

Encontros: do Símbolo ao Moderno

A diluição do simbolismo brasileiro, por volta de 1920 (Alphonsus de Guimaraens morre em 1921, um ano antes da Semana de Arte Moderna), limita o início do modernismo brasileiro e tem como alguns pontos de contato as obras iniciais de Manuel Bandeira e Cecília Meireles. No entanto, mesmo as obras desses poetas não refletem a potência transgressora simbolista dentro do antropofágico contexto brasileiro.

Um evento icônico deste encontro simbolismo/modernismo no Brasil é a famosa visita de Mário de Andrade a Alphonsus de Guimaraens em 1919. Nesta época, o jovem Mário era outro, bem diferente daquele que escreveu *Macunaíma*, mas, já inconformado e curioso, viajou a Mariana para conhecer o poeta simbolista *underground*. Dessa visita temos como registro o artigo escrito por Mário na revista *A Cigarra*, em 1919, e as cartas enviadas por Alphonsus a seu filho João, e ao próprio Mário. Essas cartas revelam a noção exata da sensação de isolamento diante do debate literário vivido por Alphonsus de Guimaraens nos sertões mineiros, sentimento que é metonímia da situação do Simbolismo no País. Em uma delas meu bisavô, escreve:

Há cinco dias estive aqui o senhor Mário de Moraes Andrade, de São Paulo, que veio apenas para conhecer-me, conforme disse. É doutor em ciências filosóficas. Leu e copiou várias poesias minhas (principalmente as francesas), e admirou o teu soneto oferecido ao Belmiro Braga. É um rapaz de alta cultura, sabendo de cor, em inglês, todo o “Corvo” de Poe. Viaja para fazer futuras conferências, e visitou todos os velhos templos desta cidade.

A verdade é que para quem vive, como eu, isolado – uma visita dessas deixa profunda impressão.²⁸

E, mais diretamente, escreve ao próprio Mário uma carta, inédita, encontrada por mim em pesquisa no arquivo de Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) na Universidade de São Paulo:

²⁸ GUIMARAENS, Alphonsus de. Carta a João Alphonsus. In: BUENO, Alexei (org). *Correspondência de Alphonsus de Guimaraens*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002, p.26

Prezado Colega

Um cordial abraço. Acabo de ler, em um quotidiano de Juiz de Fora, o belo artigo que escreveu sobre mim e sobre os fugazes instantes de júbilo que a sua visita nos proporcionou. Como v. me prometeu escrevê-lo na *Cigarra*, penso ter sido transcrito; se assim for, espero o n° da formosa revista. Creia que perdurará sempre no meu espírito a visão da sua nobre figura, iluminada por tamanha inteligência; para quem, como eu, vive em um deserto, tem singular encanto o encontro de um paulista, pois revivo os tempos alegres que passei na capital artística do Brasil. [...]. Daquele que se preza de conservá-lo sempre na memória.²⁹

No artigo publicado em *A Cigarra*, Mário nos fala ainda com uma linguagem muito distante daquela do Mário modernista, mas já feroz quanto aos seus anseios por seu país e sua literatura:

Em Mariana, a Católica, fui encontrá-lo na escuridade da sua casa de trabalho, sozinho e grande. [...]. Na cidade de orações silenciosas – tam solitária que mesmo pessoas que se juntam têm a impressão de estar sozinhas – como dizê-lo só, digo mal: Dona Mística vive com ele pelas suas noites de poesia, por seus dias de solidão. [...] E foi uma hora de inesquecível sensação a que vivi com ele. Na tristura de cinza do aposento, pude dizer-lhe pausadamente, em calma, as lindas coisas que eu sentia sobre a sua arte desacompanhada e incompreendida. Alphonsus de Guimaraens escutava-me em silêncio; e naquele sacrário de religiosa estesia, na mudez do passado que nos rodeava, pudemos ambos ouvir a voz da minha alma cantar, num epínício, à arte magnífica do mestre... Falei-lhe depois do descaso em que deixavam os nossos. Sorriu, num meigo perdão; e recompensou-me o afeto, dando-me versos. [...] Não haverá no Brasil um editor que lhe agasalhe os poemas, tirando-os da escuridão? Não existirá a piedade dum novo bandeirante que vá descobrir nas Minas Gerais essa mina de diamantes castiços e lapidados, e deslumbre os da nossa raça com os tesoiros que Alphonsus guarda junto de si? Onde? quando o abre-te Sésamo dessa gruta encantada?...³⁰

Pela linguagem e pelo tom do artigo é fácil perceber que Mário ainda estava longe de vislumbrar a locomotiva de 1922 e suas transformações por trilhos ainda insondados. Mas já aparece aí o espanto do jovem escritor com o esquecimento e com a exclusão do poeta simbolista dos círculos literários. Ainda antes da transformadora Semana de 22, Oswald de Andrade publicou um artigo, em sua coluna “Questões de Arte”, no *Jornal do Comercio*, por ocasião da morte de Alphonsus, em 1921:

²⁹ GUIMARAENS, Alphonsus de. Carta a Mário de Andrade 24 de agosto de 1919. Arquivo Mario de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), pasta MA-C-CP, n°3581.

³⁰ ANDRADE, Mário. Carta a Alphonsus de Guimaraens. *A Cigarra*, 1° de agosto de 1919, A. IV. N°117. Apud. GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Itinerários*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974, p.69

Alphonsus de Guimaraens valia sem dúvida todos os poetas juntos da Academia Brasileira. Faleceu em Mariana, pobremente, onde vivia fazendo há vinte anos os melhores versos do seu país. [...]. São Paulo presta ao grande morto a homenagem dos novos. A reação por ele iniciada contra a incultura e o atraso dos nossos principais poetas está sendo rigorosamente continuada. [...] Poetas como ele honram não só uma geração como uma pátria.³¹

Já mostrando a contundência de seu estilo, Oswald reconhece a atitude simbolista, transgressora e transformadora, pois coloca a nova geração como uma continuidade da reação de Alphonsus ao atraso literário brasileiro. Aproveita, é claro, para atacar os parnasianos da Academia, começando o artigo com uma de suas muitas frases bombásticas e avassaladoras, potência violenta, porém geradora de novas energias, que marcariam seu estilo.

Para além dos antecedentes da Semana de 22, temos ainda uma longa carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, na qual o escritor comenta as distinções entre moderno e modernista e fala da descendência do simbolismo, retratando-se das severas críticas que fizera ao movimento:

Agora antes de comentar outras partes do teu comentário deixa eu te falar sobre o modernismo e descendência de simbolismo. [...]. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje eu já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo. O moderno evoluciona.³²

Depois da visita ao simbolista em 1919 e passadas as turbulências transformadoras de 1922 Mário reconhece, já em 1924, a importância do legado simbolista na sua obra considerando-se herdeiro do movimento. As críticas de Mário ao simbolismo pareciam mais um afã moderno, ou modernista, de não se prender a nenhuma tradição do passado, visão (ainda futurista) de um mundo em movimento que olha apenas adiante e que cria sempre o novo. Não demorou muito, no entanto, para que Mário fizesse uma autocrítica dessas opiniões e se alinhasse com o que, anos mais tarde, diga-se de passagem, escreveria Edmund

³¹ ANDRADE, Oswald. Questões de Arte, *Jornal do Commercio*, 24 de julho de 1921, Apud. GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995, p.366 e 367

³² ANDRADE, Mário. Carta a Manuel Bandeira. In: MORAES, Marcos Antonio de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2000, p.168

Wilson sobre as relações entre simbolismo e modernismo na Europa.

3.1

Raul Pompéia simbolista?

Além de *O ateneu* Raul Pompéia foi escritor de outras inspirações. Se o seu romance canônico é alocado sem dificuldade no rol dos naturalistas, ainda que alguns historiadores prefiram classificá-lo como impressionista (o que já indica um naturalismo invadido por certo esteticismo sensório-afetivo, não alheio ao refinamento da linguagem do símbolo), são seus textos poéticos que estiveram mergulhados em grande polêmica. Publicados em 1900, no livro *Canções sem metro*, mas escritos e circulando em periódicos a partir de 1884, foram a razão pela qual Andrade Muricy incluiu Pompéia nos seus estudos sobre o simbolismo no Brasil. Não é meu objetivo aqui entrar nos detalhes que aproximam ou distanciam Pompéia de uma ou outra escola, mas me parece bem evidente que, em linhas gerais, a força criativa dos seus poemas em prosa é de fonte simbolista, mostrando mais uma vez as convulsões transformadoras do movimento. Afrânio Coutinho considera Pompéia um precursor do gênero no País e, ao aproximá-lo do simbolismo, coloca-o nesta mesma linha, na qual venho insistindo, que liga o movimento ao modernismo de 22.

Ao adotar a forma do poema em prosa, Pompéia situa-se destarte como um inovador, na linha modernizadora, inaugurada pelo simbolismo e integrada no impressionismo, que é, diga-se de passagem, uma inserção do simbolismo no realismo e uma preparação para o modernismo.³³

Bastam alguns pequenos exemplos para conectar a prosa poética de Pompéia com a estrutura simbolista. A primeira e mais clara começa no título de seu livro: a utilização da prosa para escrever uma poesia sem regularidade métrica, assim como fez Baudelaire em seu *Pequenos poemas em prosa*. É também de Baudelaire a epígrafe que abre o livro de Pompéia, um quarteto simbolista presente nas obras de outros escritores do movimento:

³³ COUTINHO, Afrânio. *Canções sem metro. Obras de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 4, 1982.

Comme des longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.³⁴

E não é difícil buscar nestas canções sem metro a pulsação sanguínea de um ritmo simbolista que é criado pelas imagens plásticas e sonoras das imaginações das palavras.

Vibrar, viver. Vibra o abismo etéreo à música das esferas; vibra a convulsão do verme, no segredo subterrâneo dos túmulos. Vive a luz, vive o perfume, vive o som, vive a putrefação. Vivem a semelhança dos ânimos.

