

POESIA MODERNA E POESIA MODERNISTA: EQUÍVOCOS CRÍTICOS

Alexei BUENO¹

Entre os elementos caracterizadores do que seria a poesia moderna, há três de importância inegável, todos eficientes, mas, de forma isolada, ao que tudo indica, não suficientes para perfazer tal classificação.

Um deles seria o uso de elementos do inconsciente por parte do poeta, o que, vez por outra sempre aflorou na história da arte, desde a pintura de um Hieronymus Bosch até as visões arrebatadamente místicas de um William Blake, no caso do qual a provável loucura nada altera quanto aos resultados, mas que penetrou de vez na literatura com Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, e seus *Chants de Maldoror*, e com toda a última parte da meteórica obra de Rimbaud.

Outro elemento decisivo consistiria na incorporação de elementos mais do que secularmente considerados apoéticos, aí incluída a pura e simples feiura, assim como a própria descrição da inédita realidade surgida depois da Revolução Industrial, a da cidade, a da vida eminentemente urbana, com a sua velocidade e aceleração crescentes, características típicas do que seria o Futurismo, realidades que começaram a se materializar de forma clara em Baudelaire, embora a presença do horrível nos venha desde os gregos.

Finalmente, haveria um elemento formal – talvez o mais duvidoso –, ou seja, o uso de formas não tradicionais, ou pouco tradicionais, como o verso livre, o verso livre branco – não o polimétrico rimado, encontrado em Laforgue, entre outros –, surgido com Walt Whitman e com ao menos dois poemas das *Illuminations* de Rimbaud. E chamamos tal elemento de duvidoso por existirem poemas em versos livres brancos na alta poesia do Romantismo alemão – em Hölderlin, por exemplo – e incontáveis grandes poetas modernos terem composto boa parte de suas obras nas mais tradicionais formas fixas.

O inegável é que, em toda a parte, a poesia moderna nasceu do Simbolismo, enquanto entre nós a poesia modernista – geralmente confundida com aquela – surgiu não com uma sequência natural do Simbolismo, mas como uma reação ao Parnasianismo, origem de confusões de toda a espécie. Na verdade, todo o período que cobre as duas primeiras décadas do século XX, período que assistiu à estréia em livro de nomes da importância de Manuel Bandeira ou Cecília Meireles, entre tantos outros, recebeu o duvidoso rótulo de Pré-Modernismo – classificação negativa, do que, não sendo mais determinada coisa, não era ainda outra – e foi, na poesia brasileira, um momento de indeciso convívio entre as duas tendências, motivo pelo qual Tasso da Silveira o denominava, de forma mais feliz, Sincretismo.

É muito natural que eventos históricos, mesmo aqueles que se estenderam longamente no tempo, fiquem representados na imaginação das gentes por um único evento, um acontecimento-

1. Poeta, tradutor, editor e ensaísta brasileiro.

símbolo. Talvez o melhor exemplo seja o da Queda da Bastilha e do dia 14 de julho de 1789 em relação à Revolução Francesa, ou, para usarmos um exemplo nacional, o do 7 de setembro de 1822 e do Grito do Ipiranga, a representar perenemente a Independência do país, embora qualquer um saiba que a separação do Brasil da Metrópole foi um processo muito maior do que o Grito do Ipiranga, e, mais ainda, a Revolução Francesa transcende longamente a tomada e a posterior demolição da velha fortaleza medieval.

A sacralização da Semana de Arte Moderna de 1922 atingiu, entre nós, tais níveis de vulgarização redutora, que criou a confusão inextricável, de que tratamos, entre poesia moderna e poesia modernista, espetáculo a cuja confirmação assistiremos em breve, com o muito próximo centenário daquele acontecimento. Chegados a este ponto, vale a pena ensaiar uma espécie de exercício bastante pragmático a respeito dos equívocos críticos reducionistas no campo da nossa poesia ou de toda a nossa literatura.

