois, ao artista, dois caminhos: ou assume uma posição, ou fica na inconsciência, pois “ninguém está fora da briga” (GULLAR, 2006, p. 22).

A argumentação subjacente à *Cultura posta em questão* leva em conta, para traçar o quadro da “briga”, um problema que está na ordem do dia. Se pensarmos nos limites deste trabalho, o que parece latente sempre, embora às vezes formulado de maneira radical no calor da hora, é a especificidade do campo artístico, que cria suas regras e critérios, mas o faz com certa pretensão de universalidade. O que se ignora, para Gullar e outros escritores do período, é exatamente em que bases essa pretensa universalidade do critério se baseia. Para questioná-lo, levantam-se certos índices, como a (velhíssima) questão da importação das formas e a relação entre arte, público consumidor e instâncias de consagração. A mais evidente, na maioria desses documentos, é a problemática da formação de um público.

No prefácio à edição de 1965 do livro de Gullar, Leandro Konder se pergunta se “[...] estará a nossa poesia, para alcançar elevado nível de qualidade artística, obrigada a confinar o seu consumo a um número cada vez mais reduzido de *experts* [...]” (GULLAR, 2006, p. 16). Para o autor, o próprio fato de a pergunta se impor, isto é, de a questão chegar a incomodar, deve-se a uma mudança na percepção das condições de produção de arte:

Nas sociedades onde impera um subdesenvolvimento “absoluto”, a cultura das elites não é verdadeiramente “questionada” e gravita com tranquilidade em torno do produto cultural metropolitano, estrangeiro, sem que o eventual aparecimento de talentos rebeldes individuais consiga abalar a solidez do seu mecanismo alienado [...].

Ao processo prático de industrialização e ao desenvolvimento material das forças produtivas nacionais, entretanto, correspondeu uma mudança de mentalidade. Começou a generalizar-se uma consciência progressista e nacionalista [...] da necessidade de defendermos as nossas riquezas naturais, o fruto do nosso trabalho,

tanto o econômico como o cultural, contra o mecanismo espoliador do mercado capitalista internacional (GULLAR, 2006, p. 15).

Dessa forma, a situação da arte é paralela à situação da produção de *commodities*: produz-se para a transação exploratória em um mercado internacional alheio à miséria dos países explorados. Como define precisamente Eleonora Ziller, “o conceito de dominação imperialista é transposto, sem mediação, do campo econômico e político para a cultura [...]” (ZILLER, 2006, p. 67) nos textos dessa fase, levando a uma ideia esquemática de nacionalismo. Valores artísticos são, portanto, igualados a valores de classe.

Mas em que consiste esse “nacionalismo” do livro de Gullar? Em um dos ensaios mais divertidos do livro, “Cultura e nacionalismo” (GULLAR, 2006, p. 29-39), o autor procura especificar essas relações entre arte, economia e ciência. Segundo Gullar, o problema não seria exatamente a influência de formas estrangeiras, mas a importação inconsciente dessas formas: ou seja, mudanças estruturais que se devem a realidades outras que não a própria tradição interna. Não há erro em importar, mas é preciso consciência de que, ao fazê-lo, importam-se também visões de mundo subjacentes. A analogia, para Gullar, aqui, é com a ciência: da mesma forma que pode ser benéfico para uma nação importar tecnologia para seu desenvolvimento interno, a importação de formas artísticas também pode contribuir para a resolução de problemas inerentes ao sistema literário nacional. Com uma ressalva: enquanto a ciência desenvolvida nos países que atingiram certo grau de riqueza é válida e verdadeira também para os países subdesenvolvidos – pois há o “caráter universal do conhecimento científico” (p. 36) – a arte não pode ser medida pelo grau de evolução. Suas transformações não correspondem a uma descoberta, como é o caso das ciências tecnológicas, físicas e matemáticas, mas a necessidades que nascem de sua localização histórico-social. O embuste das vanguardas seria suplantando essas necessidades, o que seria fácil, devido às instâncias de consagração operarem sempre nos centros culturais dominados por uma elite:

Essa independência com relação ao público conduz o poeta a se identificar, cada vez mais, com os pontos de vista de uma minoria superintelectualizada [...].

Desligado do “seu público”, o intelectual se volta para o exterior. Escreve, no fundo, para ser traduzido ou, quem sabe, lido por um grande crítico inglês, francês, norte-americano que saiba português... Porque só os nomes de fora lhe inspiram respeito [...]. O entrave é a língua... Mas, com pintores, por exemplo, não há esse empecilho [...]. Não adianta, porém, apenas conseguir expor nas galerias da Europa e da América do Norte. É preciso mudar-se para Paris, porque, do contrário, os críticos olharão sua arte como imitação subdesenvolvida dos pintores de lá. [...] Depois de instalados em Paris, de ter obtido um que outro artigo de crítico conhecido, voltam ao Brasil, a passeio, para realizar exposições que são efusivamente saudadas pela

crítica. Os colecionadores locais tratam de adquirir as obras desse brasileiro que conseguiu se impor até em Paris...

[...] E eis o pobre funcionário público a ler, com orgulho, essa história “nacionalista” e a engolir, à força, como arte, os borrões que ocupam páginas inteiras, coloridas, de sua revista predileta. [...] Não se deve esquecer, porém, que todo o êxito de nosso homem em Paris se resume a alguma amizade e mesmo algum prestígio numa faixa reduzida de intelectuais, críticos de arte [...]. A mesma minoria que existe no Rio, em São Paulo, em Nova York, em Tóquio, em Roma. Minoria, mesmo na classe intelectual. Minoria ativa que, como uma seita, defende seus princípios de aristocracia espiritual no mundo inteiro (GULLAR, 2006, p. 32-33).

A longa citação é um recorte da história usada por Gullar para exemplificar como a influência das revoluções artísticas de uma minoria intelectual estrangeira é naturalizada como critério absoluto em arte. Embora seja um retrato engraçado e até bem realista do painel da República Mundial das Letras, a simplificação apaga a complexidade do processo no caso da interpretação da tradição nacional. O curto-circuito é evidente: Gullar traça uma história do sistema literário brasileiro desde o Modernismo de 1922 como uma crescente tendência ao antissubjetivismo e à resistência à palavra fácil, tendência essa *motivada* por causas históricas, que teria levado ao mito do poema puro concretista, cujo desmoronamento enquanto utopia, por sua vez, daria origem à poesia engajada. Entretanto, essa motivação interna desaparece diante da “síndrome de vira-lata” da arte brasileira, simplesmente subordinada ao critério estrangeiro em “Cultura e nacionalismo”. Poder-se-ia, buscando defender o texto de Gullar, argumentar que essa subordinação acrítica é a de parte – menos significativa segundo um critério qualitativo – da produção brasileira, mas o exemplo principal de Gullar no texto é exatamente a influência do paradigma concreto: paradigma que, páginas depois, ele identificará como a raiz *interna* da necessidade da poesia engajada. Segundo tal interpretação simplista, ainda, seria possível enxergar na própria poesia participante a influência da reflexão estrangeira – os mestres de Gullar, afinal, são Gramsci e Lukács, que também desenvolveram suas ideias a partir de contextos culturais específicos. Assim, a não ser que se coloque a crítica literária e a filosofia no campo de desenvolvimento tecnológico (o que não é bom para nenhuma das áreas, diga-se de passagem), é preciso aceitar que a dialética que se estabelece entre importação e assimilação é mais complexa do que “Cultura e nacionalismo” quer fazer parecer. Como resume Lafetá, com relação às teses de *Cultura posta em questão*, são:

Posições que soam como sensatas e perfeitas – exceto quando se pergunta se as influências externas seriam mesmo pura macaqueação ou se, pelo contrário, não corresponderiam também a necessidades internas, ditadas pelo nosso crescente processo de internacionalização (LAFETÁ, 1982, p. 100).

A própria influência da poesia concreta no Tropicalismo, argumenta o crítico, é um sinal da adequação interna do Concretismo (LAFETÁ, 1982, p. 107).

Se o quadro é realista, então, qual é o problema em si? Basicamente que, embora esses textos reconheçam e mapeiem a situação do campo artístico da década de 1960 no Brasil, ainda que “sintam” as consequências da autonomia ao ponto de conseguirem formulá-las, a idealização acontece na crença da poesia participante como solução que poderia diluir a autonomia enquanto estruturação objetiva do campo artístico. Essa tensão entre descrição da situação e utopia da transformação é sentida, ainda, naquele que é o mais importante documento sobre a poesia participante dos anos 60 no Brasil – o “Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura”, de 1962:

O verdadeiro problema que desafia o artista revolucionário, e em cuja meditação deve pôr todo o seu empenho, reside na contradição, sempre existente, entre qualidade e popularidade. [...] A contradição entre qualidade e popularidade surge para o artista revolucionário na razão direta do seu pertencimento a um estrato cultural distinto e superior ao do seu público. Este é um fenômeno que a nós se apresenta como inevitável a partir de nossa decisão original de ampliar até os últimos limites a área de nosso público. [...] Seja como for, é fora de dúvida que a ampliação do âmbito de vigência da arte não é viável na base de uma linguagem cifrada ao alcance exclusivo dos entendidos [...] (HOLLANDA, 2004, p. 159-160).

O problema é claro desde a fundação do CPC: deseja-se a ampliação do público, isto é, levar a produção artística ao povo. Mas, para isso, é necessário “simplificar” a arte, ou seja, abolir os critérios artísticos da literatura modernista mundial (que são os critérios de uma minoria intelectual), no entanto, sem perder a “qualidade” que é dada por esses mesmos critérios. E isso porque há um abismo entre o estrato cultural do produtor e do receptor. Um abismo que é criado por esses mesmos critérios, afinal, que se pretende abolir.

Em texto de 1965, publicado na *Revista Civilização Brasileira*, Sebastião Uchoa Leite, ao comparar o raciocínio cepecista subjacente a *Cultura posta em questão* e à obra *A questão da cultura popular*, de Carlos Estevam, com a eficiência do método Paulo Freire, demonstra que o problema já aparecia com clareza na polêmica da época. Segundo o autor, entender “cultura popular” não como a cultura produzida *pelo* povo, e sim como a produção *para* o povo, conduz à rejeição dos mecanismos presentes na própria produção popular. Na literatura brasileira, afinal, teve-se o povo sempre como assunto, mas os produtores e os interlocutores não eram do povo. Os exemplos do autor são João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo

Neto, que integram a cultura popular (entendida aqui em sentido amplo) à produção erudita, vale repetir, dirigida à esfera intelectual. A mudança exigida pelo CPC é no sentido de voltar-se para o povo como público, utilizando para isso as formas da cultura produzida por eles (o cordel ou o samba, por exemplo). Ao fazê-lo, porém, é necessário deformar essa mesma produção, a fim de fazê-la caber em interesses políticos – e isso porque, como procura demonstrar o autor, a cultura produzida pelo povo pode até conter traços de insubmissão, mas certamente é também influenciada pela ideologia e pela internacionalização. Assim:

A única atitude coerente seria a de considerar a arte popular do ponto de vista estritamente folclórica, isto é, como coisa cristalizada, não transformável e consequentemente indeformável. Seria uma atitude de preservação estética e em seu núcleo uma atitude anti-histórica (LEITE, 1965, p. 276).

Dessa forma, para o autor, essa espécie de paternalismo com relação à produção popular poderia travar dois processos possíveis – de um lado, a transformação histórica de uma tradição popular poderia autonomizá-la (caso do *jazz*, nos Estados Unidos) ou poderia cristalizá-la (caso da escultura barroca, no Brasil) –, mas dificilmente a conservaria como tradição continuada. Por isso mesmo, como conclusão, Uchoa Leite vê a saída para a questão no método Paulo Freire, em que o objetivo era “dar condições ao povo para que se transformasse de *objeto* em *sujeito* da ação social” (LEITE, 1965, p. 281, grifos do autor) por meio da alfabetização crítica. Ainda, caberia a pesquisa sobre a própria cultura produzida pelo povo, a fim de tentar, nos limites impostos pela internacionalização, dar-lhe voz – experiência essa formalizada na organização de antologias, como a *Coletânea de poesia popular nordestina* (1962-1964), de Ariano Suassuna, e a *Antologia da literatura popular em verso* (1964), de Cavalcanti Proença (p. 287). Como resume Eleonora Ziller, para Uchoa Leite, a transformação viria de projetos em que “o universo popular é o ponto de partida” (ZILLER, 2006, p. 69).

São duas, portanto, as consequências do projeto cepecista. A primeira, a exposição das questões objetivas que estruturam a produção erudita. A segunda, a deflagração de uma revolução que possa abalar essa mesma estrutura. Se a primeira é útil para a reflexão posterior de Gullar, a segunda é ilusória. Entretanto, para os anos 60, elas caminham juntas.

Os que temem as limitações impostas pelos estereótipos e regras convencionais populares decorrentes da dependência recíproca entre pensamento e linguagem deixam de compreender o essencial, ou seja, que as formas em que se movem as

ideias constituem, muito mais que os seus limites, as condições de possibilidade de sua efetivação. Não veem que para nós não tem importância que os meios convencionais de expressão restrinjam o conteúdo de nossas concepções no ato de formulá-las, se sabemos que, por outro lado, eles constituem o único caminho para chegar à consciência do outro e dum outro que, em nosso caso, é exatamente o povo. *Em toda essa discussão para nós o que está em jogo é uma só e mesma questão, a de saber o que vale mais: se o deleite estético pessoal ou se a integração com o povo* (HOLLANDA, 2004, p. 163, grifo nosso).

O trecho do “Anteprojeto” do CPC evidencia a ambiguidade do projeto: é como se escolher as formas populares, ou o que os artistas acreditavam que elas fossem, em detrimento do “deleite estético” levasse automaticamente à “integração com o povo”. Segundo Lafetá, em texto escrito para o livro *Os pobres na literatura brasileira*, se as formas populares foram usadas “como simples forma para um esquema preconcebido” na obra de Gullar no período, o projeto só poderia ser entendido como “repúdio à literatura” – o que, para o crítico, não tem qualquer vantagem (LAFETÁ, 1983, p. 193).