A harpa dos sentimentos canta no peito, ora o entusiasmo, um hino, ora o adágio oscilante da cisma. A cada nota, uma cor, tal qual nas vibrações da luz. O conjunto é a sintonia das paixões. Eleva-se a gradação cromática até a suprema intensidade rutilante; baixa à profunda e escura vibração das elegias.

Sonoridade, colorido: eis o sentimento.

Daí o simbolismo popular das cores.³⁵

Depois de atravessar a força da prosa poética de Cruz e Sousa, passar pelos túmulos e vermes da escolha lexical de um Augusto dos Anjos e chegar aos hinos sinestésicos de Alphonsus, Pompéia vai adiante. No trilho das policromias simbolistas o poema em prosa ligará cada cor a um sentimento, unindo sonoridade, colorido, emoção e suas dimensões cosmológicas. Verde, esperança. Amarelo, desespero. Azul, ciúme. Roxo, tristeza. Vermelho, guerra. Branco, paz. Negro, morte. Rosa, amor. Neste jogo sinestésico Pompéia se aproxima também de Rimbaud que pintou as vogais em *Voyelles*: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles”.³⁶ Mas em que estas experimentações simbolistas de Pompéia levariam a uma conexão com o modernismo? Afora a citada revolução na estrutura do verso que em Cruz e Sousa e Raul Pompéia migra também para a prosa poética, há outras ligações dos textos simbolistas de Pompéia com o modernismo.

³⁴ BAUDELAIRE, Charles. Correspondances. In: *As flores do mal*. 4.ed. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985, p.115

“Como ecos longos que à distância se matizam / Numa vertiginosa e lúgubre unidade,/ Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,/ Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.”

³⁵ COUTINHO, Afrânio. Canções sem metro. *Obras de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 4, 1982, p.45

³⁶ RIMBAUD, Arthur. *Voyelles*. In: HENRIQUES NETO, Afonso. (org.) e tradução. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2008, p.106 e 107

A primeira delas aparece em Indústria com a acurada visão sobre o avanço das locomotivas como “turbilhão de ferro”, a relação operário/trabalho, “bendito operário, mártir das indústrias!”, o embate do homem com a tecnologia em uma impressionante antevisão da globalização e eu diria até mesmo da *internet* quando a “rede nervosa da telegrafia cria a simultaneidade e a solidariedade na face do globo”!

INDÚSTRIA

Que la fournaise flambe, et que les lourds marteaux,
Nuit et jour et sans fin, tourmentent les métaux !
A. Brizeux

O homem bate-se contra o mundo. Cada força viva é um inimigo. À parte a luta das paixões, trava-se na sociedade a batalha perene das indústrias.

Combate-se contra o tempo que atrasa e contra a distância que afasta.

A locomotiva atravessa as planícies como um turbilhão de ferro; a rede nervosa da telegrafia cria a simultaneidade e a solidariedade na face do globo; o steamer suprime o oceano; o milagre de Guttemberg precipita em tempestade as ideias, reduzindo o esforço cerebral; exacerbam-se os ímpetos produtores do solo, com a energia vertiginosa das máquinas. Vibram as cidades ao rumor homérico das caldeiras. Cada dia, o combate ganha uma nova feição e o ventre fecundo, o ventre inexaurível das forjas, para as novas pugnas, produz novas armas.

Bendita febre industrial!

Bendito o operário, mártir da indústria !

Estenda-se por todo o firmamento o fumo que paira sobre as cidades, vele aos nossos olhos os abismos da amplidão e os signos impenetráveis das esferas.³⁷

Em outro texto, não à toa intitulado *Ventre*, algumas ideias de devoração que poderão se conectar com certos aspectos da antropofagia modernista:

A fome é a suprema doutrina. Consumir é a lei.

A chama devora e cintila; a terra devora e floresce; o tigre devora e ama.

O abismo preenhe de auroras alimenta-se de séculos.

A ordem social também é o turbilhão perene ao redor de um centro. Giram as instituições, gravitam as hipocrisias, passam os Estados, bradam as cidades... O ventre, soberano como um deus, preside e engorda.³⁸

Mais uma vez no *underground*, e duramente condenadas pela crítica

³⁷ COUTINHO, Afrânio. Canções sem metro. *Obras de Raul Pompéia*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1982, v. IV p.69

³⁸ Ibid., p.71

especializada da época, as *Canções sem metro* de Raul Pompéia ficaram nas catacumbas junto a outros textos simbolistas e afins, avolumando os cartapácios de uma revolução poética ainda vindoura. Vale também ressaltar mais uma vez a perseguição estética/política feita pelos parnasianos da academia aos que ousavam se aventurar por outras experimentações artísticas. Coincidentemente, ou não, a maioria dos escritores que se aproximou do simbolismo também terminou por criticar duramente as estruturas de poder. Seja estética ou política a relação de Bilac com esses escritores foi persecutória e radical. Raul Pompéia, por exemplo, suicidou-se no Natal de 1895, após ter sido demitido do cargo de diretor da Biblioteca Nacional, por haver pronunciado fervoroso discurso no túmulo de Floriano Peixoto contra Prudente de Moraes, e terem sido publicados durante sua gestão vários artigos de autoria de Luís Murat, os quais renovavam e agravavam insinuações caluniosas de Bilac feitas contra ele em 1892. Não era fácil tentar se aproximar do simbolismo no Brasil, pois isso significava aproximar-se de ideias libertárias tanto no verso quanto na política e no pensamento social.

3.2

As alfinetadas da marcha satírica do simbolismo.

Unindo mais os laços entre o símbolo e o moderno, Gilberto Mendonça Teles analisa em seu artigo “Do polichinelo ao arlequim” a relação entre a poesia de Cruz e Sousa e Mário de Andrade. Nesta interessante análise Gilberto relaciona dois poemas de Mário ao poema de Cruz e Sousa, *Marche aux flambeaux*, mostrando intrincadas relações técnicas, mas principalmente filosóficas, entre os poemas:

A relação de Mário de Andrade com o simbolismo e com a poesia de Cruz e Sousa se deixa perceber nas citações que arrolamos. [...]. Aqui talvez coubesse melhor o termo *influência*, no sentido de que a poesia de Cruz e Sousa impregnou o pensamento poético de Mário de Andrade. Um bom exemplo disso está na aproximação de dois poemas de Mário (*O rebanho* e *Ode ao burguês*) e o último poema na obra de Cruz e Sousa (*Marche aux flambeaux*).

Os dois poemas de Mário apresentam grandes semelhanças de concepção temática com o de Cruz e Sousa. Em *O rebanho* o verso “Oh! Minhas alucinações!” abre e fecha o poema, e desliza por ele, como a deixar claro que não é o autor e sim o eu lírico quem está dizendo todo aquele desvairismo ideológico. Os deputados saem do Congresso paulista “de mãos dadas”, quase

numa procissão (ou como no poema *Os cortejos* em que os homens de São Paulo “parece-me uns macacos, uns macacos”), quase numa marcha, com “chapéus altos” (expressão que se repete e que está no *Marche aux flambeaux* de Cruz e Sousa) e vão se transformar em animais, em cabra (Cruz e Sousa fala em “macabra”) com chifres e barbinha. Em *Ode ao burguês* (que se lê nas entrelinhas como ódio ao burguês) os burgueses são postos “De mãos nas costas!” numa procissão, em *marcha* (aparece no texto) sob a regência do eu lírico e “vão todos para central do meu rancor inebriante!” Fala-se em “Arlequinal!” e se diz que

Eu insulto as aristocracias cautelosas
Os barões lampeões! os condes Joões! os duques zurros!

Além do termo burguês aparecer várias vezes no poema de Cruz e Sousa, onde os burgueses se misturam com animais e vão num tropel insano, no poema de Mário nota-se o processo da repetição da palavra ódio, o tema do burguês, a ideia de marcha, o tema do *arlequinal* e a semelhança do verso “Os barões lampeões!”, a não deixar dúvida de que a *Marche aux flambeaux* foi a fonte da *Ode ao burguês*.

No grande (grande mesmo) poema de Cruz e Sousa, poema que, apesar de sua alegoria, não temos dúvidas em ver como um verdadeiro manifesto estético e político contra a sociedade brasileira do fim do século, neste poema, repetimos, domina a sátira ao burguês, que é igualado aos animais numa grande marcha noturna, com archotes e em gritos e urros penetrando pela história... do Brasil. O humor, a sátira, a zombaria e os sarcasmos encontram expressão nos histriões, nos *clowns*, nos mascarados, nos truões, nos jograis e nos “anões de chapéu alto” que, com animais de todas as espécies (numa bela e horrível enumeração bestialógica), e “que no torvo cançã no cançã dos escândalos”, passam numa “marche aux flambeaux” “pelo universo a dentro”:

E mastodontes vão de braço dado e sérios
burgueses que já são bem bons comendadores
e marqueses de truz, com ares de mistérios,
de lunetas gentis e aspectos sonhadores
dão o braço fidalgo e airoso das nobrezas
aos ursos boreais, enquanto os conselheiros,
os condes, os barões, os duques e as altezas
lá vão de braço dado aos lobos carniceiros.