Como base de raciocínio, façamos uma curiosa análise partir da reprodução de um trecho de orelha anônima da edição conjunta de quatro poemas dramáticos de Menotti Del Picchia – presente na Semana de 22 e formador, com Mário e Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, do chamado Grupo dos Cinco –, *Juca Mulato*, *Máscaras*, *Angústia de D. João* e *O amor de Dulcineia*, em edição da Martins, de São Paulo, em 1969:

Com efeito, o primeiro aspecto ressaltado pela obra de Menotti Del Picchia é o seu aspecto revolucionário, seu espírito de pioneirismo e renovação; renovação esta que não limitar-se-ia ao seu preeminente papel desempenhado na revolução modernista de 22, mas prosseguiria depois dela como já se iniciara antes de 22.

Em 1917, Menotti vinha tirar nossa literatura dos padrões correntes da época e que se caracterizavam pelo alheamento dos intelectuais da realidade brasileira, subordinando suas produções às concepções literárias francesas e a uma gramática genuinamente portuguesa no que ela tem em Portugal de mais regional. Como dizia Oswald de Andrade, o cretinizante *Como e por que me ufano de meu país* era posto de lado, para, em seu lugar, surgir uma real visão do Brasil, com a revisão de valores indispensável.

Esse pequeno trecho é, como fica claro para qualquer um com um perfunctório conhecimento da literatura brasileira, um exemplo marcante dessa falsificação crítica e histórica que avassalou o Brasil a partir do triunfo do movimento modernista. Falar de alheamento da realidade brasileira quinze anos após a publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha; cinco anos após as tremendas visões da miséria social do país no *Eu*, de Augusto dos Anjos; no exato ano da publicação de *Tropas e boiadas*, do jovem Hugo de Carvalho Ramos, e a poucos meses do lançamento de *Urupês*, de Monteiro Lobato, chega a ser de uma má-fé abominável. *Juca Mulato* é um poemeto em sua maior parte vazado nos mais franceses dos alexandrinos, e a sua sintaxe é a mais lusitana possível. Trata-se de uma estetização algo falsa – e, até aí, nenhum problema – da figura do caipira, uma mistura mal resolvida, ainda que muito hábil, de Edmond Rostand com Júlio Dantas, pintada de cor local, e não é à toa que o prefaciador do livro tenha sido o próprio

Júlio Dantas, a *bête noire* dos futuristas portugueses, contra o qual, dois anos antes, lançara Almada Negreiros o grito célebre: “Morra o Dantas, morra, pim!”. É poesia sentimental de notável artificialismo, com as inevitáveis parelhas de versos terminadas em “mulher”:

Deixa de te arrastar, como um doido qualquer,
atrás da tentação de uns olhos de mulher!”

...Quem souber
cure o veneno que há no olhar de uma mulher!

Assim como em *Máscaras*, de 1920:

Toda história de amor só presta se tiver,
como ponto final, um beijo de mulher!

Ou em *Angústia de D. João*:

Para mim era o amor um vinho rosicler
na taça úmida e em flor de uns lábios de mulher!

Ou, ainda nesse último:

Uma coisa tão vasta este meu sonho quer,
que não pode caber num corpo de mulher.

E assim por diante. E é uma obra poética como essa, quase toda escrita em alexandrinos e, com a exceção do primeiro poema, de temática europeia, que de acordo com a falsificação crítica que acabamos de reproduzir, além de ser modernista, redescobriu a “realidade brasileira”.

Essa propalada “redescoberta do Brasil”, que foi impingida a boa parte do povo brasileiro com a massificada popularização da Semana de 22, decantada, com o reducionismo de sempre, das maneiras mais diversas, de séries televisivas até enredos de escolas de samba, constitui, de fato, a mais indefensável e a mais nefasta das falsificações críticas e históricas a que ela deu origem, pela maneira através da qual, sutilmente, ela desqualifica como alheia à realidade nacional toda a literatura e toda a arte aqui produzida, desde antes da independência política, e, o que é muito mais grave, desde a sua implantação até a segunda década do século XX.