Há que se considerar, portanto, que são duas as críticas que se estabelecem contra a produção poética ligada ao CPC: a primeira, que ela, na pretensão de ser “cultura popular”, é outra coisa. A segunda, que ela é paternalista e ingênua na imagem que devolve desse mesmo povo que busca libertar. Embora as duas tenham suas razões de ser, creio ser importante relativizar a segunda. Afinal, é exatamente porque essa produção, ao menos no caso de Gullar, é *outra* coisa que ela não precisa e nem pode ser lida a partir dos critérios estabelecidos por uma literatura erudita consolidada na tradição autônoma. Aliás, como percebe Eleonora Ziller, não há autonomia, ao menos, no último cordel de Gullar, “História de um valente”, escrito em 1967, sob pseudônimo, para a campanha de libertação de Gregório Bezerra, pois “é um poema literalmente a serviço, subordinado, dependente de uma realidade, escrito por um poeta/militante de um partido político que tinha um de seus melhores quadros ameaçado de morte, após ter passado por bárbaras torturas” (ZILLER, 2006, p. 104). Partindo-se desse pressuposto, a cobrança de uma qualidade que tem suas bases no critério de autonomia está fadada à frustração. Por isso mesmo, a única maneira de ler os poemas de cordel, acredito, é raciocinando sobre eles a partir dessa situação de engajamento muito particular. Como argumenta Ziller, os “parâmetros consagrados pela crítica literária nas últimas décadas [...] são inadequados ao objeto a que se destinam, já que este possuía uma funcionalidade muito nítida como peça de propaganda e de convencimento para a ação política [...]” (p. 73). A opção da autora, em sua obra, é exatamente extrair dos cordéis a visão política que os ampara. No recorte deste trabalho, entretanto, acredito que o olhar para esses

poemas, com todas as suas contradições, pode ser útil para a reflexão a respeito de duas obras posteriores: *Dentro da noite veloz* e *Poema sujo*. E isso porque, se o projeto cepecista em si é abandonado (ou, pelo menos, se transforma em outra área da produção do autor), a experiência da escrita dos cordéis marca um lugar de permanência, ainda que remodelado, nos livros dos anos 70.

São quatro poemas de cordel, escritos entre 1962 e 1967 e reunidos em *Toda poesia* sob o título *Romances de cordel*: “João Boa-Morte”, “Quem matou Aparecida”, “Peleja de Zé Molesta com Tio Sam” e “História de um valente”. No caso dos dois primeiros, é evidente a alternância entre narração e didatismo. “João Boa-Morte” é a história de um lavrador paraibano que cai em desgraça ao falar algumas verdades acerca de um Coronel. Coagido a abandonar sua casa, ganha o sertão com a família. No desespero, decide matá-los e a si mesmo, mas acaba sendo salvo pela possibilidade de integrar a Liga Camponesa. Observe-se um trecho, que descreve a angústia de João:

E assim foi que Boa-Morte,
quando chegou a Sapê,
desiludido da sorte,
certo que naquele dia
antes da aurora nascer
os seus filhos mataria
e mataria a mulher,
depois se suicidaria
para acabar de sofrer.

Tomada essa decisão
sentiu que uma paz sofrida
brotava em seu coração.
*Era uma planta perdida,
uma flor de maldição
nascendo de sua mão
que sempre plantara a vida* (GULLAR, 2001, p. 120, grifo nosso).

Frequentemente comparado (para seu demérito), devido à temática, à crise existencial do protagonista de *Morte e vida Severina*, “João Boa-Morte” é bastante distinto do poema de Cabral. No trecho grifado, é possível perceber bem a fronteira entre narração e interpretação didática do que é narrado. São, portanto, duas visões de mundo em conflito no trecho: a de João, que se sente em paz em ver no homicídio seguido de suicídio uma saída para a tragédia de sua família (pela qual se sente responsável) e a do próprio autor, que lê essa saída aparente como uma opção sinistra. É curioso notar que, no trecho que representa essa interpretação do autor dos fatos que narra, a linguagem frequentemente assume certo trabalho linguístico que

frequentemente associamos ao lirismo: o autor utiliza uma metáfora (“flor de maldição”, “planta perdida”) e o paralelismo de ironia trágica (o fato de o personagem ser um agricultor por profissão) para questionar a decisão que o personagem pretende tomar. Em “João Boa-Morte”, são poucas as vezes em que a linguagem assume esse teor didático, porém, em todas elas, ao fazê-lo, Gullar adota a conotação, como em uma narrativa exemplar. Mas, no geral, o poema tem caráter mais narrativo: na realidade, trata-se, em comparação com o segundo poema (“Quem matou Aparecida”), de um poema bastante equilibrado do ponto de vista da alternância entre narração e didatismo. Esse equilíbrio só se rompe, na verdade, no trecho final do poema. O contraponto ao desespero de João é dado, na ação em si, pelo aparecimento de Chico Vaqueiro – o personagem que o chama para integrar a Liga Camponesa. Chico Vaqueiro é um personagem de discurso politizado e sua argumentação convence João: como a “aurora, do chão/ de Sapê, se levantava” (GULLAR, 2001, p. 122), a possibilidade de lutar na Liga salva João da morte. Mesmo essa redenção não é inteiramente incômoda na leitura. O poema funciona, sem dúvida, dentro de suas propostas. É só na última estrofe que o frágil equilíbrio desaba:

Já vão todos compreendendo
como compreendeu João,
que o camponês vencerá
pela força da união.
Que é entrando para as Ligas
que ele derrota o patrão,
que o caminho da vitória
está na revolução (GULLAR, 2001, p. 122).

Explico aqui o que estou chamando de perda de equilíbrio. De fato, o poema de Gullar é eficiente em mostrar o contraponto entre a situação pessoal de desespero de João e sua análise, relativa, em um quadro mais geral: o da culpabilização da situação sem saída em que se encontram esses personagens explorados. Mas, ao assumir o panfletarismo na última estrofe, “já vão todos compreendendo”, a única coisa que passa pela cabeça é que sim, já se entendeu. É quando o didatismo saudável – a contraposição dos elementos organizados que gera uma compreensão em panorama – despenca em explicação unívoca que fica difícil de engolir os poemas de cordel, pois, nesse caso, eles parecem recair na estereotipia do pobre, não muito diferente, afinal, daquela que encontramos nas representações esquemáticas da parcela marginalizada da população pela própria cultura de massa. É desse mal (só que muito mais evidente) que padece, creio, o segundo poema de cordel, “Quem matou Aparecida”.

Nele, o motor é basicamente o efeitismo melodramático. Aparecida é uma moça da favela. Não tendo bonecas com que brincar, começa a acalantar o sonho de ter um bebê. Vai trabalhar em casa de família, é seduzida pelo patrão, denunciada injustamente pela patroa e presa. Na cadeia, descobre que está grávida. Libertada, passa a se prostituir. Conhece um rapaz e os dois vão morar juntos, mas o moço é preso e some durante uma greve. Sozinha, ao descobrir que o seu bebê morrerá de fome, atea fogo ao próprio corpo.

Nesse poema, o tom didático unívoco é bem mais evidente. Aparecida é uma personagem sem qualquer autonomia. Vítima das circunstâncias, está sempre um passo atrás do narrador na compreensão de sua situação:

Nossa Aparecida achava
que tinha era dado azar
porque ela ignorava
que o mundo pode mudar (GULLAR, 2001, p. 124).

Mesmo seu suicídio no final é apresentado como pura consequência da situação social injusta. Não há qualquer contraponto e, ao final do poema, conhecemos menos quem é Aparecida e muito mais quem é a voz narrativa. Ora, como advogar por uma conscientização se, no retrato apresentado, essa própria conscientização parece impossível?

O terceiro cordel, “Peleja de Zé Molesta com Tio Sam”, é bem mais interessante do ponto de vista desse contraponto necessário. E isso porque, nele, Gullar deixa o personagem falar. Zé Molesta é um repentista cearense que resolve desafiar o Tio Sam para uma batalha de palavras. A narrativa cobre a preparação para o desafio, bem como o duelo em si. O humor tem papel redentor nessa obra: é da malandragem do cantador Zé Molesta, e não da intervenção da voz narrativa, que se constrói a desmoralização do imperialismo norte-americano.

Lançado o seu desafio
Zé Molesta se cuidou.
Correu depressa pro Rio
e aqui se preparou.
Falou com Vieira Pinto,
Nelson Werneck escutou
e nos *Cadernos do Povo*
durante um mês estudou.
“O resto sei por mim mesmo
que a miséria me ensinou” (GULLAR, 2001, p. 135).

Assim, a partir da conjunção entre experiência (esse conhecimento ligado à sabedoria) e a argumentação engajada da esquerda intelectualizada que nasce a arma de Zé Molesta – demonstrar o abismo entre a ideologia professada pelos Estados Unidos da América e seus interesses mercadológicos:

“Você diz que é contra Cuba
porque é contra a ditadura.
Será que na Nicarágua
há democracia pura?
Se você luta no mundo
pra a liberdade instalar
por que é amigo de Franco,
de Stroessner e de Salazar?
A verdade é muito simples
e eu vou logo contar.
Você não quer liberdade,
você deseja é lucrar.
Você faz qualquer negócio
desde que possa ganhar:
vende canhões a Somoza,
aviões a Salazar,
arma a Alemanha e Formosa
pro mercado assegurar” (GULLAR, 2001, p. 140).

A desmoralização de Tio Sam é erigida não como lição, mas como luta discursiva. Tanto que, ao final do poema, Zé Molesta tem de fugir do debate televisionado da ONU, visto que a única saída de Tio Sam é apelar para a repressão. Assim, Tio Sam, representando o imperialismo norte-americano que financia ditaduras, encarna também as ideias enrijecidas e preconceituosas que a esquerda visava combater (Tio Sam é racista e, na primeira oportunidade, tenta fazer Zé Molesta desistir da batalha oferecendo-lhe dinheiro). Mas essa “lição” é apresentada como peleja entre os velhos valores e a relativização deles, dentro do tema do duelo, tão caro ao cordel de matriz popular⁶⁷.

No último cordel, “História de um valente”, também há a obliteração da voz narrativa unívoca, mas por motivos distintos: nele, é a figura histórica de Gregório Bezerra que assume o centro da narrativa. De forma menos evidente, esse poema também procura relativizar

⁶⁷ A esse respeito, é interessante a leitura da análise comparativa de Antonio Vicente Pietroforte entre “Peleja de Zé Molesta com Tio Sam” e “Peleja de Manoel Riachão com o Diabo”, recolhido da tradição popular por Cavalcanti Proença. O autor demonstra como o poema de Gullar utiliza o jogo entre “valores de absoluto” e “valores de universo”, presentes também no cordel popular, a fim de fazer Zé Molesta vencer seu oponente, que é um “diabo” de outra espécie. A diferença principal, porém, é que, enquanto Zé Molesta apela aos valores de universo (ou à relatividade histórica dos valores), Riachão se investe contra o Diabo a partir de valores de absoluto (a proteção divina contra um mal sempre igual), sem dar conta das possíveis relatividades situacionais da representação: o Diabo, por exemplo, é um provável negro fugido, enquanto Riachão é um branco pobre livre (PIETROFORTE, 2008, p. 67-79).

certos conceitos, como o que é afinal a valentia e em que medida a resistência é mesmo inútil. Por ser um poema posterior ao Golpe e construído para uma causa específica (a libertação de Gregório Bezerra), seu tom é menos de convocação e mais de revolta. Substitui-se a ideia de revolução pela explanação sobre as mentiras do discurso oficial da Ditadura e a ideia de denúncia abstrata pela de empatia com um outro ser humano torturado. Não à toa, o ponto alto do poema é a cena de não adesão da plateia ao calvário público do prisioneiro – constantemente retratado, na obra, como um herói cristão. Já se está longe, porém, do engajamento messiânico do início dos anos 60.

A eficácia relativa desses poemas dentro do projeto cepecista que aqui se descreveu pode não ter sido cumprida. Constantemente vista como um erro tático, a poesia de cordel de Gullar provavelmente circulou muito menos entre seu suposto público do que ele gostaria àquela altura. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, na realidade, o engajamento continuará, revisto, mas mudará seus meios principais, rumando para o teatro e a música popular (HOLLANDA, 2004, p. 36). Na leitura da autora, o fracasso da literatura cepecista se deve a uma “aproximação antidialética do problema” (p. 31), pois

O tratamento dialético da questão não deve prender-se ao livro, à novela ou à obra como coisas isoladas, mas referi-los a contextos sociais vivos. Essa referência não se faz, todavia, pela indagação das posições da obra a respeito das relações de produção socialmente dadas, mas sim pela pergunta de como ela se situa nessas relações. Essa pergunta, diz Benjamin, aponta imediatamente para a *função* da obra dentro das relações literárias de produção num determinado momento histórico. Ou, em outras palavras, aponta diretamente para a *técnica literária* das obras. O conceito de *técnica literária* dá acesso à análise dos produtos literários em seus contextos e é através dele que se poderá dizer a função política dessa produção. Ou seja: em que medida ela estará reabastecendo o aparelho produtivo do sistema ou atuando para modificá-lo. A função política da obra – sua eficácia revolucionária – não deve, então, ser procurada nas imprecações que dirige ao sistema ou em sua autoproclamação como obra de transformação social, mas, antes, na técnica que a produz – na conformação ou não dessa técnica às relações literárias de produção estabelecidas (HOLLANDA, 2004, p. 31-32).

Se, de fato, parte dos *Romances de Cordel* é frequentemente antidialético do ponto de vista da construção discursiva, no entanto, é difícil sustentar que há inconsistência quanto à relação entre forma e meios de produção estabelecidos. Se, como acredito, os poemas de cordel são uma forma de “repúdio à literatura”, como bem resumiu Lafetá, é exatamente pela sensação de esgotamento de uma poesia autocentrada, sustentada por critérios estabelecidos pelo campo autônomo. Esses poemas são, assim, uma experiência-limite na mesma medida que fora a experiência de “Roçzeiral”, embora o vetor possa ter direção aparentemente oposta.

São, sem a menor dúvida, duas construções utópicas, mas, como se tem defendido aqui, são utopias que ajudam a refocalizar a questão. E há mais: dentro do panorama apresentado, da mediação entre particularização e generalidade que a obra de Gullar parece sempre buscar, a experiência da escrita desses poemas é uma descentralização. Explico-me: ao rejeitar o que convencionalmente chamamos de poesia lírica, Gullar abre espaço para o outro em seus poemas. Aqui, o “eu” tenta se apagar (como se viu, nem sempre isso acontece) a fim de apresentar a história do outro como exemplar, ou como sintoma da situação geral (a opressão dos excluídos). O que muda, mesmo, entre os poemas de cordel e *Dentro da noite veloz*, considerado, pela maioria dos estudiosos de sua obra, como o ponto mais coerente de sua produção, não é o tema. Os pobres, afinal, estão lá o tempo todo, bem como o preço do açúcar ou a Revolução Cubana. Mas *Dentro da noite veloz* é marcado pela percepção subjetiva *que se declara*.

Como relembra Eleonora Ziller, o poema que dá título ao livro, “Dentro da noite veloz”, é redigido *ao mesmo tempo* que “História de um valente” (ZILLER, 2006, p. 76). Na realidade, segundo as informações de *Toda poesia*, os poemas de *Dentro da noite veloz* são compostos entre 1962 e 1975, o que demonstraria que ao menos parte desse livro é uma produção alternativa aos poemas de cordel, escritos entre 1962 e 1967. A coincidência entre essas produções é, afinal, evidente em muitos momentos, como em “A bomba suja”, segundo poema do livro publicado em 1975:

Introduzo na poesia
a palavra diarreia.
Não pela palavra fria
mas pelo que ela semeia

[...]

No dicionário a palavra
é mera ideia abstrata.
Mais que palavra, diarreia
é arma que fere e mata.

Que mata mais do que faca,
mais que bala de fuzil,
homem, mulher e criança
no interior do Brasil.

[...]

Cabe agora perguntar
quem é que faz essa fome,
[...]

Quem faz café virar dólar
e faz arroz virar fome
é o mesmo que põe a bomba
suja no corpo do homem (GULLAR, 2001, p. 156-157).