Todo um sentido de carnavalização que antecipa de muito as preocupações de Manuel Bandeira com Menipo, carnaval e bebedeira; toda uma situação de desvairismo, bastante próxima da de Mário de Andrade, só publicada em 1961, na edição da Aguilar. Mário portanto não conhecia o texto de Cruz e Sousa. Coincidências? [...]. O certo é que *Marche aux flambeaux*, visto de hoje, é mesmo o cordão umbilical que liga o simbolismo à linguagem irônica e humorística dos primeiros tempos modernistas.³⁹

Neste pertinente comentário, de Gilberto, estão algumas questões sobre os legados deixados pelo simbolismo ao modernismo brasileiro, como a utilização da

³⁹ TELES, Gilberto Mendonça. Do polichinelo ao arlequim. In: *A escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes, 1996, p.183 e 184

ironia e do humor dentro da poesia para tratar criticamente alguns temas nacionais. Esta crítica à burguesia mostra também a diferente visão simbolista sobre os caminhos do País. Os poetas *underground* da virada do século XIX para o século XX no Brasil não estavam ligados às instituições, ao Estado e ao poder, de forma hegemônica. Alphonsus foi juiz municipal em Mariana, Augusto dos Anjos era funcionário da Justiça e, Cruz e Sousa, funcionário público. Mas todos esses cargos eram secundários, tangenciavam o poder central da ex-corte carioca, dominado pelos parnasianos. É por isso que os simbolistas podiam ser mais críticos. Cutucar o *establishment*, chacoalhar o *status quo* já era estratégia simbolista, depois amplamente utilizada pelo movimento que nasceria em 1922.

Pensando na linguagem humorística destes primeiros tempos modernistas, devemos lembrar que, mesmo construindo uma lírica potente, balizada por versos como “cantem outros a vida eu canto a morte”, Alphonsus de Guimaraens também escreveu muitos versos humorísticos numa linha que fugia da morbidez contundente de sua poesia. Alguns desses poemas se encontram reunidos na edição de suas obras completas, organizada por Alphonsus de Guimaraens Filho 1960. Além disto devemos levar em consideração os textos publicados por Alphonsus, com diversos pseudônimos como, por exemplo, João Ventania, em periódicos como a revista carioca *Fon-Fon*, e o vespertino humorístico marianense *O Alfinete*.

Frequentemente, o que publicava em *O Alfinete* ia assinado com o nome do marianense alfinetado: Joaquim Araújo, José Candinho, Bento de Oliveira, Jovelino Gomes, Raimundo Manecas. Os moradores da cidade, em depoimentos posteriores, lembravam-se da estratégia com bom humor, o que faz pensar em certa sintonia entre o poeta exilado (ou satirista em exercício) e seu público de sapateiros, coveiros, delegados... Difícil saber o que pensavam dos versos de inspiração simbolista, mas recortes das brincadeiras d'*O Alfinete* eram guardados com cuidado pelo menos até 1949, segundo depoimento de Aurélio Buarque de Holanda (1949). Fechando a questão, um morador de Mariana lhe dissera sobre o poeta: “Um pândego!”.⁴⁰

Textos que mostram um lado mais satírico do poeta, que em muito também se assemelham ao poema-piada da primeira fase modernista, textos que entravam pela vida social da cidade alfinetando seus moradores ilustres com o gesto sarcástico de colocá-los como autores de suas próprias sátiras. Tais sátiras bem-

⁴⁰ RICIERI, Francine. A poesia do final do XIX: a constituição do leitor.
<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/16/778.pdf> Acesso em 30 de setembro de 2008.

humoradas e, ao mesmo tempo, politicamente críticas estão presentes na obra de Mário, Oswald, Drummond e tantos outros modernista. A relação intensa com este humor simbolista mereceu estudo de Carlos Drummond de Andrade (que usando a mesma estratégia de Alphonsus, publicou artigos sobre Alphonsus sob o pseudônimo Antônio Crispim. O artigo é sobre João Ventania, um dos lados de Alphonsus de Guimaraens, e aparece na revista carioca *Leitura* em 1958. Veremos também, mais adiante, que na longa correspondência entre Drummond e Alphonsus de Guimaraens Filho aparecerá a intensa busca de Drummond por estes textos perdidos do simbolismo. No artigo sobre Ventania diz Drummond:

Os versos de João Ventania satirizam fatos políticos, metem à bulha os gramaticistas (que pululavam então na imprensa) ou contam anedotas. No comentário político, não há indícios de partidarismo. O poeta se diverte, apenas, com a fauna parlamentar, os bajuladores, os brigadores, os fraudulentos e os vaidosos. Distrai-se ainda zombando dos módicos, vítimas clássicas do Epigrama. Não há vitriolo nas sátiras, mas apenas a malícia de quem sabe farejar o ridículo oculto sobre a gravidade. E que não tem muitas ilusões sobre o homem.⁴¹

Embora publicasse seus textos satíricos com muitos pseudônimos como João Carrilho, Procópio Pitanga, Zé Candinho ou Juan de Matamores, o mais usado por Alphonsus de Guimaraens era João Ventania. Natural de Riacho de Vento, um quase heterônimo à la Fernando Pessoa, o personagem/escritor fictício tinha indícios biográficos. A própria cidade Riacho de Vento é invenção. Seus textos foram publicados em diversos jornais da época, mas sempre estreavam na *Fon-Fon*. Quase todos seus versos foram publicados ali de 27 de março a 7 de agosto de 1909. A revista, à essa época, tinha como editor-chefe Mário Pederneiras, escritor ligado ao movimento simbolista, mais uma vez nos mostrando esta circulação *underground* dos textos simbolistas numa era marcada pela ce(n)sura parnasiana. No entanto é a própria *Fon-Fon* que neste mesmo ano de 1909, elege Olavo Bilac como Príncipe dos Poetas, mostrando a força da política parnasiana, em relação à debilidade do movimento simbolista. O segundo colocado no mesmo concurso foi o também parnasiano Alberto de Oliveira e em terceiro lugar vinha o simbolista Mário Pederneiras, à época editor da revista *Fon-Fon*. Vale lembrar que Alphonsus não publicava na *Fon-Fon* apenas seus versos satíricos, mas também poemas

⁴¹ CRISPIM, Antônio (Carlos Drummond de Andrade). João Ventania um dos lados de Alphonsus de Guimaraens. *Leitura*, Rio de Janeiro: ano 16, nº7, p.25-33, janeiro 1958.

assinados por ele além de crônicas assinadas por Guy D'Alvim. A moderna estratégia dos heterônimos de Pessoa, um personagem, um poeta para cada estilo, estava presente em Alphonsus. Guy D'Alvim, João Ventania e Alphonsus ele mesmo.

Voltando-nos mais aos textos podemos perceber o humor ácido de Alphonsus em interessantes poema encontrados por Drummond.

DOIS FILÓLOGOS

Oh! Grande Osório Duque Estrada! duque
Da correção gramatical e... Et coet'ra
A tua mente impávida penetra
Nos versos, como que tocada a muque.

Oh! que jamais o teu saber caduque.
Quem as rimas com tal afã soletra
Ficará mais famoso que Eletra,
Que o Cambará, que a língua Volapuque!

Cândido lago! Lago onde a candura
De nobre e puro português antigo,
Resplande como a estrela da manhã...

Mon Coeur balança entre vós dois, e a impura
Alma que vive a ruminar comigo,
Está como o asno ideal de Buridan!⁴²

Aqui Alphonsus mira diretamente os rivais parnasianos e sua dureza nos usos poéticos da língua.. Dirigindo-se ao autor do Hino Nacional Brasileiro, o poeta de Mariana satiriza a falta de *swing* do Parnaso. “Duque da correção gramatical” é marca da ironia simbolista que preferia uma linguagem mais musical e suave, que soasse bem aos ouvidos como música, à disciplina gramatical das inversões sintáticas parnasianas que forçavam o verso a encaixar-se num ritmo sem musicalidade, um ritmo sem dança, para além da fala. Vontade estética, de sonoridade encantatória além do significado, que é levada às últimas consequências dentro do movimento por Pedro Kilkerry, como veremos adiante, com o seu “o metro é livre: vivamo-lo”. Desejos, vontades e pensamentos estéticos que serão plenamente realizados apenas pelos modernistas, mas que

⁴² CRISPIM, Antônio (Carlos Drummond de Andrade). João Ventania um dos lados de Alphonsus de Guimaraens. *Leitura*, Rio de Janeiro: ano 16, nº7, p.25-33, janeiro 1958.

podem ser ecos ampliados deste passado simbolista, com seus ritmos mais dançantes, um início de preocupação com as questões da linguagem escrita e da linguagem falada e outras experimentações formais como nos lembra Paulo Leminski. “A consciência icônica do Simbolismo não se revela apenas na iconização do verbal, como na grafia fantasista da palavra lírio, grafada pelos simbolistas como lyrio, a letra Y funcionando como ícone (desenho) da flor/referente.”⁴³

Não tão preocupada com esta consciência icônica, mas sim com os desvios da língua falada, era a grafia empregada por Mário de Andrade. No entanto era também experimentação formal o S da sua grafia da palavra danSa. Afinal não seria danSa mais danSante que danÇa? Assim como um lYrio é mais flor que um lírio?!

Retomando o poema de Alphonsus podemos ver que o poeta satiriza a fama e a pompa parnasianas e, como disse Drummond, mete à bulha os gramaticistas em “Ficará mais famoso que Eletra/ que o Cambará / que a língua Valopuque”. O humor do verso sai da Grécia antiga de Eletra, passando pela vegetação nativa brasileira com o cambará⁴⁴, até chegar à língua volapuque, espécie de esperanto criada por um padre alemão no final do século XIX. Uma colcha de retalhos de referências nacionais e estrangeiras amalgamadas dentro do mesmo poema bem como pediria o ainda não escrito manifesto antropófago de Oswald. E por falar em Oswald será pura coincidência este “Mon Coeur balance”, que abre a última estrofe, ser o título da primeira peça escrita em francês por Oswald em 1916, “Mon Couer Balance”?