É como se afirmássemos que José de Alencar ou Machado de Assis, Gonçalves Dias ou Castro Alves, Aluísio Azevedo ou Raul Pompeia não trataram do Brasil nas suas obras, o que fica mais grave no caso de um certo regionalismo que vai da obra monumental de Euclides da Cunha ao sempre injustiçado Monteiro Lobato, e que chegará, sem qualquer relação genética com a Semana de Arte Moderna, ao Romance de 30 – oriundo de uma tradição que surge com o Visconde de Taunay, unida a uma boa dose de Naturalismo –, e, finalmente, ao apogeu inclassificável e completamente *sui generis* representado por Guimarães Rosa. Retornando ao

“subordinando suas produções às concepções literárias francesas”, por acaso o influxo de Victor Hugo sobre a poesia de Castro Alves é maior do que o de Blaise Cendrars sobre a de Oswald de Andrade? Cremos exatamente no contrário.

Villa-Lobos, nutrido de um exemplar estudo da base musical folclórica do país, já tão visível em Alexandre Levy ou Alberto Nepomuceno, existiria como tal sem Debussy e Stravinsky? A questão do uso de um português brasileiro levou Mário de Andrade à criação de uma prosa altamente artificial que, se na ficção até conseguia ser eficaz, na ensaística ou até na epistolografia só resultava numa espécie de pseudodialecto de um plebeísmo e de uma deselegância marcantes. Dessa pretensa “língua brasileira” nada saiu, e parece significativo que *Sagarana* tenha aparecido em 1946, no ano seguinte ao da morte precoce do autor de *Macunaíma*, dando início a uma obra única, em caminho completamente oposto, que redundaria nesse monumento de um insuperável expressionismo linguístico que é o *Grande sertão: veredas*, dez anos depois.

Até em relação ao cinema já se esboçou a tese de uma pretensa dívida do cinema brasileiro ao Modernismo de primeira hora, criando um vínculo inexistente entre ele e o Mário Peixoto de *Limite*, do qual fomos amigo pessoal. Tal vínculo existe no livro de poemas de Mário Peixoto, *Mundéu*, contemporâneo do filme, e o autor conhecia Manuel Bandeira e admirava Mário de Andrade. O seu filme genial, no entanto, nasce de um conhecimento exaustivo do grande cinema universal da década de 1920, com destaque para o soviético, o alemão e o nórdico, e, em relação à *Avant-garde* francesa, com uma dívida muito especial a Jean Epstein.

No que tange à poesia, o caso do Brasil é único. Enquanto em todo o Ocidente, como já afirmamos, a poesia moderna surgiu no século XIX como uma evolução do Simbolismo, a nossa poesia modernista aparece como uma oposição ao Parnasianismo, escola já morta e enterada em toda a parte. E aqui voltamos a afirmar que moderno não é modernista, e consiste em mais uma miséria crítica querer reduzir a poesia moderna a um afastamento das formas fixas, à exclusiva adesão ao verso livre, enquanto grande parte da maior poesia moderna do século XX foi escrita em formas fixas, de Paul Valéry a Rilke, de Yeats a Pasternak, de Alexander Blok a Aragon, de Mário de Sá-Carneiro a Jorge Guillén, de Marina Tzvietáieva a Rafael Alberti, de Fernando Pessoa-ele mesmo a Jorge Luis Borges. O próprio verso livre, muitas vezes e em diversos autores, vem de uma tradição hínica ligada à poesia grega e romântica, como é claro no caso de Rilke, não ao verso livre futurista, que alcançou alguns dos seus maiores momentos, e não só na nossa língua, na poesia do Fernando Pessoa-Álvaro de Campos, aquela da “Ode marítima” ou da “Ode triunfal”, entre tantas obras-primas.

A verdade, no entanto, é que a poesia moderna – não modernista, repetimos – começa no Brasil exatamente no Simbolismo, com Cruz e Sousa, e isso numa vertente expressionista, fato adrede ignorado e sempre subterrâneo. De fato, o segundo livro de versos de Cruz e Sousa, *Faróis* se encerra com um dos poemas miliários da história do nosso lirismo, “Ébrios e cegos”, peça expressionista *avant la lettre*, quase pré-surrealista, na qual a miséria da nacionalidade, miséria orgânica, física, moral, como depois a mostrariam Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos, é pro-

clamada pela primeira vez entre nós. A descrição terrível de dois cegos totalmente embriagados, amparando-se mutuamente, digna de um Brueghel, de um Bosch, aqui também já lembrado, ou de um Goya, representa praticamente o ato de nascença da poesia moderna no Brasil:

.....