A relação com o início da “Antiode” – “Poesia, te escrevia:/ flor! conhecendo/ que és fezes” (MELO NETO, 1994, p. 98) – é forma de marcar posição diante de uma tradição estabelecida: não a palavra diarreia, mas a epidemia de disenteria. O poema todo não difere, na verdade, nem um pouco dos cordéis: há didatismo, há generalização dos sintomas da miséria e tudo o mais. Mas, paulatinamente, *Dentro da noite veloz* reagrupará todos esses recursos em torno de um projeto distinto. É esse projeto que, a partir daqui, passo a analisar.

3.6 *Dentro da noite veloz*: redescobrimo a particularização

Dentro da noite veloz é um livro extenso, mas com um projeto bastante coerente. Longe da variedade estilística que marcara a produção de Gullar ao longo dos anos 50, os versos são bastante livres e o aspecto visual do poema na página volta a ser significativo. Há ainda alguns poemas de tom marcadamente panfletário – “A bomba suja” (GULLAR, 2001, p. 156-158), como se viu, “Meu povo, meu poema” (p. 155) e “Homem comum” (p. 167-168) –, ou seja: nesse livro, a questão das agruras de se viver em uma sociedade de classes continua sendo importante. A diferença principal, porém, é a inserção cada vez mais evidente da voz poética automeada na reflexão, não mais filtrada pelo recurso do didatismo. E essa presença, por sua vez, gera a reflexão sobre o lugar do poeta no mundo, enquanto um “eu” com uma história, uma biografia, que manipula a linguagem a partir da refração dos discursos que recebe. Veja-se, por exemplo, o controverso “Poema brasileiro”:

No Piauí de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças que nascem
78 morrem
antes
de completar
8 anos de idade

A existência única e concreta de um homem específico, a exaltação da subjetividade, afinal, é a saída retórica achada por Gullar para resistir à imparcialidade que ele criticava na tradição da poesia brasileira a partir de 1945. Mas, evidentemente, essa saída não é mais apenas retórica. Ela implica uma mudança substancial na forma dos poemas. É nesse livro que começa a se desenvolver aquilo que o poeta, em seu ensaio “Vanguarda e subdesenvolvimento”, de 1969, chamaria de dialética entre singular, particular e universal (GULLAR, 2006, p. 177-251) – chave a partir da qual pretendo ler o *Poema sujo*. Antes disso, entretanto, gostaria de estabelecer como essa “dialética” vai se desenvolvendo a partir de algumas questões de *Dentro da noite veloz*.

Primeiramente, cabe comentar a importância do par passado/presente para muitos dos poemas. A memória tem aqui papel fundamental, bem como o presente da vida, marcado por um estar no tempo, entre o que só pode ser recuperado na lembrança e a morte inevitável. São vários os momentos dos versos de circunstância, que, às vezes, referem-se a fatos históricos, mas sempre filtrados pela presentificação de um acontecimento na experiência. É assim com o Golpe Militar, referenciado na experiência de estar em uma leiteria “às quatro horas da tarde” em “Maio 1964” (GULLAR, 2001, p. 169), ou na volta do trabalho, no ônibus, em “Agosto 1964” (p. 170). É assim com a morte de Salvador Allende, apresentada do ponto de vista do “eu” exilado no Chile em “Dois poemas chilenos” (p. 226). Ou seja, embora ainda importe a referência às questões sociais e históricas, sua apresentação se dá sempre pelo filtro de uma subjetividade. Essa mudança substancial de ponto de vista permite, ainda, a reflexão sobre o papel do poeta Gullar, que, de certa forma, é figura pela qual se discute o papel do intelectual diante da injustiça social. Enquanto os poemas do CPC buscavam assumir uma espécie de “voz do Brasil político”, em *Dentro da noite veloz* esse papel se apequena diante da imutabilidade e complexidade da questão da injustiça social. Às vezes, o tom é de esperança. Às vezes, é de culpa mesmo. Mas o essencial é que, a essa altura de sua produção, Gullar não se coloca mais como instrumento da luta política, mas como reflexo da situação do intelectual brasileiro. A esse respeito, é interessante pensar na crítica de Heloísa Buarque de Hollanda à produção cepecista em geral:

O artista revolucionário popular poderia ser o indivíduo que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo adulto. Sente-se, então, compelido a renegar sua existência de “burguês de dourada tez” para juntar-se ao povo. Sua opção é moral. Sua ação política é um problema de honra e de doutrina. *Realiza-se como atitude intelectual pacificadora de uma existência contraditória de escritor de classe média*

que mora em edifício altíssimo, observando o rico que porta um presunto e os andrajos que crescem na favela. Evangelicamente, ele mitifica o poder de conversão da palavra e seu movimento intencional passa a ser o de comover e culpar: comover pela denúncia da miséria, culpar pelo investimento na suposta consciência crítica e revolucionária do intelectual (HOLLANDA, 2004, p. 30, grifo nosso).

A pacificação dessa existência contraditória do intelectual, que reconhece a necessidade de mudar a situação apesar de seus poucos recursos, é o engajamento hipócrita e idealista que Hollanda vê na produção cepecista: como se a denúncia e a politização já bastassem para que o intelectual durma com a consciência tranquila. Ora, uma das coisas mais curiosas, para mim, de *Dentro da noite veloz*, é o fato de que a ideia de intelectual culpado passa a ser *matéria* dos poemas. Não mais uma questão de princípio, ou uma “opção moral”, mas um tema espinhoso do qual não se pode fugir. Observe-se, por exemplo, o poema “Voltas para casa”:

Depois de um dia inteiro de trabalho
voltas para casa, cansado.
[...]

Consumiste o dia numa sala fechada,
lidando com papéis e números.
Telefonaste, escreveste,
irritações e simpatias surgiram e desapareceram
no fluir dessas horas. E caminhas,
agora, vazio,
como se nada acontecera.

De fato, nada te acontece, exceto
talvez o estranho que te pisa o pé no elevador
e se desculpa.

Desde quando
tua vida parou? Falas dos desastres,
dos crimes, dos adultérios,
mas são leitura de jornal. Freme
ao pensar em certo filme que viste: a vida,
a vida é bela!

A vida é bela
mas não a tua. Não a de Pedro,
de Antônio, de Jorge, de Júlio,
de Lúcia, de Míriam, de Luísa...

[...]

Tua casa está ali. A janela
acesa no terceiro andar. As crianças
ainda não dormiram
Terá o mundo de ser para elas
este logro? Não será
teu dever mudá-lo?

Apertas o botão da cigarra.
Amanhã ainda não será outro dia (GULLAR, 2001, p. 160-161).

O poema é, pois, essa conversa consigo mesmo, ecoando o tom de tantos poemas de Carlos Drummond de Andrade – “Não se mate” e “Consolo na praia”, por exemplo. O efeito é o mesmo: o de um poeta que se dirige a si, mas emula uma situação comum a tantos que voltam para a casa, depois de um dia de trabalho, sabendo que o mundo é grande demais e complexo demais para quem tem “apenas duas mãos e o sentimento do mundo”. O dia se consome, as notícias se consomem. Há o pequeno consolo, ainda que reconhecidamente ilusório, de um filme lembrado com nostalgia, mas a vida segue apesar da pergunta: não será seu dever, como ser humano consciente, mudar o mundo para seus filhos e para tantos outros filhos? A consciência não se anula, apesar de outra consciência mais terrível: a de que não é você quem mudará o mundo amanhã. Está-se, pois, distante tanto da inutilidade esmagadora da poesia de *A luta corporal* quanto da fé na transformação evidente dos *Romances de cordel*. Está-se, também, bastante afastado do mundo organizado de *Poemas*. Porque a organização só se dá subjetivamente e no instante de consciência, culpada, mas declarada.

Esse “eu” que filtra a complexidade do mundo e organiza-a como pode reflete-se, portanto, no segundo par temático que gostaria de analisar: o “eu”/o “outro”. Como se viu, o par passado/presente é pensado sempre como um presente historicizado. Da mesma forma, o par subjetivo/coletivo se apresentará como uma coletividade pensada pela existência singular. Veja-se o poema “No mundo há muitas armadilhas”:

No mundo há muitas armadilhas
e o que é armadilha pode ser refúgio
e o que é refúgio pode ser armadilha

Tua janela por exemplo
aberta para o céu
e uma estrela a te dizer que o homem é nada
ou a manhã espumando na praia
a bater antes de Cabral, antes de Troia
[...]

Por que não a Bomba para acabar com tudo, já
que a vida é louca?

Contudo, olhas o teu filhinho, o bichinho
que não sabe
que afoito se entranha à vida e quer
a vida
[...]

A vida é pouca
a vida é louca
mas não há senão ela.
E não te mataste, essa é a verdade.

Estás preso à vida como numa jaula.
Estamos todos presos
nesta jaula que Gagárin foi o primeiro a ver
de fora e nos dizer: é azul.
[...]

O certo é que nesta jaula há os que têm
e os que não têm
há os que têm tanto que sozinhos poderiam
alimentar a cidade
e os que não têm nem para o almoço de hoje

A estrela mente
o mar sofisma. De fato,
o homem está preso à vida e precisa viver
o homem tem fome
e precisa comer
o homem tem filhos
e precisa criá-los
Há muitas armadilhas no mundo e é preciso quebrá-las (GULLAR, 2001, p. 163-164).

O mundo tem armadilhas, que são aqui as armadilhas interpretativas. Da janela do poeta se vê o céu, atemporal, que poderia levar a mente a pensar na inutilidade da raça humana diante de tudo (a história como repetição) e ao desejo de suicidar-se, mas há o filho, para quem a vida é nova, e o suicídio não é opção. Há a sociedade de classes, mas ela também é uma espécie de abstração que não comunica a essência da vida: precisar comer, precisar viver. A jaula do planeta, vista de fora pela descrição do cosmonauta, é, no fim das contas, o que se tem na prática com que lidar. Assim, as abstrações são refúgio e armadilha *ao mesmo tempo*. A armadilha é, para a poesia que Gullar tem aqui em mente, perder-se nelas. Mas, da mesma forma, elas são estágios da interpretação do mundo. A complexidade só pode existir, portanto, em uma interpretação dialética entre abstração e realidade. Assim, a subjetividade é o centro de dentro do qual se deve mediar a relação entre estar-no-mundo e interpretação conceitual, visto que fazemos parte de uma mesma humanidade que se materializa em seres distintos, de classes distintas, com histórias distintas, etc. Nesse sentido, embora sejam tanto o mundo real como o mundo das abstrações *compartilhados*, sua existência só se dá na mediação de sujeitos particulares. Sujeitos esses cuja história fragmenta-se na memória. A esse respeito, o poema mais exemplar é o famoso “Uma fotografia aérea” (GULLAR, 2001, p.

um realismo pragmático: o mundo subsiste à vida particular, que é substituída por outras existências particulares (o “tu”, que ouvirá os mesmos sons), pois a vida particular se renova e brota *naturalmente*, “como a árvore da árvore”. Entre as duas possibilidades, o “eu” ganha, mas não é, aqui, uma vitória gloriosa. A vitória é, pois, da singularidade. Pode-se, afinal, absolutizar tanto a condição particular (todos estão sós e caminham para a morte) quanto a condição geral (vidas se substituem e somem em um universo em que tudo é transformacional), mas a singularidade, a história pessoal, o tempo presente que a filtra, a conjunção única de espaço-momento-observador e sua fragilidade precível, e que, no fundo, todos conhecemos, nunca é absoluta, pois é individuada. A escolha de Gullar por esse caminho é, portanto, a gênese do *Poema sujo* e, conseqüentemente, das relações que essa obra estabelece entre subjetividade e localismo. Sigo, portanto, para a reflexão sobre ele.

3.7 Subjetividade e localismo: o caminho para o *Poema sujo*

Vanguarda e subdesenvolvimento é publicado em 1969, como continuidade da reflexão sobre o nacionalismo, já analisada em *Cultura posta em questão*. Embora esse livro, composto de dois ensaios longos (um que dá nome ao livro e, o outro, intitulado “Problemas estéticos na sociedade de massa”), relativize algumas das posições mais intransigentes de seu livro de ensaios anterior, a velha questão do nacionalismo temático continua a se impor. O que muda, basicamente, é que esse livro passa a desconfiar menos da importância da poesia de vanguarda, ou mesmo da poesia moderna, tomada, em muitos momentos, em *Cultura posta em questão*, como corpo estranho à nossa tradição.

São duas as desconfianças básicas de que nasce o ensaio: a primeira, se haveria diferença entre uma vanguarda válida nascida em um país subdesenvolvido; a segunda, se a ideia de história linear das formas não é uma ilusão nascida da situação da poesia moderna. O que Gullar defende, em linhas gerais, nesse texto, é que a ideia de história autônoma das formas, ou da revolução formal, é sintoma da crescente situação de exceção da esfera artística. Antes inquestionada e coerente com os padrões aristocráticos, a poesia posterior à revolução burguesa passa a precisar se autojustificar, o que explicaria tanto a movimentação coletiva em torno de movimentos literários desde o século XIX quanto a formulação do ideal revolucionário da forma inovadora, aberta, do sempre novo. Essa crença, que se constrói na arte europeia como ideologia, é recebida e adaptada à realidade brasileira. Entretanto, por

aqui, ela serve, de maneiras distintas, até o Modernismo de 1930, a um fim bastante específico: discutir, de forma às vezes idealizada, às vezes contraditória, o que é, afinal, escrever poesia em um país como o Brasil. Da mitificação romântica do heroísmo e exotismo nacional, passando pela carnavalização do Modernismo heroico e chegando à consciência de um Brasil realista, para Gullar, a questão da importação se dá sempre no sentido de adequação às necessidades internas, como se as formas se reatualizassem a fim de melhor se compreender a situação nacional. Assim:

Do que foi exposto, parece-nos justo deduzir que: a) as concepções de vanguarda artística, pelo menos no período analisado, corresponderam a necessidades efetivas da sociedade brasileira mas não às mesmas necessidades que determinaram o seu surgimento nos países de origem; b) no Brasil, o significado ideológico essencial desses movimentos europeus foi, quase sempre, absorvido por outro, condizente com as aspirações atuais do país; c) o “nacionalismo” foi o sentido básico em que se transfundiram as diversas ideologias vanguardistas importadas (GULLAR, 2006, p. 191).

Nesse sentido, embora a tendência tenha sido sempre a de um diálogo da literatura brasileira com a literatura central europeia, haveria certa autonomia da tradição nacional, que aglutinaria o que lhe interessa pelo viés da reflexão sobre o nacional. Essa reflexão, evidentemente, traduzir-se-ia de formas diversas, a partir das condições específicas de época e situação dos escritores agentes. Essa mudança de perspectiva de Gullar, que deixa de ver com maus olhos as “influências” na tradição brasileira, acaba por mudar de forma substancial sua visão – que também, é claro, nunca chega a ser positiva – do Concretismo. Afinal, dentro desse sistema de influência e adaptação, em que “cultura brasileira” é entendida como “aglutinação dinâmica de elementos reelaborados” a fim de “responder ao presente e ajudar na sua formulação” (GULLAR, 2006, p. 196), o Concretismo aparecerá como o ponto de chegada de uma tradição estabelecida. Primeiramente, os autores modernistas filtraram do processo vanguardista europeu o sentido que melhor lhes coube para o momento de otimismo com relação à formação de uma tradição autônoma. Mas o processo de autonomização das formas, que obedecem agora cada vez menos à discussão do nacional e cada vez mais à construção de um projeto modernizador das artes brasileiras, desemboca na ideia de poesia exportação.