Ao terminar com o asno de Buridan Alphonsus volta aos ideais simbolistas potencializando o contraste entre o *underground* do símbolo e o *mainstream* do Parnaso. O asno de Buridan é a resposta do filósofo francês do século XIV, Jean Buridan, a um paradoxo determinista de Aristóteles. Para o filósofo grego, um cão sedento e faminto entre um balde de água e um prato de comida não saberia qual dos dois escolher. Buridan crê na escolha do bem maior no momento da dúvida. No entanto, numa situação limite, quando água e comida estariam no mesmo patamar, acredita o filósofo ser o homem capaz de suspender o juízo do intelecto

⁴³ LEMINSKY, Paulo. *Cruz e Sousa: O negro branco*. São Paulo: Brasiliense. 2003, p.56

⁴⁴ (árvore frondosa (*Vochysia divergens*), da família das voquisiáceas, nativa do Brasil; GO, MS, MT)

para escolher entre um dos dois e não morrer de fome como um asno. Suspende o juízo do intelecto, misturar os sentidos, perverter os caminhos reais da percepção são estratégias marcadamente simbolistas, que vão de encontro ao determinismo naturalista parnasiano que talvez morresse de fome e sede, indeciso na busca do bem maior, entre um prato de metros perfeitos e um copo de rimas ricas. Se voltarmos nossos olhos para o modernismo, veremos que a crítica ao gramaticismo e à rigidez no uso da língua aparecerá na obra de vários escritores do movimento, seja na tentativa de aproximar a linguagem escrita da língua oral, seja na grafia das palavras, como fazia Mário de Andrade.

Não é só nos versos que aparece a crítica impiedosa simbolista aos parnasianos. Em crônica assinada pelo heterônimo Guy D'Alvim, Alphonsus faz restrições ao livro *A arte de fazer versos*, também de Osório Duque Estrada. A ironia começa pelo título da coluna que, torcendo o título do livro, é intitulada “A arte de fazer bons versos”. Aqui a preocupação simbolista com a forma aparece explicitada com um humor revelador de outras potências. Alphonsus diz:

A sua intenção é boa e oxalá surta os efeitos desejados. Mas há uma verdade conhecida de todos: faz-se um versejador correto, mas ninguém pode fazer um bom poeta.

Se isto fosse possível, Castilho seria maior que Camões, e o menor dos nossos imperturbáveis parnasianos estaria mil furos acima de Castro Alves.

.....

[...] o namorado que ao primeiro olhar da bem-amada sentiu brotar dentro de si a fonte castália da inspiração apolínea, terá naquele perfeito manual prático as regras necessárias ao seu caso patológico e psíquico, podendo encaixar com toda a segurança nas dez bem escondidas sílabas de uma linha toda a sua falta de ideia e inteligência.

.....

A arte de fazer versos para mim é hoje completamente inútil; muito melhor me seria a arte de fazer vatapás à baiana.⁴⁵

Mais uma vez aparece o questionamento do parnasianismo com a fina ironia simbolista. Ferino ao dizer que os poetas escondem sua falta de inteligência mantendo-se seguros nas dez bem escondidas sílabas, Alphonsus alivia o tom da crônica finalizando-a com muito humor ao dizer que melhor seria “a arte de fazer vatapás à baiana” Traço humorístico da quebra de expectativas de um texto que

⁴⁵ GUIMARAENS, Alphonsus de. Crônicas de Guy D'Alvim. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar 1960, p.657

corre dentro de uma linguagem séria e feroz no estilo de resenha para a pândega final de comparar o livro ao ato prosaico de fazer vatapá, diga-se de passagem, prato e referência nacionais. Estratégia que pode ser lembrada em alguns poemas como as paródias da “Canção do exílio” feitas por Murilo Mendes e Oswald de Andrade: as macieiras da Califórnia de Murilo, o Palmares de Oswald no lugar das palmeiras. O humor de Oswald que fala do progresso modernista de São Paulo em contraposição ao bucolismo romântico das palmeiras e sabiás. Um humor de paródias e quebras de expectativa já utilizado pelos simbolistas para pensar o País a partir da cena local, e escrever críticas. Também lembro aqui do Erro de português, de Oswald:

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena! Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.⁴⁶

Poema que brinca com esta quebra de expectativa. O erro da língua portuguesa se transforma no erro do português que vestiu o índio em vez de se despir e se juntar a ele nos delírios cantantes, em volta dos cambarás e vatapás, da grande mátria Pindorama. Outros exemplos de crítica à gramática rígida – e à ordem social que a ela corresponde – aparecerão em versos modernistas, logicamente muitos passos à frente dos primeiros palmilhados pelos simbolistas. Mas o que seria dos caminhos sem os primeiros desbravadores? Metendo à bulha os gramáticos Drummond diz assim:

AULA DE PORTUGUÊS

A linguagem
na ponta da língua,
tão fácil de falar
e de entender.

A linguagem
na superfície estrelada de letras,
sabe lá o que ela quer dizer?

⁴⁶ ANDRADE, Oswald. *O Santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Ed. Globo, 1991. p.95

Professor Carlos Góis, ele é quem sabe,
e vai desmatando
o amazonas de minha ignorância.
Figuras de gramática, esquipáticas,
atropelam-me, aturdem-me, seqüestram-me.

Já esqueci a língua em que comia,
em que pedia para ir lá fora,
em que levava e dava pontapé,
a língua, breve língua entrecortada
do namoro com a prima.

O português são dois; o outro, mistério.⁴⁷

E Bandeira emenda neste trecho de Evocação do Recife:

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas
Com o xale vistoso de pano da Costa
E o vendedor de roletes de cana
O de amendoim
que se chamava midubim e não era torrado era cozido
Me lembro de todos os pregões:
Ovos frescos e baratos
Dez ovos por uma pataca
Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada⁴⁸

É lógico que a ideia simbolista não era a de aproximar a língua falada da escrita, nem mesmo ressaltar essas tensões. No entanto, quando a literatura ignora a regra, ela esgarça a linguagem para além de suas funções de interface da comunicação. Este esgarçamento cria outras funções para a língua como instauradora de novos universos, criadora de sonoridades estimulantes e projetora de imagens impossíveis. É por este trajeto não convencional, não regrado, não gramatical que o escritor atingirá o leitor por um caminho que não é cercado pelas porteiras dos naturais preconceitos e vícios de uma mente condicionada a

⁴⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. Aula de Português. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. pág. 1089

⁴⁸ BANDEIRA, Manuel. Carnaval. In: *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940. p.116

pensamentos cotidianos.

Deixo como mais um exemplo destas transgressões gramaticais, agora para além do humor, um poema de Alphonsus de Guimaraens que nos remete ao famoso *Voyelles* de Rimbaud. Aqui cada estrofe termina com uma vogal solta entre dois pontos, mantendo a rima. Em si estas vogais não representam nada exceto possíveis interjeições, mas nem mesmo este papel desempenham. Elas não têm função gramatical alguma, seriam uma incorreção? Para além desta leitura temos a policromia das letras trazida do poema de Rimbaud, a sonoridade universal da sequência A E I O U e a gradação do alfabeto partindo da adolescência do A (noir) até chegar à cova do U (verde). Como dizia Paulo Leminski estas eram inventividades e descobertas de quem “olha os signos com telescópios verbais”.⁴⁹

A E I O U

À memória de Arthur Rimbaud

Manhã de primavera. Quem não pensa
Em doce amor, e quem não amará?
Começa a vida. A luz do céu é imensa...
A adolescência é toda sonhos. A.

O luar erra nas almas. Continua
O mesmo sonho de oiro, a mesma fé.
Olhos que vemos sob a luz da lua...
A mocidade é toda lírios. E.

Descamba o sol nas púrpuras do ocaso.
As rosas morrem. Como é triste aqui!
O fado incerto, os vendavais do acaso...
Marulha o pranto pelas faces. I.

A noite tomba. O outono chega. As flores
Penderam murchas. Tudo, tudo é pó.
Não mais beijos de amor, não mais amores...
Ó sons de sinos a finados! O.

Abre-se a cova. Lutulenta e lenta,
A morte vem. Consoladora és tu!
Sudários rotos na mansão poeirenta...
Crânios e tíbias de defunto. U.⁵⁰

⁴⁹ LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: O negro branco*. São Paulo: Brasilense. 2003. p.57

⁵⁰ GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar. 2001, p.492

3.3

Os temas nacionais, um despertar simbolista?!

As formas alvas, ebúrneas, altas, celestes e místicas dos simbolistas, os poemas que atravessavam o universo em direção às estrelas, que olhavam de volta para os lírios à beira do riacho, enfim todo o imaginário simbolista custou ao movimento muitas críticas. Mas seus escritores não eram apenas nefelibatas. As menos famosas crônicas de Alphonsus de Guimaraens, por exemplo, com seus inúmeros pseudônimos, nos mostram outras preocupações simbolistas além do misticismo, da subjetividade, da transcendentalidade e do culto ao oculto. Em crônica publicada, em 1904, em periódico da então cidade de Conceição do Serro, Alphonsus diz:

O nosso povo conserva religiosamente as tradições dos nossos antepassados, revivendo-as todos os anos, jubilosamente. É uma prova que Minas está fadada a guardar no Brasil a herança dos seus avoengos de além-mar.

De Portugal e África viemos com grande mistura do sangue selvagem das hordas indígenas: depois outras raças se nos uniram, e daí veio a coleção variadíssima de tipos que entre nós se nota.

Eu, que aqui estou, brasileiro como ninguém, sou moçarabe: mouro, godo e luso... Mas, a falar a verdade, isto não vem ao caso; continuarei, um pouco menos antropológicamente.