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

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

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

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

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

Como nada disse era percebido nem reconhecido, no entanto, e o protagonismo social da poesia continuava com os parnasianos, foi contra eles que Mário de Andrade assestou as suas armas, nos muito interessantes, e muitas vezes brilhantes textos da série “Mestre do Passado”. E embora tenha feito uma visita célebre a Alphonsus de Guimaraens no seu quase-exílio de Mariana – que deu origem ao poema “A visita”, de Carlos Drummond de Andrade –, programaticamente se afastou, o que é muito compreensível, desse glorioso “fracasso de público” que foi o Simbolismo no Brasil.

Houve uma gloriosamente decantada “Trindade Parnasiana” entre nós: Raimundo Correia, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac. Todos foram bafejados pela glória e pela popularidade em vida, todos foram fundadores da Academia Brasileira de Letras e viveram folgadoamente. Enquanto isso havia, na nossa opinião, uma “Trindade Simbolista”: Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos, este, repetimos, numa vertente expressivista da escola. O primeiro, que além de tudo era negro, morreu, com a mulher e os quatro

filhos, rigorosamente de fome. O segundo, que além de tudo era um místico, passou a vida em terríveis dificuldades financeiras no degredo de Mariana, sem conseguir publicar seus livros, esquecido do mundo e dos homens. O terceiro, que além de tudo encarava sem eufemismos a miserável realidade nacional e a descrevia de forma trágica, morreu aos trinta anos, sendo por décadas e décadas tratado pela crítica como degenerado ou poeta para fuzileiros navais, ou, como afirmou sintética e estupidamente Silveira Bueno, um “caso de teratologia literária”. É inegável, no entanto, que traços simbolistas se encontram até nos três grandes parnasianos acima lembrados, no Raimundo Correia de “Plenilúnio”, nalgumas *lieder* de Alberto de Oliveira, bem como em determinados sonetos de *Tarde*, último livro de Bilac. A realidade, no entanto, é que o Modernismo brasileiro não surgiu – reafirmamos – como uma evolução do Simbolismo, mas como uma reação ao Parnasianismo.

Cruz e Sousa exerceu uma inegável ascendência sobre os outros dois poetas acima citados, mais indiretamente em Alphonsus de Guimaraens, que veio ao Rio de Janeiro para conhecê-lo, e indisfarçavelmente na poesia da juventude de Augusto dos Anjos, como no famoso soneto “Eterna mágoa”. Muito mais clássico do que Cruz e Sousa, sem a espécie de delírio verbal que o engolfava às vezes, a obra de Alphonsus de Guimaraens é das mais perfeitamente equilibradas da poesia em língua portuguesa.

Augusto dos Anjos, por sua vez e finalmente, sai de um Simbolismo explícito, como no célebre soneto “Vandalismo”, até chegar ao sombrio e espantoso Expressionismo da sua maturidade. Um exemplo claro desta metamorfose pode ser percebido nos três “Sonetos” escritos para a morte de seu pai, em 1905. O primeiro, aliás flagrantemente mais fraco, foi depois substituído por outro, de data desconhecida. Se no segundo, “(A meu pai morto)”, muito lírico, ainda se percebe alguma influência simbolista:

Madrugada de Treze de Janeiro,
Rezo, sonhando, o ofício da agonia.
Meu Pai nessa hora junto a mim morria
Sem um gemido, assim como um cordeiro!

E eu nem lhe ouvi o alento derradeiro!
Quando acordei, cuidei que ele dormia,
E disse à minha Mãe que me dizia:
“Acorda-o”! deixa-o, Mãe, dormir primeiro!

E saí para ver a Natureza!
Em tudo o mesmo abismo de beleza,
Nem uma névoa no estrelado véu...

Mas pareceu-me, entre as estrelas flóreas,
Como Elias, num carro azul de glórias,
Ver a alma de meu Pai subindo ao Céu!

o terceiro e último é explicitamente expressionista, revelador daquela visão terrível e sem eufemismos da realidade, que talvez tenha entrado na poesia ocidental com o Baudelaire de “*Une charogne*”, e que é tão característica da estanha mistura de misticismo com cientificismo que se encontra na obra sem igual de Augusto dos Anjos:

Podre meu Pai! A Morte o olhar lhe vidra.
Em seus lábios que os meus lábios osculam
Microrganismos fúnebres pululam
Numa fermentação gorda de cidra.