O concretismo poético, surgido em fins de 1956, é o redespontar das tendências internacionais vanguardistas, mas com um caráter que não havia no concretismo plástico: a poesia concreta brasileira pretende ser um passo adiante na própria

vanguarda internacional, o desenvolvimento das experiências de Pound e Joyce. Essa pretensão indica, em que pese o considerável grau de ingenuidade que a informa, o nível de desenvolvimento da poesia brasileira que, em termos gerais, já podia se ombrear com a melhor poesia da época. Indica também a maior densidade da estrutura social, maior autonomia – em termos de dinâmica própria – da superestrutura, isto é, do processo político e cultural (GULLAR, 2006, p. 198, grifo nosso).

Assim, a nova explicação de Gullar para a experiência concretista em *Vanguarda e desenvolvimento* é mais coerente com a ideia que pretende desenvolver de tradição nacional, visto que tais “pretensões” deixam de ser puro engodo para tornarem-se consequências da internacionalização crescente da arte, internacionalização essa análoga ao processo cultural geral, que se desenvolve em um mundo cada vez mais “globalizado”. Embora Gullar não acredite que essa seja uma boa resposta para a questão (ingenuidade aqui é o mínimo para o poeta maranhense, visto que, além de Gullar acreditar piamente que a poesia concreta descolou as influências estrangeiras de suas problemáticas fundadoras, de origem histórico-geográfica, o autor tem uma implicância com o que ele acredita ser a própria problemática fundadora dessas manifestações mais, digamos, autonomizáveis), o confronto com a tradição concreta supera finalmente o caráter alienígena com que ela foi entendida no pensamento gullariano e passa a se dar em termos de discordância do que deveria ser a poesia brasileira a partir da experiência inegável da internacionalização.

Toda essa discussão a respeito de “Vanguarda e subdesenvolvimento” importa na medida em que ela parece ser um passo importante da concepção em que se fundará o *Poema sujo*. Isso porque o ensaio em questão, ao discutir de forma rápida a tradição brasileira em comparação com a tradição ocidental, com que dialoga, é também, evidentemente, uma reflexão sobre a própria trajetória de Gullar até então. Ou seja: ao denunciar a ideia de vanguarda universalmente válida, o autor passará a refletir sobre a importância do localismo como elemento particular que medeia as relações entre experiência socialmente dada e internacionalização. E é precisamente nesse intervalo que o autor redescobrirá a analogia entre poesia e subjetivismo como conhecimento legítimo e especial.

A discussão se dá em tentar adequar a dialética entre singular, particular e universal à ideia de obra moderna, em que pesa a abertura às contradições do mundo contemporâneo. Para Gullar, a poesia deveria, seguindo a lição de Goethe filtrado por Lukács, basear-se na particularidade a fim de apresentar o universal. Observe-se, portanto, com que ideia de particularidade o autor está lidando:

Claro: o singular é o universal, *este* gato é o gato, na medida em que o universal “o gato” só existe em cada gato singular; ao mesmo tempo, este gato está inevitavelmente ligado a todos os outros gatos existentes que participam, como ele, do universal que é esse gênero de animais. Todo singular é, de certo modo, universal, mas não integralmente, uma vez que *este* gato tem uma idade, um tamanho, uma história, uma cor e etc., que definem a sua singularidade: é *este* gato e não outro qualquer. Logo, como nem todos os gatos têm essas mesmas características, embora tenham todas as outras que não são específicas deste gato nem de nenhum outro, o universal não abarca integralmente o singular mas apenas de modo aproximado [...] (GULLAR, 2006, p. 219, grifos do autor).

Assim, é da singularidade como condição única (singular, que não se repete), pela mediação da realidade social (particular), que é possível, segundo Gullar, atingir um universal que não seja nem o genérico da impossibilidade de superar as contradições da singularidade, nem o abstrato inumano que relativiza e imobiliza os conceitos, vistos como regra geral de que os elementos concretos seriam meros exemplos.

A teorização da dialética entre singular, particular e universal é o caminho pelo qual Gullar pode voltar às questões que motivam a escrita de “Vanguarda e subdesenvolvimento” – relembrando, a existência de um critério universal de vanguarda que se baseie em uma evolução linear das formas literárias. A analogia, aqui, portanto, é entre universal que só existe no concreto e critério internacional que só existe na soma dos nacionais. Nesse sentido,

Pode-se falar, de uma arte e de uma literatura universais, do mesmo modo que se fala de uma realidade internacional, isto é, como a generalização das particularidades nacionais. Assim como o universal não existe senão nos particulares, o internacional também não existe senão nos nacionais e são estes, na sua diversidade e na sua identidade, que dão à realidade internacional seu caráter específico (GULLAR, 2006, p. 229).

O conceito de internacional, dessa forma, deixa de ser o critério universal sem marcação histórico-geográfica para ser a soma das contradições entre as mais diversas posições dos escritores agentes que dialogam (e lutam, para falar com a Sociologia) em suas línguas específicas, a partir de seu capital literário, com um conceito de literatura que é, cada vez mais, mundial. Mas esse conceito (e os outros conceitos abstratos que o determinam, como ficção, cultura e humanidade) só se constrói por meio de particulares nacionais (e, para um retrato mais amplo, de outras ordens também, como os particulares étnicos, de gênero, de classe, etc.), que por sua vez relacionam-se dialeticamente com a singularidade irrepitível da posição complexa que cada ponto mantém com a universalidade (relativa) de cada conceito. O

problema, dentro dessa reflexão, evidentemente já pode ser previsto. Ao falar em “nacional” nos termos de uma dialética complexa, Gullar teria de lidar com a abstração própria a esse mesmo conceito:

É nesse sentido que entendemos o caráter nacional da expressão estética: nacional não pode ser “nacionalista” ou regionalista ou folclórica ou exótica; mas por ser a expressão concreta, particular, do universal no âmbito de uma cultura determinada. Temos nos referido aqui à realidade nacional, mas é necessário também tentar redefini-la. Do mesmo modo que a realidade internacional, como vimos, é expressão das contradições entre as particularidades nacionais, devemos ver também a realidade nacional como resultante da interação de elementos diversos, de fatores regionais, das contradições entre zonas desenvolvidas e subdesenvolvidas, entre a cidade e o campo, da luta entre as classes sociais etc. Se não a olharmos assim, cairemos na mistificação do “nacionalismo” equivalente à mistificação do “internacionalismo” que denunciamos (GULLAR, 2006, p. 246).

Assim, a dialética entre singular, particular e universal se daria em dois níveis: partindo-se da singularidade de uma posição muito específica dentro do conceito de “realidade nacional”, essa igualmente complexa e contraditória, a relação entre nacional e internacional se ampliaria como posição criadora tanto de dentro de uma literatura nacional quanto mundial. Essa posição, entretanto, não diz respeito necessariamente, é claro, a uma consciência. A relação dialética aqui é consequência das relações objetivas do mundo, ou da dinâmica entre subjetivo e objetivo, de que a criação faz parte enquanto o mundo for como é. Por isso mesmo, o grande exemplo de Gullar nesse texto é o de João Cabral de Melo Neto. Gostaria de me concentrar nesse exemplo, pois penso que ele é de grande importância para o *Poema sujo*, apesar da polêmica que suscitou.

Ao final de “Vanguarda e subdesenvolvimento”, Gullar apresenta uma análise comparativa de *O cão sem plumas* e *Fábula de Anfion*. O exemplo é bastante complicado na argumentação, na medida em que parece redutor do ponto de vista da formulação teórica apresentada. Essa análise, ainda, é exatamente o problema que Lafetá apontará ao criticar a obra ensaística de Gullar. Segundo o poeta, haveria uma diferença crucial entre esses dois poemas canônicos de João Cabral: enquanto *O cão sem plumas* seria a expressão dessa dialética complexa que o autor maranhense procura defender, *Fábula de Anfion* seria um exemplo de obra que “poderia ter sido escrita por qualquer poeta, de qualquer país, às voltas com a problemática da ‘pureza’” (GULLAR, 2006, p. 243). Ao criticar o exemplo, Lafetá procura mostrar como, no limite, esse é o tipo de conclusão que nega a sua premissa, visto

que o erro está exatamente em alocar o problema de linguagem na esfera do “universal” e qualquer problema de matéria literária geograficamente localizada no “particular”:

O absurdo das afirmativas de Gullar está em que elas desprezam de forma absoluta a dialética do particular e do universal quando tratam do primeiro poema [*Fábula de Anfion*]. Se qualquer poeta de qualquer país poderia escrever *A fábula de Anfion*, então qualquer poeta de qualquer país poderia escrever *O cão sem plumas*. Nunca escreveriam, entretanto, os mesmos poemas de João Cabral (LAFETÁ, 1982, p. 105).

Isso significa dizer que os problemas temáticos formulados de dentro de uma literatura particular (de uma nação subdesenvolvida, em meio às contradições da República Mundial das Letras) já contém em si, para poderem ser formulados, essa dialética. Ou seja, ela é real mesmo se inconsciente e seria muito arbitrário aplicá-la apenas com o fim de discriminar quais temas são “pura abstração” em um país subdesenvolvido e quais temas são concretos segundo uma perspectiva redutora de localismo e concreticidade. Como já lembrava Machado de Assis, afinal, no clássico “Instinto de Nacionalidade”,

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. [...] Mas, pois que isto vai ser impresso em terra americana e inglesa, perguntarei simplesmente se o autor do *Song of Hiawatha* não é o mesmo autor da *Golden Legend*, que nada tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantor admirável é; e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês (GIL, 2014, p. 219).

A simplicidade da afirmação está em sua obviedade: parte da própria construção do conceito de nação literária advém da criação de uma tradição literária orgânica a ponto de ser inconfundível *apesar* da temática. Isto é: faz parte da conquista de uma autonomia literária nacional a formulação de critérios específicos que, ainda que gerados historicamente, impõem-se, pela força de sua própria acumulação de capital simbólico, como naturalizados. Portanto, nesse caso, importa menos o tema nacional que a existência de uma tradição consolidada com que se lidar. Por outro lado, Gullar parece acertar na leitura de como, a partir das vicissitudes dos momentos específicos, os critérios internacionalmente constituídos desaguaram aqui em uma função político-sociológica pela ideia de nação (e de nacionalidade) sempre a se construir. E é exatamente por esse acerto que é tão estranho que passe

despercebido ao autor que o caso de *Fábula de Anfion* se insira, de uma maneira bem específica, na discussão de o que se perde e o que se ganha no confronto entre realidade social e realidade imaginada⁶⁸. Por outro lado, porém, a afirmação é um bom exemplo de como Gullar não superará a ideia de tema nacional em sua ensaística por não ver que, àquela altura, a opção por uma inversão da perspectiva do critério central era, talvez em uma das primeiras vezes em nossa tradição literária, uma opção mesmo: ou seja, uma adesão possibilitada pela própria autonomia crescente.

Resta que se aplique, portanto, esse ponto de vista à análise que pretendo aqui empreender. Se de fato a dialética entre singular, particular e universal é uma forma legítima de abordar a produção literária e se é uma maneira de reelaborar nossa tradição literária a partir de uma ação específica temporal (ou de uma intervenção cultural específica) que é ao mesmo tempo resposta e pergunta para essa tradição, como Gullar constrói essa ação? Toda essa discussão serve à elaboração de uma proposta de escrita de um poema que se institui como uma forma que contraria a pureza do critério estético, ou da hipóstase das formas autonomizadas. Como se viu, essa proposta enquanto ação não se dá – apenas – no campo temático. A questão aqui é que Gullar precisa tomar consciência das regras do jogo (ou do funcionamento da República Mundial das Letras) para poder jogar. E a regra, nesse caso, é reestruturar as formas a partir do sistema formal em que se inserem. O que se defende aqui, portanto, é que toda a trajetória do autor Gullar apresentada neste capítulo é sintoma da autonomia e, *ao mesmo tempo*, o caminho para tomar consciência dela a fim de manipulá-la em um projeto *estético* particular, que supere compreensões parciais ou redutoras. Evidentemente, o objetivo de Gullar era fazer a poesia voltar a “comunicar”, escapando do “academismo” (GULLAR, 2006, p. 250) em que, ele acreditava, se convertera a poesia brasileira de vanguarda. Embora não me caiba levantar o quanto desse objetivo se cumpriu, ele se realiza como obra, colocando novos problemas para nossa tradição. Resta, portanto, tentar demonstrar como esse projeto parece ter sido construído, o que pode auxiliar uma melhor compreensão da dupla síntese que, como disse no início do capítulo, parte da fortuna crítica vê no *Poema sujo*: uma síntese de uma obra bem como uma síntese de uma época.

O poema, estruturado em movimentos análogos aos sinfônicos, é uma longa reflexão refratada pelo olhar subjetivo. Como lembra Eleonora Ziller, seus temas de superfície são

⁶⁸ Para uma leitura interessante da *Fábula de Anfion* como reflexão sobre os limites da palavra poética e sobre como esse problema se reflete no resto da produção de João Cabral, é possível verificar o ensaio “Nuvem civil sonhada”, de José Guilherme Merquior (MERQUIOR, 1997, p. 84-187).

filtrados por uma percepção angustiada que busca apreender “o fluir do tempo, a deterioração, a morte e o lugar da poesia diante desse processo”, por meio de uma concepção de tempo “múltiplo e simultâneo”, que busca compreender “o sentido da existência”, mas sempre a partir de uma mente material, fortemente inserida no “processo histórico” (ZILLER, 2006, p. 139-140). Daí a sujeira do título, que não está lá por conta do vocabulário corporal em parte do poema, mas “porque toda pretensão à pureza é antes de tudo ilusória e mistificadora”, já que a linguagem está marcada pela experiência do homem real, histórico e limitado (p. 135).