Hoje que o cosmopolitismo invadiu as nossas grandes cidades, e a grande e franca imigração de estrangeiros adulterou as antigas usanças, só nas cidades do interior se repetem os folguedos que eram o consolo e a alegria de nossos avós.⁵¹

Estes pensamentos sobre a mistura de raças e sobre a tradição dos folguedos me lembram um trecho de Oswald: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.”⁵²

O carnaval como expressão religiosa da raça e a formação étnica rica do manifesto de Oswald aparecem na obra de Alphonsus nos folguedos (a exemplo da festa do Divino que depois citaria na continuação da crônica acima) e no mito da mistura das raças: europeus; índios e africanos. Isso sem falar na riqueza

⁵¹ GUIMARAENS, Alphonsus de. Crônicas de Guy D’Alvim. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar. 1960, p.595

⁵² TELES, Gilberto Mendonça (org). *Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 266-96.

vegetal, que apareceria no cambará, do poema “Dois Filólogos”, no vatapá, comum ao manifesto de Oswald e na também já citada crítica de Alphonsus ao livro de Raimundo Corrêa. Além, é claro, da dança, irmã de sangue da música, preocupação simbolista na fruição do balanço da linguagem. Teriam Mário de Andrade e Alphonsus conversado em 1919 sobre os folguedos? Teria Mário, ainda bem jovem, lido as crônicas de Guy D’Alvim e se inspirado para escrever *O Turista aprendiz*, com sua imaginação sobre a cultura nacional? Teria se inspirado ali para organizar a missão cultural de 1938 que percorreria o Brasil para registrar manifestações populares, como os folguedos de Minas?

Além do misticismo e do gosto pela poesia francesa havia em Alphonsus, e no simbolismo, um outro olhar sobre as questões e as peculiaridades do País. Temas que mais tarde construirão um dos líquidos inquestionáveis do modernismo: a criação de uma linguagem e uma literatura nacionais. Em outra crônica, Guy D’Alvim fala sobre o 13 de maio e mais uma vez aborda o tema da mestiçagem, antes de Gilberto Freyre.

Para os brasileiros, principalmente para aqueles de nós em cujas veias o sangue africano corre em tamanha proporção, nenhuma glória nacional se avanta a esta em glória imorredoura, em imperecível triunfo.

Sob o jugo infamante do cativo, jazia toda uma raça valente, que nos teria dado por certo homens maiores do que nos deu, se em vez da grilheta da escravidão sentisse nos pulsos os colares da liberdade e da civilização, se em vez do desprezo, do martírio e do ódio, tivesse a acariciá-la o amor que reanima, a piedade que vivifica, a compaixão que todos devem ter pelos desamparados.⁵³

Somos todos aqueles em cujas veias o sangue africano corre em tamanha proporção. Somos heróis sem caráter como Macunaíma. Somos híbridos e misturados. A ideia de um Brasil mestiço exaltada por Von Martius e, mais tarde, criticada e contestada por outros intelectuais e pelas políticas higienistas, é endossada por Alphonsus. Aqui o simbolismo desce das alturas para esmiuçar as nuances híbridas da cultura nacional. Um pensamento abolicionista, vislumbrado por Castro Alves, como diria o próprio Alphonsus na citada crônica, e que também aparecera em Bernardo Guimarães, amalgamado, com a escrava branca Isaura, ganhava outros tons, mostrando que as formas alvas do simbolismo não falavam do tom da pele.

⁵³ GUIMARAENS; Alphonsus de. Crônicas de Guy D’Alvim. *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Editora José Aguilar 1960, p.612

Uma das fortes críticas feitas a Cruz e Sousa era exatamente essa: Como um poeta negro fala tanto sobre formas brancas? Quer embranquecer-se? Não! Cruz não queria embranquecer-se. As formas ebúrneas simbolistas são de outra esfera. Elas vêm de um pensamento e de um sentimento místico, vêm da brancura das estrelas, do brilho da luz. Nada têm a ver com a raça, estão em consonância com um corpo transfigurado em astro. “O naufrágio, meu Deus! Sou um navio sem mastros. / Como custa a minha alma a transformar-se em astros, / Como este corpo custa a desfazer-se em pó!”.⁵⁴ As cores para os simbolistas estavam ligadas a uma percepção sensorial misteriosa dos objetos. Não à toa Rimbaud escrevera o poema das vogais relacionando-as com cores: *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles*.

Lida mais além das amostras antológicas, a escrita de Cruz e Sousa prova que jamais quis embranquecer-se e evidencia o engajamento simbolista com as questões nacionais. A preocupação com tais questões também aparecerá nas páginas abolicionistas de Cruz e Sousa em texto como *Crianças negras* ou *Abolicionismo e escravocratas*. O enfrentamento com as asperezas das relações sociais do País que foi muito caro ao simbolismo sim! Os escritores que fundaram, fizeram parte ou se aproximaram do simbolismo de alguma maneira defendiam ideias libertárias. Raul Pompéia se relacionou profundamente com o movimento, ao criticar Prudente de Moraes. caso de Graça Aranha, depois das transformações de 1922, exigiu a renovação da Academia e considerou sua criação um equívoco.

Augusto dos Anjos desferiu pancadas na ordem estabelecida como atesta este fragmento de *Os doentes*:

Quanta gente, roubada à humana coorte,
Morre de fome, sobre a palha espessa,
Sem ter, como Ugolino, uma cabeça
Que possa mastigar na hora da morte;

E nua, após baixar ao caos budista,
Vem para aqui, nos braços de um canalha,
Porque o madapolão para a mortalha
Custa 1\$200 ao lojista!⁵⁵

⁵⁴ GUIMARAENS; Alphonsus de. *Náufrago*. In: *Poesia Completa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001, p.137

⁵⁵ ANJOS, Augusto dos. *Os doentes*. In: *Toda a poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1976, p.197

Ou ainda suas preocupações com a condição dos negros libertados da escravidão em O negro.

Oh! Negro, oh! Filho da Hotentótia ufana,
Teus braços brônzeos como dois escudos,
São dois colossos, dois gigantes mudos,
Representando a integridade humana!

Nesses braços de força soberana
Gloriosamente à luz do sol desnudos
Ao bruto encontro dos ferrões agudos
Gemeu por muito tempo a alma africana!

No colorido dos teus brônzeos braços,
Fulge o fogo mordente dos mormaços
E a chama fulge do solar brasido...

E eu cuido ver os múltiplos produtos
Da Terra – as flores e os metais e os frutos
Simbolizados nesse colorido!⁵⁶

O prestígio permanente de Augusto numa inesperada comunidade de leitores comuns, saudavelmente ignorantes das classificações literárias, mostra a força de sua agressividade criadora, que invadia o campo da ciência para compor um glossário de imagens poéticas e rompia os tabus artísticos estetizando de modo questionador a desagregação do corpo e da sociedade.

Tudo isto abre conflito com a confecção dos hinos ufanistas de Bilac e Duque Estrada. Além de ter sido Bilac, como jornalista, um dos grandes incentivadores da criação do serviço militar obrigatório. O leitor de hoje, educado na perspectiva modernista, pode captar a força do discurso simbolista com sua amplitude cósmica, escancarada em vocabulário cosmopolita e dirigida ao enfrentamento desassombrado das formas locais de autoritarismo e preconceito. Essas ideias libertárias simbolistas podem ser relacionadas às fases mais politicamente combativas do modernismo como às de Drummond em *A rosa do povo* e *Elegia* 1938. Pois se um Mário Pederneiras criticara, como veremos adiante, a americanização do Rio de Janeiro, Drummond sente outras dores americanas: “Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.”⁵⁷ Enquanto os

⁵⁶ Id., O Negro. In: *Toda a Poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976, p.101

⁵⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p.86

simbolistas estavam preocupados com a formação e construção crítica de uma identidade nacional, mesmo que esse não fosse o foco central do movimento, os parnasianos passavam longe disso, reduzindo a nação e seu idioma a clichês patrióticos e ufanistas. Não fosse este germe simbolista de renovação continuado pelos modernistas talvez falássemos todos em perfeitos alexandrinos rimados.

3.4

Um outro Mário

Outro poeta a desenvolver temáticas que seriam aproveitadas pelo modernismo foi Mário Pederneiras. No entanto, Mário caminhou por outros caminhos dentro da poesia. Se Alphonsus, por intermédio de Guy D'Alvim, mostrou em suas crônicas a preocupação com questões nacionais como a mestiçagem e o folclore popular e se Cruz e Sousa, além de criticar, abordou o tema da escravidão e da abolição em seus poemas, Pederneiras palmilhou outras trilhas. O simbolista carioca transformou seus poemas em crônicas do cotidiano, uma forma de fazer poesia que seria em muito aproveitada pelos modernistas, como Oswald por exemplo. Começamos pelo oswaldiano título *Histórias do meu casal*, escrito de 1904 a 1906, que em muito lembra o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. A semelhança dos dois títulos está neste tom de cronista auto-referencial. Enquanto Oswald nos apresenta seu primeiro caderno de poesias, Pederneiras nos mostra sua vida em casa. “Meu casal” é o poema que abre o livro, um perfeito soneto em decassílabos rimados, mas com uma temática estranha ao parnasianismo reinante, e mesmo ao simbolismo *underground*.

MEU CASAL

Fica distante da cidade e em frente
À remansosa paz de uma enseada,
Esta dos meus romântica morada,
Que olha de cheio para o Sol nascente.

Árvores dão-lhe a sombra desejada
Pela calma feição da minha gente,
E ela toda se ajusta ao tom dolente
Das cantigas que o Mar lhe chora à entrada.

Lá dentro o teu olhar de calmos brilhos,

Todo o meu bem e todo o meu empenho,
E a sonora alegria de meus filhos.

Outros que tenham com mais luxo o lar,
Que a mim me basta, Flor, o que aqui tenho,
Árvores, filhos, teu amor e o mar.⁵⁸

Com a superabundância de maiúsculas do simbolismo, Pederneiras ressalta o sol, o mar e a flor, mas é sobre a cidade e sobre a própria família que fala o seu poema/crônica. Um olhar para os detalhes de uma vida particular, a grandiosidade de um universo que é infinito para o macro, nas arquiépiscopais transcendências, e infinito para o micro, na vida de um casal pelas ruas do Rio. No *Primeiro caderno*, Oswald lembra a sua infância em vários poemas, num deles segue o tom de cronista de Pederneiras.