Duras leis as que os homens e a hórrida hidra
A uma só lei biológica vinculam,
E a marcha das moléculas regulam,
Com a invariabilidade da clepsidra!...

Podre meu Pai! E a mão que enchi de beijos
Roída toda de bichos, como os queijos
Sobre a mesa de orgíacos festins!...

Amo meu Pai na atômica desordem
Entre as bocas necrófagas que o mordem
E a terra infecta que lhe cobre os rins!

Nada há aí de Modernismo, mas sim de poesia moderna, muito mais próxima da que seria escrita pelos expressionistas alemães do que de qualquer coisa que se escrevia então no Brasil. E é nesse mesmo registro terrível que aquele que Otto Maria Carpeaux considerava o nome mais original de toda a poesia brasileira comporia as longas obras-primas que são “As cis-mas do Destino” e “Os Doentes”, publicadas ambas no *Eu*, em 1912, dois monumentos da poesia expressionista brasileira e universal, cuja única dívida estilística perceptível se encontra no uso de uma típica quadra de decassílabos muito característica de Cesário Verde. Mas estávamos a dez anos da Semana de Arte Moderna de 1922, estão tudo se esquece.

Mais decisiva, sem dúvida, foi a participação das artes plásticas naquele evento, e cremos que, em tal caso, não só o protagonismo econômico que São Paulo começava a consolidar no país teve grande importância, mas também a imensa imigração que o estado recebera, causa e consequência daquele protagonismo, especialmente a italiana, enquanto no Rio de Janeiro ela continuava a ser maciçamente portuguesa. Tarsila do Amaral se encontrava em Paris – e não se pode jamais diminuir a influência do seu professor Fernand Léger sobre a sua obra –, mas cinco anos antes a exposição de Anita Malfatti alcançara a glória do escândalo, dando origem ao lamentável texto de Monteiro Lobato – contista magistral, pintor amador e com uma visão altamente equivocada sobre a arte – “Paranoia ou mistificação”. A verdade é que a matriz francesa continuava em plena vigência, com a diferença da influência: a da pintura *pompier* sobre

muitos dos nossos artistas do século XIX, a da plena arte moderna sobre os do século XX, com um interregno no qual os ecos do Impressionismo deixaram a sua marca entre nós.

Ao fim e ao cabo, independentemente das reduções e facilitações críticas, o saldo do Modernismo foi fundamental para as artes no Brasil, aí incluída, com destaque, a literatura, e continua a sê-lo. Ficou, igualmente, na pequena história a incoercível tendência totalitária de quase todas as vanguardas, totalitarismo sectário que deu origem aos expurgos em estilo estalinista de André Breton contra numerosos membros do movimento surrealista, até o inacreditável projeto de remodelação de Paris concebido por Le Corbusier. Muito consciente do seu papel de chefe de escola, Mário de Andrade nunca deixou de exercer essa espécie de autoridade auto-outorgada, como se pode comprovar em muitas passagens da sua imensa epistolografia, ou em alguns momentos de flagrante incompreensão na sua obra crítica. No primeiro caso, um exemplo típico é a carta – “terrível”, segundo Veríssimo de Melo – de 9 de junho de 1937, na qual ele procede a uma degradação em regra, digna do Capitão Dreyfus, de Luís da Câmara Cascudo – seu compadre Cascudinho – por haver este escrito um livro – bom livro, como invariavelmente, aliás, no caso do autor – sobre o Conde d’Eu.