Nesse sentido, o *Poema sujo* é um retorno à subjetividade declarada organizante, em detrimento de certo olhar que se quer objetivo (e, por isso mesmo, análogo ao universal matemático). As consequências disso foram interpretadas de muitas maneiras. Lafetá observa, por exemplo, que, ao renunciar à representação do pobre como um outro, adotada nos poemas de cordel, a poesia de Gullar para de idealizar o pobre, porém, ao mesmo tempo, acaba por representá-lo de forma oblíqua, filtrado pela lembrança, e “o fedor não chega até nós”. O crítico salienta que esse paradoxo não é culpa do poeta. Trata-se de uma situação inescapável, do “círculo de ferro” da classe intelectual, sendo essa consciência culpada “a limitação da literatura política de nosso tempo” (LAFETÁ, 1983, p. 200). A uma conclusão semelhante chega Eleonora Ziller, ao afirmar que o poema é uma explanação sobre face “autodestrutiva” da autonomia, ao representar, na “fissura entre a materialidade das coisas [...] e uma forma ideal [...]”, “as crises e os desencantos do pensamento humanista” (ZILLER, 2006, p. 158-159). Concordando em parte com essas duas leituras no que se refere a uma realidade objetiva da situação de que o poema nasce, creio que a complexidade da discussão levantada pelo poema está exatamente em ser produção *afirmativa* a partir dessa situação. *Poema sujo* é uma solução estética (e, por isso mesmo, uma elaboração intelectual, ou seja, não meramente afetiva) para a tensão entre vanguarda como ato de exceção e rompimento – que desconfia das formas institucionalizadas – e fé no retorno de uma comunicabilidade que pudesse romper com a situação presente de autocentramento poético. Essa tensão, que é tanto uma situação objetiva como um problema temático para toda a obra de Gullar, encontra sua síntese no *Poema sujo*, pela primeira vez, como solução estrutural. Faz sentido retomar esses critérios objetivos, portanto, para fins de clareza.

Viu-se que a história da tradição poética brasileira pode ser contada a partir de uma crescente preocupação com a materialidade do discurso literário, que não pode mais se sustentar segundo critérios extraestéticos (ou seja, critérios definidos de fora do próprio

campo de produção). Como já se discutiu no início deste trabalho, uma versão dessa tendência na poesia é aquela dada por Luiz Costa Lima em *Lira e antilira* (1968). Nela, Costa Lima observa um movimento crescente na poesia brasileira, de Bandeira a Cabral, de dessubjetivação lírica, que seria, resumidamente, a materialização de uma consciência, na feitura do poema, de seu caráter de construto estético, em detrimento de uma expressão pessoal disfarçada. O poema, assim, deixa de se apresentar como a mera transposição de estados psicológicos, sentimentais ou inspiradamente intuitivos, a fim de mostrar seu caráter verdadeiramente estrutural – de trabalho. São duas as razões principais para isso. Primeiramente a perda, cada vez mais palpável, do que se poderia chamar de um dicionário simbólico fechado. Como se sabe, o questionamento dos símbolos e alegorias tradicionais, no sentido da imitação de modelos, cresce em relação direta com o questionamento dos valores sociais. Nesse sentido, afirma Costa Lima que a relação indireta com a realidade, por meio de figuras da retórica, é comum às civilizações de “valores incontestados”.

Em uma sociedade, ao contrário, de tensões, em que não apenas seus valores mas o próprio fundamento da existência são postos em dúvida, senão negados [...] a relação tradicional através de condutos indiretos [...] tende a ser posta em suspeita e suspensão [...] (COSTA LIMA, 1968, p. 23)

Assim, o “realismo” identificado por Costa Lima na arte moderna é associado à crise de modelos retóricos tradicionais e incontestados de representação. A segunda motivação da dessubjetivização seria a impossibilidade, em uma sociedade industrial, da mistificação do lirismo centrado em uma espécie de direito (COSTA LIMA, 1968, p. 271). Nesse sentido, João Cabral, principal objeto de estudo do livro, teria superado mesmo a construtividade simbolista (de Baudelaire a Mallarmé), ao entender e apresentar o poema enquanto *práxis*.

A tendência ao desaparecimento da subjetividade organizante opressora (e opressora porque imposta por uma ideia de poesia como discurso do subjetivo) teria, assim, raízes no questionamento da função do gênero em um mundo cada vez mais desmistificado. Dessa forma, a volta do “eu” hipertrofiado no *Poema sujo* não é simplesmente uma volta (como queria Merquior) a um estado de coisas anterior, pré-autônomo, o que seria simples anacronismo. A possibilidade desse retorno existe em uma potencial intervenção que critica a pretensa pureza da racionalidade do critério estético estabelecido. Não se trata mais, por conseguinte, de tentar destruir a autonomia, como nos poemas de cordel, mas de, a partir dela, denunciá-la, a fim de negar sua universalidade, no sentido de apresentá-la como

[...] uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital) e um momento de não-verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzido historicamente como “essência” da arte) (BÜRGER, 2008, p. 101).

A ideia, portanto, que parece sustentar esse projeto de Gullar é a de que a impessoalidade da poesia moderna leva a um olhar que, se é generalizador, perde em complexidade, pois, no limite, tende a naturalizar esse critério historicamente construído. O filtro da subjetividade no *Poema sujo*, e a conseqüente redescoberta do olhar subjetivo e impuro na poesia brasileira, é a saída achada por Gullar para defender o poema como um conhecimento especial, porque fundamentalmente instaurado no ato particular de um ser humano único e mortal. Ser esse, entretanto, centrado nas contingências históricas localistas. Ou seja: assim como o mercado de produção artística é regido pela naturalização dos critérios de nações com maior capital simbólico, a impessoalidade, se naturalizada na poesia, perde em autocrítica. Dentro da perspectiva das preocupações de Gullar como intelectual, portanto, a subjetividade, como a posição localista (o particular por meio do qual o singular se comunica), marcam um lugar especial do conhecimento, um equilíbrio frágil, que pode se perder no genérico. Independentemente da realidade dessa possibilidade para a poesia em geral, ela é uma preocupação que funda o *Poema sujo* como ato revolucionário. Haveria, portanto, do ponto de vista que aqui se defende, uma homologia estrutural entre o retorno do subjetivismo e a defesa da necessidade de a poesia centrar-se sobre a posição localista. Trata-se de um equilíbrio complexo, que aparece na estrutura e nos motivos do poema e que passo agora a descrever.

3.8 Análise do *Poema sujo*

O movimento que acompanhamos em *Poema sujo* é uma espécie de cosmogonia. Ele se inicia no caos e prossegue a fim de reorganizar o espaço, de forma que a imagem final saia transformada desse processo. Há uma declaração esclarecedora de Gullar em *Rabo de foguete* nesse sentido de uma concepção ambiciosa. Enquanto permanecia encurralado em Buenos Aires, segundo o autor, aconteceu a resolução

de tentar expressar num poema tudo o que eu ainda necessitava expressar, antes que fosse tarde demais – o poema final.

Quando essa ideia despontou na minha cabeça, esqueci tudo o mais e entreguei-me a ela. Imaginei que o melhor caminho para realizar o poema era vomitar de uma só vez, sem ordem lógica ou sintática, todo o meu passado, tudo o que vivera, como homem e escritor. Posto para fora esse magma, extrairia dele, depois, os temas com que construiria o poema [...].

Enquanto tomava o café, refleti, o facho abaixou, busquei o caminho possível: já sei, vou começar antes da linguagem... [...].

Senti que tinha encontrado o umbigo do poema [...] e, quase sem tomar fôlego, escrevi cinco laudas. Ao terminá-las, sabia de tudo: que o poema ia ter por volta de cem páginas, que teria vários movimentos como uma sinfonia e que se chamaria *Poema sujo*. Hoje, ao refletir sobre aqueles momentos, estou certo de que o poema me salvou: quando a vida parecia não ter sentido e todas as perspectivas estavam fechadas, inventei, através dele, um novo destino (GULLAR, 1998, p. 237-238).

Esse caráter de “poema final”, semelhante a um levantamento da soma da vida, como em um processo de análise, a fim de dar sentido à existência passada, é sem dúvida uma das características mais marcantes do poema. Trata-se, segundo o vocabulário bakhtiniano, de dar “acabamento” à própria existência, uma auto-objetivação necessária ao processo poético, pois, para Bakhtin, a separação entre autor e herói existe mesmo quando eles são aparentemente a mesma pessoa (caso da autobiografia e da poesia). O autor deve tornar-se outro em relação a si mesmo, a fim de apresentar um todo coerente e com sentido. Se não houvesse separação, o sentido se perderia. Trata-se de uma atividade diferente daquela da vida, já que, na vida (Bakhtin diria, no “ato”), o acabamento do eu nunca é completo, pois, se fosse, impediria sua atividade, já que agir exige abertura (BAKHTIN, 2003, p. 11). Ao contrário, na obra artística, é da separação entre autor e herói – e do acabamento que este dá à existência daquele – que o sentido emerge. Portanto, se há um movimento primordial no *Poema sujo*, é o da ressignificação da existência subjetiva, alçada a “experiência de todos”, em uma relação dialética entre singularidade e universalidade. O eixo no “eu” que procura se definir (ao se auto-objetivar) é a única forma, no entanto, de não recair na generalização da eterna repetição da condição humana – como vimos, a tendência dominante em *A luta corporal*. E isso porque o retrato que o autor busca dar é de um ser histórico e irrepitível, que se perde para sempre em sua mortalidade, como defendia a lição de *Dentro da noite veloz*: “Só que ninguém poderá ler no esgarçar destas nuvens/ a mesma história que leio, comovido” (GULLAR, 2001, p. 217). A diferença, aqui, é que essa não é mais uma declaração de princípio afirmada no corpo do poema, mas parte de sua estrutura.

Cabe, portanto, tentar explicar por que estou dizendo que ela se torna parte da estrutura. Há a estrutura maior, que vai do caos à significação. Como se verá, o sentido final é exatamente da não redução da significação à abstração. Mas essa estrutura maior se constrói

por movimentos⁶⁹ que, como em ondas, procuram mediar abstração e experiência, de forma a mostrar universal por local, a história pelo “agora” e o “eu” pelo “aqui”. Essas idas e vindas de conceitos e readaptações aos elementos novos trazidos pelo corpo do poema que gerarão a ideia de simultaneidade de tempos, que, para Alcides Villaça, é o tema maior dessa obra (GULLAR, 2008, p. 1). Esses tempos se concentram, primeiramente, na tentativa de definir um “eu”.

Assim, o famoso início do poema, que acontece “antes da linguagem”, funciona como uma estratégia de conceituação. Porém, essa definição se mantém sempre imprecisa pela estratégia de definição-reiteração da definição:

turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro
menos menos
menos que escuro
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo
escuro
mais que escuro:
claro
como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma
e tudo
(ou quase)
um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas (GULLAR, 2001, p. 233).

Os “menos” e “mais” definem de saída que a linguagem do poema repousará no frágil equilíbrio entre “coisa alguma” e “tudo”, que é o “quase”. O recurso da palavra que puxa a outra por semelhança fonética, bem como a estranha sintaxe que define todas as coisas por uma aproximação que nunca é bem exata parece ser o dado principal da complexidade que se busca atingir. Relembrando a definição do reino da metáfora de Frye, que utilizei ao falar de *A luta corporal*, está-se aqui em terreno no qual “everything is identified as itself and with everything else”, a fim de fazer com que as aproximações definam menos as relações que as diferenças, mas sem recair (totalmente) no fragmentário, o que diferenciaria poesia de linguagem conceitual (1963, p. 170). Por isso mesmo, a única afirmação mais ou menos aceitável do ponto de vista lógico-conceitual do trecho de abertura é a união de dois

⁶⁹ Segundo Eleonora Ziller, são quatro: *Alegro jocosos*, *Andante*, *Adágio ma non troppo* (subdividido em *Mezzo andante*, *adágio* e *andante enérgico*) e *Alegro* (rondó). Para uma descrição detalhada da paginação dos movimentos, ver ZILLER, 2006, p. 138-149.

universos: “um bicho que o universo fabrica” – em uma leitura biológica do humano – *e* (ou “e que também”) “vem sonhando desde as entranhas” – em uma leitura sentimental, ou lírica, da humanidade. Toda essa primeira parte do poema (GULLAR, 2001, p. 233-241) tem esse caráter de definição-reiteração. Assim, o “eu” tenta recuperar um nome específico de uma moça em sua memória (nome esse que nunca chegamos a conhecer) e passa para a cena da juventude em São Luís:

quanta coisa se perde
nesta vida
Como se perdeu o que eles falavam ali
mastigando
misturando feijão com farinha e nacos de carne assada
e diziam coisas tão reais quanto a toalha bordada
ou a tosse da tia no quarto
e o clarão do sol morrendo na platibanda em frente à nossa
janela
tão reais que se apagaram para sempre
Ou não?
(GULLAR, 2001, p. 235).

A questão parece ser que essas coisas reais se apagaram e não se apagaram, na medida em que elas vivem dentro do eixo organizador do “eu”. Do ponto de vista do mundo objetivo, esse é um para sempre perdido. Do ponto de vista da memória, é algo a ser lembrado. Do ponto de vista do poema aqui concebido como a mediação entre ambos, é evidentemente as duas coisas. A primeira parte segue nesse turbilhão: as coisas, levadas na memória – “voais comigo/ sobre continentes e mares” (p. 235) – vão aparecendo todas misturadas aos olhos do leitor. Experiências pessoais aproximadas da história dos parentes, o fato histórico da resistência de Stalingrado aproximado ao dado esquecido do homem morto no mercado, essas imagens se amontoam caoticamente em toda a primeira parte, para desaguar na reflexão sobre a poesia e o corpo. Antes da poesia, só há a experiência não mediada, o “mundo sem voz, coisa opaca”. Depois dela, “fala humana, voz de gente, barulho escuro do corpo, intercortado de relâmpagos” (p. 237). Pois que a mediação é que a poesia é o meio de o corpo falar. “Corpo”, aqui, deve ser entendido como construção linguística contaminada de subjetividade, no sentido de ser um poema que pretende resistir à pureza. O fim da primeira parte versará sobre o significado dessa corporalidade. O corpo será visto de fora e de dentro, a partir de vários ângulos que se unem, simultaneamente, para a complexificação do retrato:

Meu corpo

que deitado na cama vejo
como um objeto no espaço
que mede 1,70m
e que sou eu: essa coisa deitada
barriga pernas e pés
com cinco dedos cada um (por que
não seis?)
joelhos e tornozelos
para mover-se
sentar-se
levantar-se

meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo
meu corpo feito de água
e cinza
que me faz olhar Andrômeda, Sírius, Mercúrio
e me sentir misturado
a toda essa massa de hidrogênio e hélio
que se desintegra e reintegra
sem se saber pra quê (GULLAR, 2001, p. 239).

Primeiramente, tem-se a apresentação objetiva do corpo. Ele se define por um tamanho e pelas funções. Algumas são evidentes, como a de joelhos e tornozelos. Outras misteriosas, como o número de dedos. Nada disso, porém, define o corpo integralmente, pois esse aspecto físico é ainda parcial. Do ponto de vista objetivo, o corpo é apenas um referencial de observação de um universo sem sentido e relativo, que se consome sem um porquê.

Corpo meu corpo corpo
que tem um nariz assim uma boca
dois olhos
e um certo jeito de sorrir
de falar
que minha mãe identifica como sendo de seu filho
que meu filho identifica
como sendo de seu pai
corpo que se para de funcionar provoca
um grave acontecimento na família:
sem ele não há José Ribamar Ferreira
não há Ferreira Gullar
e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta
estarão esquecidas para sempre (GULLAR, 2001, p. 239).