MEUS SETE ANOS

Papai vinha de tarde
Da faina de labutar
Eu esperava na calçada
Papai era gerente
Do Banco Popular
Eu aprendia com ele
Os nomes dos negócios
Juros hipotecas
Prazo amortização
Papai era gerente
Do Banco Popular
Mas descontava cheques
No guichê do coração⁵⁹

Mário da Silva Brito comenta esse encontro temático em estudo sobre os antecedentes do modernismo dizendo:

⁵⁸ PEDERNEIRAS, Mário. *Poesia Reunida*. Antonio Carlos Secchin (org.). Rio de Janeiro: Editora ABL, 2004. p.55

⁵⁹ ANDRADE, Oswald. *Primeiro caderno de poesias do aluno Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Editora Globo. 2006, p.51

Um período cinzento que, no entanto, viria a facilitar o surgimento da corrente modernista posterior. Deixara no seu espólio uma grande conquista que os seus sucessores iriam gerir até as últimas conseqüências: o verso livre – ou pelo menos *libéré* – e, com Mário Pederneiras, cantor do cotidiano, da vida familiar, do clima suburbano, das ruas e arrabaldes do Rio de Janeiro, toda uma temática que o “modernismo” reaproveitaria, adquire foros de cidadania artística.⁶⁰

Esta visão da vida cotidiana da cidade, seus meandros e caminhos, suas curvas, cores e sensações talvez nasça mesmo dessa tradição de *flâneur* do carioca. João do Rio, escritor que na prosa está neste local híbrido pré-moderno é outro expoente da cidade:

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua.⁶¹

Não marcadamente simbolista, a obra de João do Rio (1881-1921) caminha cronologicamente junto com o movimento. Em artigo caminhante sobre a cidade, publicado em periódico de 1905, João cita o conterrâneo Pederneiras nestas divagações sobre uma psicologia de imagens tão nossas e cotidianas:

Os pregões, as calçadas, e houve até um – Mário Pederneiras – que nos deu a sutilíssima e admirável psicologia das árvores urbanas:

Com que magoado encanto
Com que triste saudade
Sobre mim atua
Esta estranha feição das árvores da rua...
E elas são, entretanto,
A única ilusão rural de uma cidade!

As árvores urbanas
São, em geral, conselheiras e frias
Sem as grandes expansões e as grandes alegrias
Das provincianas.

Não têm sequer os plácidos carinhos
Dessas largas manhãs provinciais e enxutas.
Nem a orquestra dos ninhos

⁶⁰ BRITO. Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 20

⁶¹ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das letras. 1997, p.45

Nem a graça vegetal das frutas.⁶²

Uma aguçada percepção de uma realidade tão próxima, e que nos passa despercebida, reveste-se, nos versos de Pederneiras, de uma falsa ingenuidade de criança saudosa de um lugar que ali não há. Nos poemas deste Mário estão o início da construção de uma novo olhar sobre o mundo, um olhar que vai fundo na modernidade da rua (paralelepípedo e asfalto) que passa a ser parte da realidade brasileira. A rua de João do Rio, a rua de Pederneiras são esse caminho, essa encruzilhada que levará ao modernismo. Essa encruzilhada que é embate entre o antigo e o moderno, que é encontro de tensões profícuas. É um choque de caminhos que funde o fluxo que vem de cada um dos cantos para seguir com outras potências mais adiante. E já que é a encruzilhada o lugar do despacho legado ao Brasil pelos ancestrais de Cruz e Sousa vale, antes de seguirmos, um dito Iorubá trazido à tona por João do Rio: “O di ti a uê, chê / F’u, a uá ny / Odé, odá, bi ejô / Sa lo dê. Sentença que em *eubá*, o esperanto das hordas selvagens, quer dizer apenas isto; rua foi feita para ajuntamentos. Rua é como cobra. Tem veneno. Foge da rua!”.⁶³ Vale ainda lembrar que se a obra de João do Rio não é marcadamente simbolista, sua prosa, recheada de imagens policromáticas, em muito vai lembrar as luminescências simbolistas, como no trecho:

Desse orgulho transitório surgiu para a rua a glória policroma da arte. O temor de serem esquecidos criou para cada uma a roupagem variada, encheu-as como Melusinas de pedra, como fadas cruéis que se teme e se satisfaz, de vestidos múltiplos, de cores variegadas, de fanfreluches de papel, da ardência fulgurante das montras de cambiantes luzentes; deu-lhes uma perpétua apoteose de sacrifício à espera do milagre do lucro ou da popularidade. A estética, a ornamentação das ruas, é o resultado do respeito e do medo que lhes temos...⁶⁴

Mas, sem medo desses fantasmas poderosos, e atento a essa ornamentação e transformação da rua, junto aqui mais uma leitura de encruzilhada. Vejo mais dois poemas de Pederneiras e Oswald que dialogam, em tempos distintos, encruzilhando mais uma vez modernismo e simbolismo. São eles Brinquedo do *Primeiro caderno* de Oswald e Elogio da cidade do livro *Outono*, de Pederneiras escrito em 1914,, mas editado postumamente, em 1921, às vésperas da Semana de Arte Moderna.

⁶² Ibid. p.79 - 80

⁶³ Ibid., p.65

⁶⁴ Ibid., p.75 - 76

BRINQUEDO

Roda roda São Paulo
Mando tiro tiro lá

Da minha janela eu avistava
Uma cidade pequena
Pouca gente passava
Nas ruas. Era uma pena
[...]

Os bondes da Light bateram
Telefones na ciranda
Os automóveis correram
Em redor da varanda
Roda roda São Paulo
Mando tiro tiro lá
[...]

Depois entrou no brinquedo
Um menino grandão
Foi o primeiro arranha-céu
Que rodou no meu céu⁶⁵

ELOGIO DA CIDADE

Tu, minha linda Terra carioca!
Não és apenas
A Terra suave das manhãs serenas,
Cujo cenário,
A todo instante, diferente e vario
Provoca
Uma franca explosão de espanto e pasmo,
E o lisonjeiro
Entusiasmo
Do vagabundo espírito estrangeiro.

E nem vales somente
Pelo que exhibes de aparente
Na tua aspiração
De Cidade moderna;
Nem pela cada vez mais densa
Mais forte, mais intensa
Americanização
Da tua vida interna.

Já não é mais,
Deserto,
Aquele grande sossegada aldeia,
De Rua estreita e casaria feia,

⁶⁵ ANDRADE; Oswald. *Primeiro caderno de poesias do aluno Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006, p.47 - 48

Dos tempos que, aliás,
Vão ainda bem perto.

E em que, como única prova
Do teu grande valor e da tua grandeza,
Tinhas apenas – esta Natureza,
Eternamente azul e eternamente nova.

Já te esqueceram a errônea
E arcaica lenda injusta
De Cidade-Colônia,
E te deram às Ruas e à morada
O lindo aspecto que tão bem se ajusta
Aos teus requintes de civilizada.

[...]
Para tua defesa e teu amparo,
Da raiva em temporal, do lamento em marulho,
Com que fúria do Mar te persegue e te implora,
Envolveram-te agora
Na larga faixa de granito claro
Da cinta hospitaleira de teu cais.

[...]
E, atendendo à tua
Ambição natural de trânsito e de espaço,
Para a cômoda pressa do teu passo
Demoliram a casa velha e pobre
E tornaram mais ampla a sedução da Rua.

[...]
Quem te conhece o espírito normal,
Sossegado e tranqüilo,
E sabe amá-lo e senti-lo,
Mesmo através desta ânsia em que agora
evoluis,
Quem te conhece a Alma sentimental
E todo o encanto real que vive em ti disperso,
E tua vida sã escuta e sente,
Sabe que tu possuis
Exuberantemente,
Tudo quando merece a sagração do verso.⁶⁶

Nos dois textos aparece muito claramente o espanto com este novo movimento frenético das cidades. Dos arranha-céus de São Paulo e de suas ruas com a confusão de bondes, do poema de Oswald, ao granito, que agora envolvia a orla do Rio, e às casas demolidas para dar passo à larga avenida do poema de

⁶⁶ PEDERNEIRAS, Mário. *Poesia Reunida*. Antonio Carlos Secchin (org.). Rio de Janeiro: Editora ABL, 2004, p.236

Pederneiras, sentimos a consonância simbolista e modernista em perceber as transformações do País.

Ainda encontro o mesmo ar de disfarçada ingenuidade nos dois poemas. Oswald chama São Paulo de brinquedo, na visão de criança de uma cidade em pânico. Avistada do alto de um arranha-céu uma cidade parece um parque de diversões de miniaturas. Pederneiras faz um elogio de amor ao Rio, com pontadas de críticas à sua americanização e a tantas transformações que ao mesmo tempo embelezam e descaracterizam a cidade. É a complexidade de uma postura estética produtora de dicções diferentes, que se suplementam, no conjunto, e reelaboram poeticamente o conflito entre as perspectivas sócio-humorísticas (verossímil) e tragi-cósmica (delírio) em imagens ousadas, sublimes e mórbidas, grotescas ou desconcertantes. A familiaridade coloquial de Pederneiras torna-se mais agressiva na brincadeira incorporada por Oswald em sua imagem final, fantástico infantil. Assim entram em contraste desdobramentos e economia, a emoção ainda formalizada e um à vontade exagerado, para afetar o leitor. Há também a sensibilidade de Pederneiras para perceber este mundo moderno que se anunciava “Na tua aspiração / De Cidade moderna”, questões que me fazem lembrar da confissão de Raimundo Correa sobre a cegueira parnasiana.