Todos esses equívocos na apreciação de um momento da arte no Brasil agravam-se, e cada vez mais, por uma tendência, potencializada pela indigência cultural, nascida com a ideologia do progresso, essa noção da História e da Humanidade como uma superação perene que invadiu o Ocidente a partir do século XVIII. Levada ao domínio da arte, tal postulação é das mais nefastas, criando a ilusão de que o mais recente é sempre superior ao anterior, visão muito fortalecida pela vivência cotidiana do capitalismo tecnológico que é a nossa, no qual, inclusive com certa obsolescência programada, os bens de consumo se superam e se eliminam em rapidez cada vez mais vertiginosa. A questão é que um poema, uma sinfonia, uma pintura, uma igreja, não são celulares ou geladeiras, cada vez mais rapidamente atropelados por seus congêneres da “última geração”. Só um parvo julgaria que o Modernismo é intrinsecamente superior ao Romantismo, do mesmo modo que este seria superior ao Barroco, e assim por diante. Picasso não é superior a Van Gogh, nem este a Rembrandt, nem o próprio Velázquez, nem ele a Rubens, nem Rubens a Caravaggio, por terem aparecido um depois do outro. Tal fenômeno, que sempre nomeamos como ilusão do privilégio da contemporaneidade, se é filosoficamente absurdo, é criticamente desastroso.

Resumindo de forma algo drástica, a poesia moderna surgiu, na nossa língua, com Cesário Verde e Camilo Pessanha em Portugal, e com Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos no Brasil, especial e definitivamente com este último. Oculto pelo vocabulário científico, o autor do *Eu* é antes de tudo um grande poeta místico, lembrando, em certos momentos, algo do já citado William Blake. Prova da índole essencialmente mística do *soi-disant* materialismo de Augusto dos Anjos encontramos no belíssimo soneto “*Ultima visio*”, no final de “Os Doentes” ou em arroubadas e impressionantes estrofes como esta:

Quando eu for misturar-me com as violetas,
 Minha lira, maior que a *Bíblia* e a *Fedra*,
 Reviverá, dando emoção à pedra,
 Na acústica de todos os planetas!

ou como essa outra (que julgamos muito mais indicada para ser escrita no seu túmulo do que o último terceto de “O poeta do hediondo”, que de fato lá se encontra):

As minhas roupas, quero até rompê-las!
 Quero, arrancado das prisões carnavais,
 Viver na luz dos astros imortais,
 Abraçado com todas as estrelas!

Esse sentimento de onipotência, esse êxtase do absoluto que é parte inseparável do espírito de Augusto dos Anjos, é que deu origem à contradição trágica que é a base mesma de toda a sua poética. Materialista, acreditando racionalmente em um evolucionismo panteísta onde só a generalidade das formas universais progredia e sobrevivia, o poeta era obrigado a conscientemente se tomar por um efêmero, aleatório e ínfimo acidente genético na grande cadeia das espécies, condenado sem apelação à desapareição total enquanto especificidade individual. O que lhe era, no entanto, convicção racional, não lhe podia ser vivência subjetiva. Ciente, portanto, da morte implacável, e crendo nela com a fé com que cria no seu bem construído sistema, e jamais indiferente a esse ou a qualquer outro fato, como ser perscrutador das essências, tudo aliado a uma sensibilidade desmedida, dotada de uma capacidade de representação requintadíssima, podemos sentir com uma nitidez quase solidária o paroxismo de angústia que tal inadequação entre o raciocínio e a sensibilidade deve ter causado ao poeta de “Gemidos de Arte”.

Se essa vivência trágica é, ao nosso ver, o fundamento mesmo da obra de Augusto dos Anjos, outra característica sua serve para dar à sua dor a ressonância universal e mesmo cósmica que a caracteriza. Tomando nas próprias costas a missão de ser a consciência e a voz da Dor universal, desde as formas inorgânicas até o homem e mesmo o cosmos, o poeta se torna o possuidor empático e exasperado do tesouro de misérias sociais, fisiológicas e genéticas que a realidade brasileira lhe entregava como espetáculo cotidiano e terrível. Daí tem início o desfile expressionista de bêbados, idiotas, tuberculosos, palermas, leprosos, prostitutas, estropiados, abortos, malucos e muitos outros que invadem com grande frequência partes das mais características de sua poesia. O mesmo fenômeno pode ser explicitamente encontrado em trechos de Antônio Nobre, como no “Lusitânia no Bairro Latino” ou no Cesário Verde da segunda parte de “Em petiz”. De fato, sentimos muita coisa da temática e do ritmo de Augusto dos Anjos em estrofes como estas:

Outros pedinham pelas cinco chagas;
E no poial, tirando as ligaduras,
Mostram as pernas pútridas, maduras,
Com que se arrastam pelas azinhagas!