Do segundo ponto de vista, o corpo é o ser social: sua significação (seu “acabamento”) é dada de fora, a partir da posição daqueles para quem ele é importante. É um corpo não mais espacial, como no primeiro caso, mas temporal também: ele guarda uma parcela de “pequenas coisas acontecidas no planeta”, certamente desimportantes diante da soma do universo, mas

que são só dele: irrepetíveis e singulares. Segundo essa entoação, a singularidade “vence”. Como se viu, são as duas versões opostas da leitura da existência, mais uma vez, apresentadas por Gullar. A síntese se dará, ao final da primeira parte, no estabelecimento desse entrelugar – o concreto, que une generalização da singularidade e generalização da universalidade em um ponto determinado:

Mas sobretudo meu
 corpo
 nordestino
mais que isso
 maranhense
mais que isso
 sanluisense
mais que isso
 ferreirense
 newtoniense
 alzirense
meu corpo nascido numa porta-e-janela da Rua dos Prazeres
 ao lado de uma padaria
 sob o signo de Virgo
 sob as balas do 24º BC
 na revolução de 30
e que desde então segue pulsando como um relógio
 num tic tac que não se ouve
(senão quando se cola o ouvido à altura do meu coração)
[...]
 tic tac tic tac
pulsando há 45 anos
 esse coração oculto
pulsando no meio da noite, da neve, da chuva
debaixo da capa, do paletó, da camisa
debaixo da pele, da carne,
combatente clandestino aliado da classe operária
 meu coração de menino (GULLAR, 2001, p. 240-241).

O fechamento dessa primeira parte é, pois, uma defesa desse homem, tão bem sintetizado por Villaça, que é “determinado, localizado, filiado, o homem é *concreto* e é, assim, *mais*” (GULLAR, 2008, p. xlviii). Não à toa, diz o crítico, a escolha, em um “poema da memória”, do presente como “tempo verbal predominante” (p. xlvii): só o presente pode individuar o menino dentro do homem, as cidades dentro da cidade e os tempos dentro do “agora”. A fragilidade desse presente, que para ser definido precisa ser acrescido de dados os mais variados, é o que a representação busca na primeira parte. Sua síntese, um coração de menino, dentro de um corpo orgânico, politicamente filiado, é o discurso contaminado, uma

linguagem marcada por suas faces axiológicas: do “científico”, passando ao político e desembocando no *piegas*⁷⁰.

Na segunda parte (GULLAR, 2001, p. 242-249), predomina a memória, mas o “eu” presente é hipertrofiado na tentativa de dar conta do menino que se foi. Esse garoto, que é parte do “eu”, também é “outro” na medida em que ele ainda desconhece o conceitual abstrato que serve de mediação à experiência. O mote desse trecho é, portanto, essa nostalgia de um para sempre esquecido: uma relação sem mediação com as coisas, outra forma de estar “antes da linguagem”. A primeira imagem é a do “Gullar menino”, que brinca no trilho do trem. Trata-se de uma cena um pouco indefinida, já que o homem não consegue lembrar-se bem das coisas do lugar – “Que era aquilo-uma-usina?” (GULLAR, 2001, p. 244) –, tampouco do que motivava o menino que foi na brincadeira – “Que me ensinavam essas aulas/ de solidão/ entre coisas da natureza/ e do homem?” (p. 243). A dificuldade de recuperação se dá, em parte, porque o menino parece receber a natureza sem filtro de abstração. Por exemplo, o sol do Maranhão “Não era o sol de Laplace/ [...]/ era o sol/ o sol apenas/ com cheiro de lama podre” (p. 243) e o menino está “sozinho na tarde no planeta na história” (p. 242). A lembrança dessa infância algo idílica é interrompida pela passagem do trem, anunciado por onomatopeias e que culmina na entrada da letra para acompanhamento da “Tocata” da *Bachiana n.º 2* de Villa-Lobos, referida em uma rubrica à direita da página. Depois da passagem do trem, o poema passa a narrar a história do dia em que o pai levou o menino em uma viagem. O trecho, que fecha o movimento em questão, vai da excitação da criança em cruzar o dia de trem a uma espécie de epifania, que não sabemos o quanto pode ser associada ao “Gullar-criança” ou ao “Gullar-adulto” que o relê⁷¹. Interessa aqui, no entanto, que esse é um dos primeiros momentos de referência mais específica à tradição literária, na imagem do trem modernista, primeiramente de Villa, depois de Bandeira. Eleonora Ziller lê essas citações aos mestres modernistas como “representação de um modernismo que, crítico em relação ao

⁷⁰ O que chamo aqui de “*piegas*” é uma característica marcante da poesia madura de Gullar. Para Ziller, o poeta é um romântico (2006, p. 77). Esse “romantismo”, porém, dá-se não só nas marcas de subjetividade, mas no uso de clichês e construções eminentemente sentimentais que aparecem mescladas aos poemas. Essa técnica de misturar linguagem construtiva e ranço de sentimentalismo foi analisada por alguns críticos em autores específicos, a partir das necessidades que suas análises impunham, e divergem, é claro, do efeito alcançado por Gullar. Alguns exemplos dessa mescla entre construção objetiva e subjetivismo estão no livro de José Guilherme Merquior sobre Drummond – *Verso e universo em Drummond* (MERQUIOR, 1975, p. 25-26 e 40-41) – e na análise de Luiz Costa Lima a respeito da poesia de Manuel Bandeira e Mário de Andrade (COSTA LIMA, 1968, p. 27 e 39).

⁷¹ Como nota Alcides Villaça, no *Poema sujo* “ocorre um desdobramento do sujeito: há aquele que se cola à imanência dos fatos lembrados e há aquele que, instalado no presente da elaboração, interpreta esses fatos” (VILLAÇA, 1998, p. 102).

capitalismo, ainda aposta na construção coletiva a partir do progresso da técnica [...]” (ZILLER, 2006, p. 143). Porém, creio que não é demais acrescentar como o recurso serve, dentro da lógica do poema, duplamente. O trecho é:

e ver que a vida era muito
espalhada pelos campos
que aqueles bois e marrecos
existiam ali sem mim
[...]

café com pão
 bolacha não
 café com pão
 bolacha não

vale quem tem
 vale quem tem
 vale quem tem

vale quem tem
 nada vale
quem não tem
 nada não vale
nada vale
 quem nada
tem
 neste vale

 nada
 vale
 nada
 vale
 quem
 não
 tem
 nada
 no
 v
 a
 l
 e

TCHIBUM!!! (GULLAR, 2001, p. 248-249)

Há perversão do trem de Bandeira – naquele, o som do trem retoma as vozes populares, pela recuperação do lirismo coloquial. No de Gullar, o som do trem retoma, apesar do irracionalismo aparente, a linguagem lógica da percepção do abismo social. A epifania é dupla: da experiência sem mediação, antes de o planeta existir para o garoto, passa-se à esfera conceitual. Isto é: ao mesmo tempo em que o menino toma consciência da terrível abstração de que as coisas existem sem ele, ou seja, de que a subjetividade é o eixo limitador (e limitado) da apreensão do mundo, o poema ganha a consciência de classe, visto que cada

da Via-Láctea –
pode ter a impressão,
diante daqueles corpos adormecidos,
de que o universo morreu
(quando de fato
em todas as torneiras da cidade
a manhã está prestes a jorrar) (GULLAR,
2001, p. 257).

Assim, a noite é o território da impressão, mais que do dado real. Mas, como disse, são duas as noites (o que, nos diz o “eu”, poderia ser negligenciado pela impressão): a segunda é a da representação naturalista – a noite nas palafitas da Baixinha, onde o tempo “se debate/ numa gaiola de sombras” (p. 257) e cuja diferença principal é “o mau cheiro” noturno, “e daí poder dizer-se/ que a noite na Baixinha/ não passa, não transcorre:/ apodrece” (p. 258). Esse apodrecimento, entretanto, ainda não diz tudo. A noite da Baixinha, para ser definida, precisa ser ligada à experiência concreta desses homens desconhecidos, já que o rio Anil, que apodrece na noite da Baixinha, apodrece de forma única, assim como apodrecia a perna da mulher “que a gente não via/ mas fedia durante toda manhã/ na casa ao lado de nossa escola,/na época/ da guerra” (p. 262). Assim, ao se definir “dia”, “noite” ou mesmo o específico “noite na Baixinha” está-se sempre diante do perigo do reducionismo, de ver parcialmente, pois cada coisa apodrece à sua maneira. O próprio Anil, que já apodrecia em 1612, na fundação da cidade, apodrece em cada tempo da forma como esse tempo se constrói. E isso porque qualquer representação que se faça só vê em parte, mas, por isso mesmo, vê de forma única e específica.

As duas representações (a ficcional e a documental) se repetem na história de pássaros. Essa “história” nasce da observação de “um pássaro azul e vermelho/ – a brisa entornando-lhes as penas feito/ um leque feito/ o cocar de um guerreiro/ que nele se transformara/ para continuar habitando aqueles matos” (p. 264). Esse pássaro faz a conexão entre os índios que tomavam banho na praia do Jenipapeiro, e que só podem ser recuperados pela ficção. Não à toa, a referência citada aqui é o “I-Juca Pirama”, a que o garoto assistiu na escola e cuja história “relê” na mata.

E mesmo que
não seja o pássaro o guerreiro
foi decerto visto por ele um dia
e por isso
estranhamente
está presente ali
vendo-o de novo (GULLAR, 2001, p. 264).

Esse primeiro pássaro, herói romântico “como um fantasma” (p. 266), é o testemunho da era dos guerreiros, pois “na história dos pássaros/ os guerreiros continuam vivos” (p. 265) e será contrastado com os outros pássaros, mais precisamente aqueles engaiolados, que fazem coro às pequenas tragédias dos homens da cidade: o barbeiro que ficou com duas das três filhas “mal faladas” e seu Neco, que matou a esposa supostamente infiel. Essas histórias coexistem na memória, ligadas pelo eixo “pássaros”, que as torna literatura.

Mas essa é a história de pássaros
já de há muito urmanizados
pois a história dos pássaros
pássaros
só os guerreiros conhecem
só eles a entendem quando o vento
(numa lembrança)
sopra-a nas árvores de São Luís (GULLAR, 2001, p. 269).

O contraste, portanto, entre elaboração do dado real e mistificação, entre pássaros guerreiros e “urmanizados” – humanizados, urbanizados e, talvez, a referência ao urubu, que aparece em várias partes do poema e cuja história é “praticamente a mesma história dos homens” (p. 266) – que servem de adorno, com seu canto, aos desencantos humanos, estrutura o trecho da história dos pássaros, conectando-o, assim, à história dos muitos dias e das muitas noites.

O trecho seguinte (GULLAR, 2001, p. 270-274) explorará as muitas velocidades da tarde. Nele, “a cidade é vista do alto, é vista de baixo, da pequena aranha a uma geografia humana, desdobrada a partir da quitanda de Newton Ferreira” (ZILLER, 2006, p. 146). Por meio da técnica de definição e reiteração da definição, é buscado o retrato complexo da relatividade do tempo e, especialmente, da relação entre tempo, espaço e memória. Assim, “não seria correto dizer/ que a vida de Newton Ferreira/ escorria ou se gastava” (GULLAR, 2001, p. 270). Ponto de intersecção entre os fornecedores e as famílias (ZILLER, 2006, p. 146), a quitanda é o referencial de onde se pode perceber as muitas velocidades da tarde, pois, nela, o tempo “se amontoa” (GULLAR, 2001, p. 272). A quitanda, vista de dentro pelo filtro da memória, é explorada, ainda, no trecho, a partir de dois referenciais: de cima, por meio da ideia de um hipotético avião que passe por sobre a cidade (e cujo passageiro, embora veja a cidade, jamais verá a quitanda em si e os outros detalhes da cidade que só é possível ver de dentro) e a partir da corrosão temporal:

Nem mesmo que a quitanda
exista ainda e que já sejam oito horas da noite
e se veja
pela única folha da porta entreaberta a luz acesa
como antigamente
[...]
lá não encontrarás o Gonzaga, sargento músico do exército.
Já não se falará da guerra que a guerra acabou
faz muitos anos.

Descendo ou subindo a rua,
mesmo que vás a pé,
verás que as casas são praticamente as mesmas
mas não as janelas
surgem rostos desconhecidos
como num sonho mau (GULLAR, 2001, p. 273).

A ideia de corrosão temporal, de substituição que é feita pelo tempo, de “aprendizado da morte” (p. 273), fecha o trecho. A cidade de São Luís resiste apesar de Newton Ferreira, de quem “não há nenhum traço/ naquele chão de mosaico verde e branco” (p. 274). A materialização, portanto, do passado, recuperado sempre fragilmente, só se estrutura enquanto há o olhar subjetivo. Até porque o passado, no limite, só *existe* pela memória.

O trecho seguinte (GULLAR, 2001, p. 275-280) destoa da parte da quitanda especialmente no tom. Da construção espacial e de tom eminentemente prosaico, o movimento (ou subdivisão do movimento, para Ziller) “Ah, minha cidade verde” é muito mais fragmentado e confessional, procurando cantar cidade e corpo como uma coisa só na memória do “eu”. Essa cidade – que são muitas, na verdade, a “cidade verde” (p. 275), a “cidade suja”, a “cidade doída” (p. 277), dependendo de qual lembrança a filtra – corporifica-se aqui como história pessoalíssima: tanto a história que foi como a que poderia ter sido caso o personagem auto-objetivado Ferreira Gullar lá continuasse. Sua configuração urbana é tornada história da vida de alguém⁷²:

Me extravio
na Rua da Estrela, escorrego
no Beco do Precipício.
Me lavo no Ribeirão.
Mijo na Fonte do Bispo.
Na Rua do Sol me cego,
na Rua da Paz me revolto
na do Comércio me nego

⁷² Não é demais, creio, a referência ao famoso poema de Mário de Andrade, de *Lira Paulistana*: “Quando eu morrer quero ficar” (ANDRADE, 1993, p. 381).

lavados e passados/ a ferro, arrumando-os na gaveta da cômoda, como/ se a vida fosse eterna” (p. 281). O trecho todo, baseado na comparação entre uma cidade viva e uma cidade morta – mesmo, no sentido de vazia, “como Alcântara” (p. 282), ou aparentemente morta, como em um domingo –, defende que a unidade da cidade só pode ser dada pela multiplicidade. Da mesma forma,

Mas

se é espantoso pensar
como tanta coisa sumiu, tantos
guarda-roupas e camas e mucamas
tantas e tantas saias, anáguas,
sapatos dos mais variados modelos
arrastados pelo ar junto com as nuvens,
a isso
responde a manhã
que
com suas muitas velocidades
segue em frente
alegre e sem memória

(GULLAR, 2001, p. 282-283).