Por tudo medrava, então, o ar da decadência. Não sem motivo, Raimundo Correia, em pleno ano da proclamação da república, num artigo intitulado “Parnasianismo”, já confessara estar “devastado completamente pelos prejuízos dessa escola a que chamam ‘parnasiana’”, cujos produtos, aleijados e raquíticos apresentam todos os sintomas da decadência e parecem condenados, de nascença, à morte e ao olvido. Dessa literatura que importamos de Paris, diretamente ou com escalas por Lisboa, literatura tão falsa, postiça, alheia da nossa índole, o que breve resultará, pressinto-o, é uma triste e lamentável esterilidade. Eu sou talvez uma das vítimas desse mal que vai grassando entre nós. É preciso erguer-se mais o sentimento de nacionalidade artística e literária, desdenhando-se menos do que é pátrio, nativo e nosso; e os poetas e escritores devem cooperar nessa grande obra de reconstrução.⁶⁷

Raimundo Correa, a meu ver o mais interessante poeta da escola parnasiana, fugiu da cegueira do Parnaso e vislumbrou o futuro estéril que se anunciava para o movimento. É interessante aqui lembrar do convite que

⁶⁷ BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. Antecedentes da semana de arte moderna. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 1971, p.21

Alphonsus fizera a Correa em 1893, poucos anos após esta confissão. Em carta a Jacques D'Avray, Alphonsus conta: “Tenho estado com Raimundo Correa, que é meu apreciador e se queixa estar desanimado a escrever versos, visto a nossa fase de poesia. Venha para o meu lado, disse-lhe eu imodestamente, como um chefe de escola. É esse luxo que vês”.⁶⁸ No entanto, nem este momento de lucidez, nem este simpático (ou talvez irônico) convite fez com que os ávidos urubus da Academia largassem a carniça de um ambiente retrógrado, de um português colonial, de formas poéticas engessadas.

Em 1889 Raimundo Correa vislumbrou uma estrada pavimentada, larga e tranquila, mas pouco fértil do parnasianismo. Entreviu, mas infelizmente não pôde ver com clareza e convencer a todos o caminho de terra, esburacado, enlameado, que corria paralelo e tão próximo a ele. Ninguém atentou para as novas visões simbolistas, muito além das ebúrneas transcendentalidades. Ninguém viu a revolução do verso livre, ninguém viu o humor feroz que zombava das estruturas de poder, ninguém viu uma linguagem espiritualizada que transgredia os sentidos e permitia outras experimentações simbólicas, ninguém viu o mundo inesperado de imagens poéticas que se abria, ninguém ouviu a musicalidade que já trazia no seu cerne um novo sopro à linguagem, ninguém viu a preocupação literária com as questões nacionais, ninguém viu que, nesta visão das cidades mutantes, já se anunciava uma reconstrução através das letras. Ninguém viu nada, mas foi lá na frente, no encontro com a Semana de Arte Moderna, que, abrindo a facção o mato denso de um caminho espinhoso, a estrada simbolista formará a encruzilhada com os caminhos modernistas. Foi nesta encruzilhada, em alguma meia noite, que se fez o ebó do símbolo e do moderno que propiciou nova vida às artes brasileiras. Por isso, Oswald disse que: “Poetas como Alphonsus de Guimaraens honram não só uma geração como uma pátria”. Valendo aqui o velho Alphonsus como metonímia para todos os injustiçados simbolistas.

⁶⁸ GUIMARAENS, Alphonsus. Correspondência de Alphonsus de Guimaraens, Alexei Bueno (org.), Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002. p.4

3.5

KODAK: Cinema e imagem as mil e tantas transgressões de Pedro Mil e Tão Kilkerry.

Voltando às preocupações de Cruz e Sousa, que segundo Gilberto Mendonça Teles antecipam as de Manuel Bandeira em *Menipo*, *Carnaval* e *Bebedeira*, lembro-me do comentário de Leminski sobre a invenção, por Cruz e Sousa, da palavra tropicalismo. “O poeta curtiu a viagem, chegando a descrever o mar, em páginas posteriores, ‘entre tropicalismos primaveris de sóis sangrentos’, antecipando-se pelo menos setenta anos à criação da palavra ‘tropicalismo’.”⁶⁹

Pensando no final da década de 1960 e no surgimento do tropicalismo com todas as influências que trouxe do modernismo oswaldiano, poderíamos traçar essa linha simbolismo-modernismo-tropicalismo no Brasil? Talvez sim, mas antes seria importante notar a leitura que o concretismo faz da poesia simbolista. Afinal a relação dos concretos com a tropicália também era estreita.

Quando Augusto de Campos escreveu sua revisão de Kilkerry, salvando do esquecimento, com toda justiça, mais um degredado poeta simbolista, o concretismo impôs sua batuta da forma na leitura que faz da simbólica obra do nosso Pedro Militão Kilkerry ou Pedro Mil e Tão como ele mesmo grafava seu nome. Uma leitura que privilegia, nos seus delírios imagéticos, as revoluções formais kilkerrianas, já expostas na brincadeira feita com o próprio nome (assim como Sousândrade).

Da mesma forma, os concretos privilegiaram o Lance de dados de Mallarmé a toda sua obra chegando a dizer que: “A grande obra poética de Mallarmé cabe num pequeno volume”⁷⁰. Não à toa traduzido por Haroldo de Campos.

Uma leitura que prefere a construção material do verso simbolista, sua inventividade em relação à sintaxe à sua esfera imaginativa e metafórica, prefere a condensação ao “Fecundai os mistérios destes Versos” da “Antífona” de Cruz e Sousa. Essa leitura de Augusto de Campos constrói uma linha que passa pela condensação kilkerriana, pelas experimentações de Sousândrade, pela linguagem

⁶⁹ LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: O negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 37

⁷⁰ CAMPOS, Augusto de. *Re-visão de Kilkerry*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.20

telegráfica de um Miramar oswaldiano, para, ironicamente, culminar na grande experiência concretista.

Na revisão do passado os concretos criaram seus antecessores e seu paideuma. A leitura concretista deixa de lado a relação do simbolismo com a diafanidade dos sentidos, suas sinestésias e transcendentalidades. Esta leitura, num estudo mais aprofundado, que não cabe aqui, poderia construir uma linha metafórica simbolismo-modernismo-tropicalismo. Neste caminho passaríamos ao largo do concretismo, ou por um outro concretismo, uma vez que não podemos ignorar o conjunto da produção dos irmãos Campos e neste caminho teríamos que incluir, sem dúvida, as Galáxias.

Mas, mesmo assim, escritores como José Agripino, com sua Panamérica, ou Jorge Mautner, com seu Deus da Chuva e da Morte, estão, a meu ver, muito mais ligados às outras duas escolas que à irmandade do concreto. Não é por isso que, de maneira alguma, devamos ignorar esta re-visão que é, em verdade, extremamente interessante, e em muito partilhada por Leminski nos seus estudos sobre Cruz e Sousa. No entanto, é importante estar atento para a trilha, muitas vezes obtusa, pela qual o movimento concreto encaminha a história da literatura brasileira.

Podemos agora, nesta aurora de século XXI aproveitar para fundir os dois lados da moeda simbolista, pois, afinal, estamos lidando exatamente com uma poesia de fusão de sentidos. O poeta baiano Pedro Kilkerry, nascido em 1885, um ano antes de Manuel Bandeira, tem obra curtíssima e não publicada em livro. Mais uma vez veremos essa relação dos simbolistas com a imprensa. Mostrando o caráter *underground* do movimento, Kilkerry teve sua pequena, mas potente obra – seus sonetos e sua estridente prosa – publicada apenas em periódicos. Em Kilkerry as relações simbolismo e modernismo se acentuam consideravelmente no plano da forma, nas transformações temáticas e também na sátira. Augusto de Campos, no prefácio de sua Re-visão do simbolista baiano, afirma por duas vezes esta conexão simbolismo e modernismo no Brasil:

Um fato novo que a sensibilidade atual já pode entrever é a presença de uma vereda solitária e pouco palmilhada pelos “poetas maiores” do movimento, mas de maior importância para a evolução de formas da poesia brasileira. Não quer isto dizer que um Cruz e Sousa e um Alphonsus de Guimarães (sic.) não tenham contribuído para tal evolução, mas que essa diversa trilha, esse desvio que ora se pode lobrigar, quase clandestino e aparentemente sem saída, no bojo do

simbolismo, é, curiosamente, aquele que irá desembocar na moderna poesia brasileira, encontrando o seu devir histórico.⁷¹

Neste trecho já podemos perceber o direcionamento e a preocupação com as revoluções formais do simbolismo kilkerryano em relação às transformações trazidas pelos demais poetas do movimento. No entanto vale destacar que, mesmo não estando entre os mais inovadores, Alphonsus e Cruz e Sousa não se mantiveram alheios às revoluções formais, seja nas experimentações de Cruz com a prosa poética, como em *Evocações*, seja em alguns poemas em verso livre (ou polimétrico) de Alphonsus, como *Ventura de Pastoral aos crentes do amor e da morte*:

Pela calada
Da noite triste
Vai caminhando a doce amada...
O luar, que só para quem sofre existe,
Coado por entre a ramaria espessa,
Coroa-lhe a cabeça
De rainha
Com uma coroa ideal que nunca será minha...⁷²

Mas tem razão Augusto de Campos ao afirmar que foi Kilkerry quem realizou e levou às últimas consequências as transgressões formais do simbolismo brasileiro. O poeta baiano chegou a dizer, em uma de suas crônicas de jornal, um quase mote simbolista à lá Oswald: “O metro é livre: vivamo-lo”⁷³. Fazendo com que, mais uma vez, Augusto afirme: “[...] pelo muito que deixou (*nom multa sed multum*), merece ser considerado, como Sousândrade, um precursor da revolução literária que se iria desencadear, em sua plenitude, com o movimento modernista.”⁷⁴

Ao mesmo tempo a poesia de Kilkerry é fluxo do inconsciente, assim como seria o fluxo surrealista ainda por vir. Assim o leu Andrade Muricy. “O seu curioso hermetismo à Mallarmé faz dele um longínquo precursor do supra-

⁷¹ Ibid., p.19

⁷² GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia Completa*. Editora Nova Aguilar. Rio de Janeiro. 2001, p.304.

⁷³ CAMPOS, Augusto. *Re-visão de Kilkerry*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.167.

⁷⁴ Ibid., p.21 e 22.

realismo. A sua prosa lembra Lautréamont”.⁷⁵ Este fluxo do inconsciente, possível precursor surrealista, é assumido pelo próprio Kilkerry em carta a Jakson de Figueiredo: “O Inconsciente será um poeta simbolista? Hartmann não o disse naquela secura filosófica tua conhecida; pois eu te o digo, o inconsciente é um Rimbaud admirável, trabalha todo esse inanimado universal.”.⁷⁶ Aqui não temos dúvida da consciência de Kilkerry quanto ao seu trabalho com este “inanimado universal”, saído deste fluxo inconsciente que transforma a poesia nessa composição, às vezes desconcertante, de imagens inverossímeis e sinestésicas. Trabalho que está presente na utilização excessiva de adjetivos na criticada, até mesmo por Augusto de Campos, Antífona de Cruz e Sousa. Presente também em versos como “Pelo ar sutil... Tem cheiro a luz, a manhã nasce.../ Oh sonora audição colorida do aroma!”,⁷⁷ em Alphonsus de Guimaraens e na linguagem verborrágica e cientificista “Do cosmopolitismo das moneras.../ Polipo de recônditas reentrâncias” de Augusto dos Anjos.⁷⁸ Música, sentido (ou sua falta) e sensações. É também dessas transformações temáticas e imagéticas, desse fluxo do inconsciente que pode nascer a potência transgressora do modernismo brasileiro, no qual um anjo torto pode mandar Carlos ser *gauche* na vida e Macunaíma pode ser herói sem caráter transitando e se transmutando, sinestesicamente, entre índio, branco e negro.

Claro que não devo deixar de assinalar as transformações kilkerryanas no campo da forma, as revoluções na materialidade do verso e as transgressões sintáticas. Impressiona na obra de Kilkerry a consciência por parte do autor da necessidade destas mudanças de comportamento formal, numa era dominada pelo formalismo excessivo dos parnasianos da Academia, como muito bem destaca Augusto de Campos.

“A palavra humana naturalmente tem um certo ritmo, como a respiração de todos nós”. Mais tarde no artigo sobre Gilka Machado, que é de 1916, época de suas experiências com o verso heterométrico, manifesta Kilkerry o seu desprezo pela “preocupação indígena da maioria: o verso, na correção das sílabas, ideal mendigo de ideias, mais o guizalho da rima, para a indigência de leitores,

⁷⁵ MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.899

⁷⁶ CAMPOS, Augusto. *Re-visão de Kilkerry*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.203.

⁷⁷ GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1960, p.100.

⁷⁸ ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia de Augusto dos Anjos*. E um estudo crítico de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.64.

atordoando”. E diria, ainda antes, numa de suas crônicas-kodaks, sintetizando tudo: “O metro é livre: vivamo-lo”⁷⁹.

Se o trabalho simbolista com o verso *libéré*, como chamariam os franceses, que jogava de outras formas com o ritmo e com a cesura dentro dos versos metrificados, já causavam estranheza à leitura parnasiana, imagine essas ideias de liberdade plena? O verso livre, que será amplamente usado pelos escritores do modernismo começa com os simbolistas. Em 1919, *Carnaval*, de Bandeira, foi visto pelos modernistas como inovação exatamente pelo uso do verso livre, mas vimos que são anteriores a Bandeira as experimentações com esta estrutura de verso no Brasil. Os nossos Whitmans poderiam ser esse Pedro Mil e Tão livremente Kilkerry e o ince(n)surável Mário Pederneiras, os quais antes de Bandeira, já se aventuravam, ainda que com rimas, nos versos soltos e desmedidos, tão caros aos modernos. Essa liberdade do verso simbolista foi comentada por João Alphonsus:

Para mim, é uma das conquistas definitivas e o verso-livre, ou libérrimo (pois o simbolismo já nos dera um verso-livre que era a liberdade de usar todas as métricas num poema, sem ordem preestabelecida, e mesmo experimentar certas medidas mais longas do que o alexandrino, mas sempre com a preocupação do apoio das tônicas).⁸⁰

Como exemplos, temos de Pederneiras alguns poemas do livro *Histórias do meu casal*, de 1906, e experimentações mais radicais em *Outono*, livro póstumo com versos de 1912. Deste livro este trecho do poema abaixo, cujo primeiro verso, perfeito decassílabo heróico se mistura na mesma estrofe com um trissílabo no quinto verso, é excelente mostra.

MEU CIGARRO

Nesta árdua vida vã em que disperso
Energias de espírito bizarro,
Ideal, e engenho
Para o preparo estético do Verso,
Afinal,
Eu sempre tenho
Um bom amigo incondicional:
O meu cigarro.⁸¹

⁷⁹ CAMPOS, Augusto de. *Re-visão de Kilkerry*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 61.

⁸⁰ ALPHONSUS, João. *Rola Moça*. 2. Ed. Rio de Janeiro e Brasília: Imago e INL, 1976, p. 28.

⁸¹ PEDERNEIRAS, Mário. *Poesia Reunida*. Antonio Carlos Secchin (org.). Rio de Janeiro: Editora ABL, 2004, p.225

De Kilkerly não são muitos os exemplos possíveis, dada a pequena extensão da obra que nos chegou, mas valem suas idéias avançadas sobre o tema e este fragmento do poema “Longe do céu, perto do verde mar”, poema que trabalha mais o verso polimétrico do que o livre, mas que já indica caminhos bem mais inspiradores para as variações métricas e rítmicas:

Oh! essas manhãs altas e quietas!
No ar, florescem as grandes borboletas,
Florescem a luz, como em veludo
E teu olhar espiritualiza tudo
Como à flor matinal do firmamento
O alvo sorriso areento –,
Perto de mim teu verde e fundo olhar
Longe do céu, perto de um verde Mar.⁸²

A liberdade com o metro ajuda em muito a expandir as possibilidades visuais, imagéticas e imaginativas do verso. A partir disso outras interessantes relações temáticas são encontradas por Augusto de Campos entre Kilkerly e os modernistas. Relações que, a meu ver, explicitam o organismo imagético e imaginativo do simbolismo, a relação visual com o verbo para além de sua materialidade na página, um trabalho que constrói imagens impossíveis dentro da mente do leitor. Relação que é fotografia, “Crônica-Kodak”, nome (achado modernista) da coluna de Kilkerly no jornal, que é também plano cinematográfico, como aparecerá mais tarde em Oswald.

[...] essa consciencialização dos novos meios, faz dele um precursor da “prosa cinematográfica” de Oswald de Andrade. Já o título KODAKS [...] é um “achado” modernista. Titulou, assim, o poeta as suas breves notas, em 1913. Anos mais tarde, em 1924 Blaise Cendrars chamaria “Kodak” a uma sua coletânea de poemas, concebidos, segundo o autor, como “fotografias verbais”, título que, de resto, lhe valeria interpelação da firma Kodak... Também Alcântara Machado, entre nós, já em plena ambiência modernista, denominaria “Pathé Baby” a uma coleção de seus contos. Isso, em 1926...⁸³

Não poderíamos olhar alguns poemas de Alphonsus de Guimaraens à luz desta nova linguagem cinematográfica que se iniciava? Não pela relação que

⁸² CAMPOS, Augusto de. *Re-visão de Kilkerly*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 140

⁸³ *Ibid.*, p.61

estabelecem os concretos com a linguagem cinematográfica/telegráfica de Kilkerry e Oswald, mas sim pela construção da imagem como planos de um filme. Os Rimances de Alphonsus assim como seu ícone, Ismália, deixam no ar, ou nos olhos, esta relação forte entre verso e plano cinematográfico. O poema inteiro é construído com a apresentação da cena e um diálogo entre os personagens como num roteiro de cinema:

I

Pelas estradas passava um cavaleiro
Que já tinha viajado o dia inteiro.

–Para onde vais, ó pálido viajante?
–Venho buscar a minha noiva e amante.

E seguiu galopando, galopando...
Morrera o sol. O luar surgira, brando.

Dos perfumes da noite abrem-se as urnas...
Piam por toda parte aves noturnas.

O cavaleiro chega. Entreabre a porta.
E encontra amortalhada a noiva morta.

II

Vai passando um segundo cavaleiro,
Que já tinha viajado o dia inteiro.

–Para onde vais, ó pálido viajante?
– Venho buscar a minha noiva e amante.

E seguiu galopando, galopando...
Aves da noite iam grasnando em bando.

Chega ao lar, afinal, da sua amada.
Bate. Ninguém. Silêncio. Bate. Nada.

A sua noiva e amante, o anjo querido,
Nos braços de um rival tinha fugido.⁸⁴

O poema ainda termina com o encontro entre os dois cavaleiros e um diálogo/disputa para ver qual dos dois é mais infeliz. “E seguiram galopando, galopando... / Aves da noite iam grasnando em bando” é o último verso do curta-metragem medieval. Se a temática é bem distante das buscas modernistas, impressiona no poema a linguagem de roteiro cinematográfico, no qual podemos vislumbrar alguns planos como a porta entreaberta ou ainda o plano detalhe do

⁸⁴ GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001, p.324.

segundo cavaleiro batendo à porta da amada sem obter resposta. Neste verso também podemos vislumbrar a tal linguagem telegráfica oswaldiana num perfeito decassílabo formado por cinco frases de uma palavra só. “*Bate. Ninguém. Silêncio. Bate. Nada.*” Enumeração de ações numa estrutura sintática simples, porém de extrema potência visual e sonora. Não é à toa que João Miramar quis usar o dinheiro herdado de seu sogro fazendeiro para investir na arte do cinema. Influência simbolista? Deixemos que as imagens falem.