Um retrato fiel, nessa lógica, portanto, precisa lidar com os dois termos da equação temporal. De um lado, “é espantoso pensar”. De outro, a manhã é “sem memória” e segue. Embora se trate de uma imagem bastante concreta da cisão entre tempo subjetivo (inclusive na entoação sentimental com relação ao sumiço das “coisas”) e tempo objetivo, a conclusão desse trecho é também uma reflexão sobre a importância, para a poesia que Gullar pretende defender com tal obra, da relatividade das proposições quando entra em cena a dependência do referencial que observa. Para tornar legítima a poesia do “eu”, é necessário demonstrar que sua inserção altera de forma substancial a representação. O *Poema sujo* como um todo, como espero ter conseguido demonstrar, é um canto do “eu” enquanto particularidade que não pode ser eliminada, pois, se for, “muitas pequenas coisas acontecidas no planeta/ estarão esquecidas para sempre” (p. 239). Até aí, a defesa é simplesmente da reconstrução memorialística como aquilo que nos individua e concretiza. Mas essa defesa do homem concreto – que, como se viu, é levantada por muitas leituras desta obra – é não apenas do homem concreto Gullar, mas de um lugar para a poesia como discurso especial, único capaz de dar conta de certos aspectos da particularidade. Se, como defendia Pierre Bourdieu, “a heresia literária faz-se contra a ortodoxia, mas também com ela, em nome do que ela foi” (BOURDIEU, 1996, p. 289), a recuperação do subjetivismo não é mera preferência temática, nem ranço romântico, mas

defesa de uma posição de vanguarda. Só que vanguarda essa que se entende como um ponto de vista especial, que requer, para se destacar da visão hegemônica do que é poesia, assumir sua diferença quanto ao critério estético universalista. E é na “sujeira” das palavras, na contaminação da linguagem pela mortalidade, que essa aposta é feita. Afinal, lugar de fala e linguagem contaminada de subjetividade são duas faces da mesma moeda. A questão subjacente ao *Poema sujo* como enunciação, portanto, poderia ser a da pergunta que faz Adair Sobral ao referir-se à questão do ato na tradição filosófica ocidental: “[...] como não apagar a especificidade de cada ato específico e como não se perder nessa especificidade e, assim, deixar de apreender o que há de comum entre os vários atos” (SOBRAL, 2005. p. 11)? Nessa obra, especificamente, a resposta está em que é pelo filtro do olhar subjetivo, que não ignora o caráter generalizante do pensamento (antes o enfrenta), que somos capazes de estabelecer sistemas a fim de olhar para o geral. Assim como, fisicamente, só somos capazes de observar a multiplicidade da realidade de uma posição relativa (o referencial), formulando a partir dela as velocidades do movimento, é só a partir da especificidade que podemos formular, hipoteticamente, o absoluto. Dentro dessa escala de valores, entretanto, o perigo está exatamente em apresentar o geral como autônomo, isto é, não dependente da formulação concreta. Examine-se, por exemplo, como essa perspectiva vai se construindo à medida que nos aproximamos do fim do poema. Proponho aqui uma pequena inversão na análise (já que venho lendo o poema na ordem em que está), para fins de clareza. Observando a penúltima seção (GULLAR, 2001, p. 288-289), o contexto é o seguinte: o “eu” retoma as vozes do tempo rememorado, mas não para apresentar *o que* elas dizem, e sim sua existência. O que era falado então, “saía pelas janelas// se ouvia nos quartos de baixo”. Mas há também o que não se ouvia (ou seja, o que o “eu” não ouvia, mas pode ser construído hipoteticamente): “[...] vá alguém saber/ quanta coisa se fala numa cidade”. O que há em comum entre todas essas “falas”, porém, é que elas “[...] duram um segundo e se apagam” (p. 288), já que pertencem ao passado, que, por sua vez, é ínfimo diante do espaço-tempo concebido como potencialmente infinito – ou muito velho (algo como treze bilhões de anos). Mas, ao mesmo tempo:

E são coisas vivas as palavras
e vibram da alegria do corpo que as gritou
têm mesmo o seu perfume, o gosto
da carne
[...]

enquanto como um rato
tu podes ouvir e ver
de teu buraco
como essas vozes batem nas paredes do pátio vazio
[...]
numa pequena cidade latino-americana.

E nelas há
uma iluminação mortal
que é da boca
em qualquer tempo
mas que ali
na nossa casa
entre móveis baratos
e nenhuma dignidade especial
minava a própria existência (GULLAR, 2001, p. 288-289).

É da experiência singular com as vozes que se apagaram que se extraem duas máximas sobre voz e linguagem: são “vivas”, mas são de “uma iluminação mortal”. Ou melhor: são vivas *porque* são de uma iluminação mortal. A temporalidade mortal da linguagem, caráter que pode ser generalizado (e é, em alguns autores⁷³), retorna à singularidade, no sentido de apontar como essa generalização significa algo específico a partir do referente São Luís da infância: “ali”, em certo cenário específico, esse caráter, “que é da boca/ em qualquer tempo”, “minava a própria existência”. Esse trecho é concluído na tentativa de explicar essa especificidade da temporalidade mortal da linguagem. Se toda a linguagem vive de sua moralidade, em São Luís, “era como se não tivesse sentido rir/ numa cidade tão pequena” (p. 289). Essa caracterização, que já foi vista como provincianismo mesmo (MEDEIROS, 2013), é também uma forma de, mais uma vez, associar subjetivismo (sentir-se pequeno diante da multiplicidade) e localismo (sentir São Luís pequena diante do mundo geopolítico, com seus centros e periferias).

Penso que a leitura desse penúltimo trecho, que parece algo desconectado dos outros trechos que encaminham o poema para o final – visto que o trecho sobre as velocidades (GULLAR, 2001, p. 281-283), o trecho sobre os centros (p. 284-287) e o trecho final (p. 290-291) são predominantemente reflexivos em sua tentativa de definir conceitos –, ilumina de certa forma a defesa feita pelas seções que estou chamando aqui de “reflexivas”. A parte

⁷³ Bakhtin defendia que, “if man were not mortal, then the emotional-volitional tone of this progression of life – of this ‘earlier’, ‘later’, ‘as yet’, ‘when’, ‘never’, and the tone of the formal moments of rhythm, would be quite different” (BAKHTIN, 1993b, p. 65). Da mesma forma, Paul Ricoeur enxergava, no fato de a própria linguagem humana dispor o tempo em passado, presente e futuro (pelos advérbios de tempo e tempos verbais), uma evidência de sua tese segundo a qual organizamos narrativamente nossa própria existência (RICOEUR, 1984, p. 99).

sobre os centros, por exemplo, é a materialização mais bem acabada, segundo vejo, da relação entre subjetividade como filtro do geral. Inicialmente, é apresentada uma espécie de síntese entre as ideias trabalhadas até então: assim como uma cidade tem muitas velocidades e há muitos dias em um só dia dependendo dos possíveis referenciais que se possa assumir, e do mesmo modo como essa multiplicidade compõe o próprio “eu” – pois “todas essas velocidades mencionadas/compõem/ (nosso rosto refletido na água do tanque)/ o dia” (p. 285), e esses parênteses são a própria materialização de uma fotografia, caso a fotografia pudesse ser “temporal” –, um dia não tem um só centro. A ideia de centro, na passagem, é uma abstração ainda maior que a ideia de “noite”, “dia”, ou mesmo “velocidade”. Ao longo do *Poema sujo*, o “eu”, como eixo de organização discursivo, tenta mediar individualidade (da memória, das experiências pessoais) e comunicação (afinal, o poema, apesar de fragmentado, contém uma organização própria perfeitamente observável), e os recursos dessa mediação são sempre esses grandes conceitos abstratos que ganham significado quando colocados em situação. Mas a ideia de centro é importante na medida em que guarda, conotativamente, uma relação muito estreita com a própria noção de referencial. Ao dizer que algo é “centro”, afinal, emolduramos a multiplicidade da realidade de determinada maneira. O sol é o centro do “sistema solar”, assim como o “eu” é o centro do *meu* mundo. O *Poema sujo*, embora seja um poema “sem centro” em certa medida, tem, como discuti anteriormente, esse caráter de avançar do caos à sistematização. Mas se trata de uma sistematização que se constrói pela negação de um paradigma meio que universalmente aceito do ponto de vista espacial. No fundo, essas negações estão em todo o poema: não há um só dia, não há uma só noite, não há uma só velocidade. O poema termina em uma negação, na verdade – “a cidade *não* está no homem/ do mesmo modo que em suas/ quitandas praças e ruas” (p. 291, grifo nosso). Mas a negação da ideia de centro é uma marcação da possibilidade vislumbrada de afirmar um paradigma diferente. A partir da metáfora da lei de gravitação universal, que sustenta os sistemas solares, bem como as galáxias, e mantém o universo coeso, propõe-se a alteração da forma de observar a realidade: não pela organização espacial aparente, mas *pelas subjetividades sociotemporais múltiplas que a sustentam*.

E do mesmo modo
que há muitas velocidades num
só dia
e nesse mesmo dia muitos dias
assim
não se pode também dizer que o dia

tem um único centro

(feito um caroço
ou um sol)

porque na verdade um dia

tem inumeráveis centros

como, por exemplo, o pote de água
na sala de jantar
ou na cozinha
em torno do qual

desordenadamente giram os membros da família.

E se nesse caso

é a sede a força de gravitação

outras funções metabólicas
outros centros geram

[...]

outros tantos centros do sistema
em que o dia se move

(sempre em velocidades diferentes)

sem sair do lugar.

Porque

quando todos esses sóis se apagam
resta a cidade vazia
(como Alcântara)
no mesmo lugar.

Porque

diferentemente do sistema solar

a esses sistemas
não os sustém o sol e sim

os corpos

que em torno dele giram:

não os sustém a mesa

mas a fome

não os sustém a cama

e sim o sono

não os sustém o banco

e sim o trabalho não pago

E essa é a razão por que

quando as pessoas se vão

(como em Alcântara)

apagam-se os sóis (os

potes, os fogões)

que delas recebiam o calor

essa é a razão

por que em São Luís

donde as pessoas não se foram

ainda neste momento a cidade se move

[...]

pois quando um pote se quebra

outro pote se faz

outra cama se faz

outra jarra se faz

outro homem

se faz

para que não se extinga

o fogo
na cozinha da casa (GULLAR, 2001, p. 286-287).

No longo trecho citado, que finaliza essa parte, a ideia de Sol como centro de gravitação (metáfora principal) se destrói diante de sua dissimilaridade com o outro extremo da comparação, a cidade de São Luís. Trata-se, portanto, novamente daquela espécie de metáfora que aparece para colocar cada coisa em seu lugar. Ao contrário do sistema solar, é dos particulares que emana a força gravitacional. Assim, são as necessidades dos particulares, sua fome, sede, sono e sonhos de “bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas” (p. 233), que constroem seus pequenos sóis, seus pequenos centros em torno do qual gravitam. E mesmo os outros homens, que ocuparão tal lugar de particulares em torno de um centro, são produzidos a partir de uma força distinta, que é essa estranha necessidade de manter o sistema girando. Pois que nenhuma força, afinal, é unilateral. Dessa forma, o sentido que se constrói ao longo⁷⁴ do *Poema sujo* é exatamente o de que o próprio sentido é erigido a partir de uma situação dada, de subjetividade situada em uma sociedade, com uma história concreta, e que, com os recursos disponíveis, relê a realidade (e entende-se aqui realidade não só como o mundo físico, mas como a própria linguagem, que é essa realidade que o indivíduo recebe pronta e com que tem de trabalhar) a partir de sua posição única no espaço-tempo. No fundo, é uma defesa de que toda a linguagem, toda a proposição, é uma proposição que adquire sentido *no* sujeito e *para* o sujeito. E, é claro, uma defesa de que, na poesia, não poderia ser diferente. Como se viu, Gullar acreditava ser o *Poema sujo* uma síntese daquilo que ele, àquela altura da vida, conhecera. O que o poema em si, entretanto, diz é que a melhor forma de conhecer é, como na vida, por meio de uma experiência singularizada, que se auto-objetiva.

A conclusão do poema reassume o caráter reflexivo de que se falou, no âmbito das negações com fins de não redução da realidade ao abstrato, buscando complexificar o retrato. É um trecho inteiro construído por meio de símiles negativos, que reafirmam, ao final, a ideia de multiplicidade metafórica.

O homem está na cidade
como uma coisa está em outra

⁷⁴ É interessante lembrar o quanto Gullar, ao escrever sobre *Cão sem plumas*, exalta o fato de que “o sentido do poema vai surgindo do próprio processo formulador” (GULLAR, 2006, p. 244-245), ou seja, o poema se coloca como um processo de investigação de um conceito em aberto, o que se assemelha muito ao projeto do *Poema sujo*.

e a cidade está no homem
que está em outra cidade

mas variados são os modos
como uma coisa
está em outra coisa:
o homem, por exemplo, não está na cidade
como uma árvore está
em qualquer outra
nem como uma árvore
está em qualquer uma de suas folhas
(mesmo rolando longe dela)
O homem não está na cidade
como uma árvore está num livro
quando um vento ali a folheia
[...]

a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa

cada coisa está em outra
de sua própria maneira
e de maneira distinta
de como está em si mesma (GULLAR, 2001, p. 290-291).

O trecho é enfático: para explicar como o homem está na cidade e a cidade está no homem, é preciso definir como cada um desses elementos *não está* no outro. Quando se diz que uma árvore está “em qualquer outra”, estamos diante da noção de definição linguística – pois qualquer árvore é uma árvore, ou seja, a referência de um signo convencional –, o que é insuficiente para falar da relação homem-cidade. Se se diz que a árvore está nas folhas, a relação é também insuficiente, pois a árvore está nas folhas enquanto relação de pertencimento por origem – são folhas *da* árvore. Ao se dizer, entretanto, que uma árvore está nas páginas de um livro, está-se dizendo que árvore e livro têm uma relação quanto ao material de que são feitos, o que também não é o caso. A única relação possível de se aproximar, portanto, da ligação homem-cidade, é aquela entre árvore e pássaro. Ou melhor: é *quase* essa relação. Pois que “a cidade está no homem/ *quase* como a árvore voa/ no pássaro que a deixa”. A relação entre pássaro e árvore, como apresentada nesses versos, entretanto, é mais simbólica do que lógica. Em que medida uma árvore voa junto com um pássaro? Na medida em que ela faz parte da sua história? Ou na medida em que ela é um referencial para a narrativa da história desse pássaro, caso ele, como os humanos, desejasse reconstruí-la? Está-se aqui diante de muitas formas de conhecer a realidade, de muitos modelos de pensamento com que o olhar humano vem lidando com a realidade. As coisas estão nas outras

de várias maneiras: conceitualmente, historicamente, organicamente, etc. Mas a maneira como uma cidade está em um homem é uma forma de reconhecimento, ao final do *Poema sujo*, distinto. Uma árvore em um pássaro que a deixa é uma síntese metafórica para a explicação argumentativa que a segue de que “cada coisa está em outra/ de sua própria maneira/ e de maneira distinta/ de como está em si mesma”, pois cada coisa está em outra, nesse modelo interpretativo, só porque há um olhar (subjetivo, mortal, concreto, local) que diz que ela está. Mas diz mais: diz que está, mas de maneira *distinta*. No reino da metáfora, afinal, “everything is identified *as* itself and *with* everything else” (FRYE, 1963, p. 170), ao contrário da generalização lógica, que perde a individualidade. A conclusão do *Poema sujo*, portanto, é a defesa de uma autonomia à sua maneira: a poesia é uma forma de conhecer, mas uma forma que se instaura em sua diferença com relação a todas essas outras formas⁷⁵. Se cada forma de conhecer perde algo ao ganhar algo, o que se perde é a estabilidade interpretativa, a ideia de construto puro ou definitivo (ou de modelo epistemológico), mas o que se ganha é o reconhecimento do papel da singularidade irrepitível dos seres específicos na construção da realidade. Nesse sentido, o *Poema sujo* é uma “poética” bastante definida, o que explica, também, seu caráter às vezes dissertativo, às vezes prosaico. Se essa forma acaba se pulverizando na produção posterior de Gullar, entretanto, é porque ela acaba tão assumida na construção poética que nem precisa mais ser afirmada – embora seja, em alguns poemas posteriores e de maneiras diversas, como “Traduzir-se”, de *Na vertigem do dia*, “Omissão”, “Barulho” e “Nasce o poema”, de *Barulhos*, ou “Nasce o poeta”, de *Muitas vozes*.

Iniciei este capítulo discutindo a dupla síntese realizada no *Poema sujo*. De um lado, a síntese de uma investigação que se dá no âmbito de sua trajetória pessoal de poeta – como espero ter demonstrado, a forma como se repetem e se reformulam, nessa obra, algumas obsessões do intelectual Ferreira Gullar. A outra, mais difícil de dimensionar, é seu caráter de síntese de uma época da poesia nacional, que se vê diante da realidade da internacionalização do critério de poesia autônoma, e precisa inserir-se como produção *dentro* (graças à universalização do conceito de poesia) e *fora* (pelos obstáculos próprios à posição do país e da

⁷⁵ Um paralelo interessante pode ser retirado da análise feita por Gullar da obra de Augusto dos Anjos – “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina” (GULLAR, 2008, p. 1015-1063). Nesse ensaio, Gullar defende que o que há de “moderno” na poesia de Augusto dos Anjos não é seu vocabulário, nem mesmo sua “visão de mundo”, mas a percepção de que escrever poesia é “atingir uma coerência mais complexa”, diferente daquela da ciência. O poeta tem, segundo Gullar, como condição existencial nem “dissolver a experiência concreta na generalidade dos conceitos”, nem “fechar-se no particular da experiência”. Essa contradição, que pareceria insuperável, entretanto, “se supera parcial e momentaneamente no poema quando à coerência conceitual negada se sobrepõe a coerência estética” (p. 1054).

língua portuguesa literária dentro do campo internacional) da República Mundial das Letras. Como última consideração a respeito dessa segunda síntese: parece-me que a união entre a reflexão sobre o que é a poesia em geral (sua função antropológica) – já que o *Poema sujo* pertence, e muito, àquela curiosa classe de poemas que o poeta Wallace Stevens defendia como “a estranha retórica” da “analogia entre natureza e imaginação” (STEVENS, 1951, p. 118) – e sobre o que é escrever poesia no Brasil é um ponto de acumulação importante se pensarmos em uma tradição nacional. Tenho defendido aqui que a recuperação do subjetivismo nessa obra difere de um subjetivismo impensado (ou resquício de uma poesia sustentada por outros critérios) que, por motivos diferentes, parecia estar sumindo em certo momento da poesia brasileira. Parece-me claro que não se trata mais de simples reacionarismo, no sentido de retorno saudosista a uma poesia de outro tempo. A recuperação da subjetividade e do que ela traz em seu bojo – localismo, concreticidade histórica e linguagem contaminada – é uma resposta sagaz a um dilema, pois a defesa (de dentro da autonomia) do discurso literário como conhecimento especial e distinto *é igualmente uma justificação dessa poesia e uma denúncia da face alienante da autonomia*. Mas é uma denúncia que se constrói a partir das regras do jogo, isto é, que não se recusa a jogar. Ao sintetizar, em seu tema e em sua linguagem, os polos moderno/arcaico, singular/universal, subjetivo/objetivo, periférico/central, apresentando-os como faces da mesma moeda literária, o *Poema sujo* é ponto de acumulação de capital simbólico e resposta à tradição que o acumulou. E a resposta não poderia ser outra que não mostrar como cabe à poesia, exatamente por sua autonomia conquistada, relativizar as posições, a fim de se reinventar como lugar de fala.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese de Doutorado foi uma tentativa de reler a obra de dois poetas de épocas diferentes que se debateram em torno do mesmo problema, o qual se repete, com feições distintas, em suas reflexões críticas e criativas.

Em um primeiro momento, Mário de Andrade, personagem central do projeto de criação de uma inteligência artística brasileira, que percebe, na rotinização dos recursos modernistas, aliada às contradições de nosso campo intelectual ainda em formação, um paradoxo irrespirável: a conversão do projeto coletivo de liberdade estética modernista em uma possível separação radical entre práxis e poesia, pela tendência crescente, dessa última, em concentrar-se, graças a essa mesma liberdade, na revolução formal em si. Dessa percepção, nasce a teorização sobre a Torre de Marfim: é a partir da conscientização e autocrítica da posição do intelectual que ele deve estabelecer seu projeto de intervenção, mantendo um equilíbrio entre autonomia e interesse “na vida”.

Em seguida, Ferreira Gullar, cuja obra reflete as tensões da especialização do discurso artístico em uma época em que, estabelecido um campo, é crescente a necessidade de justificação da revolução formal a partir de critérios especificamente literários. Ao atuar nas mais diversas posições possíveis dentro do campo, Gullar procura, no *Poema sujo*, uma síntese poética capaz de recuperar (e reivindicar), via questionamento do antissubjetivismo, um lugar específico para o poeta e para o discurso poético.

As obras desses dois poetas, nesse sentido, aparecem como importantes pontos de acumulação de capital poético (e a expressão aqui procura marcar exatamente a especificidade desse tipo de capital), visto que, ao tomar consciência do problema a partir de seus lugares específicos, esses poetas podem dar uma resposta à questão que é, também, uma forma de cristalizar poeticamente a autoconsciência do intelectual quanto a suas condições de produção.

Esse problema, que é teórico e histórico, como espero ter mostrado, é refratado pelas obras desses autores, como sempre acontece, com soluções muito mais felizes do que a teoria poderia supor, exigindo, por sua vez, um olhar atento para os, muitas vezes, tristes prognósticos quanto à situação da poesia em um mundo que, cada vez mais, tende a reduzi-la a pequeno nicho editorial. A melhor lição que se tira, para mim, da reflexão sobre o discurso a respeito da autonomia da Literatura é que seu aspecto ideal (a livre evolução das formas, o

make it new), quando contraposto a seu aspecto real (a especificação da atividade intelectual), demonstra a importância da releitura de nosso cânone a partir do enfrentamento que muitos autores tiveram com essa mesma realidade, cada vez mais evidente em nosso tempo, sobretudo na poesia. Digo isso não apenas como justificativa para essa minha própria atividade de pesquisadora (embora o acabe fazendo, pois, no fundo, o modelo de acesso ao campo universitário é bem similar ao de outros campos específicos, e garante lucros não exclusivamente simbólicos), mas porque acredito que, no estudo desse aspecto da nossa história literária, ganhamos uma consciência que possibilita não “chegar à verdade”, mas atuar do ponto de vista das políticas culturais sem o conformismo possibilitado por essa mesma situação de relativa autonomia.

Ao mesmo tempo, creio ser importante, a essa altura, atentar mais uma vez para o fato de que o quadro da autonomia, como construído pela Sociologia, tende a reduzir, muitas vezes, a questão ao mero panorama – outra forma de hipóstase –, o que é perigoso. Essa discussão, do ponto de vista dos Estudos Literários, só interessa no enfrentamento das obras específicas, que nunca são simples resposta ao problema teórico, histórico ou sociológico. O perigo é perder, exatamente, a especificidade desse discurso literário, conquistado a duras penas. Aliás, o perigo é ainda maior: perder a especificidade do discurso literário brasileiro, dessa comunidade imaginada, a poesia nacional, adquirida pelas lutas de nossos escritores, muito mais conscientes de seus recursos que seus colegas dos centros. É essa consciência, parcial e específica, localista, que ajudou a moldar nossa tradição literária, uma imensa vantagem, uma crença sólida, a qual não precisamos mais amar, apesar de “pobre e fraca”, porque “nos exprime”, mas porque aponta, nos seus desvios e contradições, um caminho legítimo para que se entenda a nossa própria condição de leitores de poesia, para além das possíveis tristes circunstâncias.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: HORKHEIMER [et al.]. *Textos escolhidos* (Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *Música de feitiçaria no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *O baile das quatro artes*. Disponível em: <http://sanderlei.com.br/PDF/Mario-de-Andrade/Mario-de-Andrade-O-Baile-das-Quatro-Artes.pdf> (acessado em 24/01/2017).

_____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo; Brasília: Martins: INL, 1972.

_____. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____. Todos são responsáveis - Entrevista para Francisco de Assis Barbosa. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1963.

ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, O. B. F. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido*, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Pensamento brasileiro e sociologia da cultura: questões de interpretação. *Clio - Revista do Centro de História da Universidade de Lisboa*, 14: 131-141, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702004000100006&script=sci_arttext (acessado em 26/03/2017).

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Os “livros-poema” e os “poemas espaciais” de Ferreira Gullar e os *Bichos* de Lygia Clark. In: *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 2, nº 2. Belo Horizonte, 2013.

AUERBACH, Erich. Filologia da literatura Mundial. In: *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

BAKHTIN (VOLOSHINOV). Discurso na vida e discurso na arte. Trad. para uso didático por. C. Tezza e C. A. Faraco, sem ano.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1993a.

_____. *Toward a philosophy of the act*. Austin: University of Texas Press, 1993b.

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUENO, Luís. Depois do fim: ainda história de literatura nacional?. In: *Matraga*. Rio de Janeiro, v.19, n.31, 2012.

BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 20. São Paulo, 1988.

_____. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURKE, Kenneth. *A grammar of motives*. Berkeley: University of California Press, 1969.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana. *Estudos avançados*, São Paulo, 2013, v. 27, n. 77. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000100021#not01 (acessado em 24/01/2017).

CAMPOS, Augusto de [et al.]. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Poesia e modernidade: o poema pós-utópico. In: *Folhetim*, Folha de S. Paulo, 14/10/1984.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda, 2000a.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000b.

- _____. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. História contextual da autonomia: o caso latino-americano. In: *Todas as letras*. São Paulo, v. 17, n. 1, 2015.
- COSTA LIMA, Luiz. Concepção de história literária na *Formação*. In: *Pensando nos trópicos* (Dispersa Demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- _____. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- DOLHNIKOFF, Luis. Poesia média e grandes questões (12/04/2006). In: *Cronópios*. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1236> (acessado em 17/10/2011).
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971.
- ELSE, Gerald. *Aristotle's Poetics: the argument*. Leiden: E. J. Brill, 1957
- FERNANDES, Lygia. *Cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria São José, s/d.
- _____. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- FRANCHETTI, Paulo. Depoimento (sobre o *Poema sujo*). Disponível em: <http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2013/06/sobre-o-poema-sujo.html> (acessado em 04/08/2015)
- _____. História literária: um gênero em crise. In: *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 7, 2002. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_18.html (acessado em 03/11/2015).
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRYE, Northrop. The realistic oriole: a study of Wallace Stevens. In: BORROFF, Marie (org.). *Wallace Stevens: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.
- GIL, Fernando Cerisara. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: Ed. UFPR, 2014.
- GOLDMANN, Lucien. A importância do conceito de consciência possível para a comunicação. In: *A criação cultural na sociedade moderna*. São Paulo: DIFEL, 1972.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IVO, Ledo. *Poesia observada*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

JAMESON, F. *The prison-house of language: a critical account of structuralism and russian formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à história literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LAFETÁ, João Luís. Dois pobres, duas medidas. In: SCHWARZ, R. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. Traduzir-se. In: ZILIO, Carlos; CHIAPPINI, Lígia M. L. (orgs.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura popular: esboço de uma resenha crítica. *Revista Civilização Brasileira*, nº 4, 1965.

LOBATO, Monteiro. A propósito da exposição Malfatti (1917). Disponível em: <http://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/a-proposito-da-exposicao-malfatti-por-monteiro-lobato/> (acessado em 03/11/2015).

LUKÁCS, György. A concepção de mundo subjacente à vanguarda literária. In: *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

MAJOR NETO, José Emílio. *A Lira Paulistana de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do outro*. Tese: Universidade de São Paulo, 2007.

MARTINS, Luciano. A gênese de uma intelligentsia; os intelectuais e a política no Brasil, 1920-1940. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 2, nº 4, p. 65-87, 1987. Disponível em:

http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_04/rbcs04_06.htm (acessado em 26/03/2017).

MEDEIROS, Leonardo Barros. Retratos de São Luís: sentimento de provincianismo na poesia de Ferreira Gullar. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/retratos_de_s%C3%A3o_lu%C3%ADs_sentimento_de_provincianismo_na_poesia_de_ferreira_gullar (acessado em 04/08/2015).

MELO NETO, João Cabral de. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. A volta do poema. In: *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. *Verso e universo em Drummond*. Rio de Janeiro: J. Olympio, Secretaria de Estado de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira. In: *Novos Estudos*. CEBRAP. Nº 31, 1991.

_____. Mário de Andrade: as enfiaturas do Modernismo. In: *Revista Iberoamericana*, nº 125, 1984.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e a classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/ Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Edusp, 2012.

PANOFKSY. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PÉCORA, Alcir. O inconfessável: escrever não é preciso (2006). In: *Sibila* (versão digital). Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/1303-o-inconfessavel-escrever-nao-e-preciso> (acessado em 17/10/2011).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. *Estudos avançados*, v. 11, n. 30. São Paulo, 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200015#16not (acessado em 24/01/2017).

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. A peleja de Riachão com Zé Molesta. In: *Tópicos de semiótica: modelos teóricos e aplicações*. São Paulo: Annablume, 2008.

POTOLSKY, Matthew. *Mimesis*. New York: Routledge, 2006.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

REDFIELD, James. M. *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*. Durham: Duke

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo 1). Campinas, SP: Papyrus, 1984.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotismo. In: _____. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHWARZ, Roberto. O Psicologismo na Poética de Mário de Andrade. In: _____. *A Sereia e o Desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). In: *Novos Estudos*. CEBRAP, v. 26, 1990.

_____. Situação de Sítio. In: Célia Pedrosa; Ilda Alves (Org.). *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SIMONE, Sergio Antonio de. A Ponte das Bandeiras. Os projetos de retificação e canalização para o rio Tietê promovem uma reviravolta na cidade. *Arquitextos*, São Paulo, ano 09, n. 098.01, Vitruvius, jul. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.098/124> (acessado em 12/12/2017).

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2006.

_____. *Remate de males: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade*. Tese: Universidade de São Paulo, 2009.

STEVENS, Wallace. *The necessary angel: essays on reality and the imagination*. New York: Vintage Books, 1951.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Tese: Universidade de São Paulo, 2002.

VILLAÇA, Alcides [et. al.]. *Cadernos de literatura brasileira: Ferreira Gullar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WIND, Edgar. *Art and Anarchy*. Northwestern University Press, 1985.

ZILLER, Eleonora. *Poesia e política*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.