Vícios, sezões, epidemias, furtos
Decerto, fermentavam entre os lixos;
Que podridão cobria aqueles bichos!
E que luar nos teus fatinhos curtos!

Da mesma maneira o sistema narrativo do passeio noturno, de uso tão geral na obra do poeta do *Eu*, é o mesmo utilizado por Cesário Verde no “Sentimento de um ocidental”. De fato, todos os poetas mencionados, como o Antônio Nobre que exclama: “Qu’ é dos pintores do meu país estranho? / Onde estão eles que não vêm pintar?” referindo-se ao cromatismo das dermatoses e ao pitoresco dos desgraçados da rua, possuem essa compreensão pós-baudelairiana das possibilidades estéticas do horrível, que atingiu a poesia ocidental depois de “*Une charogne*”. Sua origem, no entanto, mesmo que sempre marginal ao classicismo, é velha como a arte, pelo menos tão ancestral quanto o pé de Filoctetes, explodindo periodicamente nos *memento mori* da arte cristã ou no mórbido do maneirismo e do barroco, em jacentes cobertos de vermes ou nas moralidades claro-escuras de um Valdés Leal.

De Poe até Baudelaire, depois através de todos os “decadentes”, de um Richepin da *Chanson des gueux* ou de um Rollinat de *Les névroses*, essa audácia da análise social dos naturalistas alcança a poesia brasileira por meio dos nossos próprios “decadentistas”, mais uma prova da filiação simbolista do Expressionismo de Augusto dos Anjos.

Da mesma maneira, é justamente com Cesário Verde em Portugal e com Augusto dos Anjos no Brasil que a incorporação de um vocabulário violentamente apoético pelos cânones clássicos, de um léxico da realidade concreta, reles, diária, mesquinha, abre as portas para uma invasão da realidade em seu sentido mais concreto no campo da arte. Se há algo de realmente específico, original, na poesia mundial do último século e meio, é essa conquista do território do banal, essa capacidade nova e extraordinária de extrair o sublime das áreas mais reles da realidade. Como disse Baudelaire: “*J’ai pétri de la boue et j’en ai fait de l’or.*” E isso fizeram na nossa língua os poetas em questão. Muito mais importante que o vocabulário científico, muito mais característico e decisivo para a história de nossa poesia, é o uso feito pelo poeta paraibano dessas palavras, reflexos da realidade mais comezinha, que dificilmente encontraríamos num poema de Alberto de Oliveira, de Martins Fontes ou de Olavo Bilac: fogaço, bacia, ferrolho, escarradeira, cuspo, querosene, colher, lixo, molambo, entre muitíssimas outras. Sem ser de maneira nenhuma um realista, consciente de que a simples reprodução do real não alcança o âmago essencial da realidade sem se valer para isso dos artificios da arte, o poeta do *Eu* lança mão deles, tal como seu colega lisboeta, para atingir esse manancial virgem e inesgotável de criação estética e compreensão humana, podendo fazer sua a declaração quase goethiana de Serguei Eisenstein:

“Não sou um realista; afasto-me do realismo para atingir a realidade.” Ou o exemplo pictórico extremo e decisivo de um Van Gogh. Dessa maneira, acrescentando ao tom e ao repertório elevado da arte clássica a liberdade maneirista e barroca, e alcançando uma vastidão temática nunca imaginada, a arte contemporânea penetrou nos mais defendidos baluartes do real, nas suas manifestações internas ou externas, seja através do ilimitado aprofundamento essencial de um Rilke, de um Valéry ou de um Pessoa, seja através da visão ineditamente totalizadora da realidade material de um Cesário Verde ou do extraordinário artista de que tratamos.

Nada disto, no entanto, foi percebido, também por interesse programático, pelos arautos da primeira geração da poesia modernista, que tão altos resultados alcançaria na geração seguinte. O equívoco da limitação analítica aos aspectos formais fica claro num muito elogioso artigo de Oswald de Andrade a respeito da morte de Alphonsus de Guimaraens, publicado em 24 de julho de 1921, nove dias após o seu falecimento e no dia exato em que o autor de “Ismália” completaria 51 anos, do qual citamos os seguintes excertos:

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. Foi com dois ou três esquecidos, ao lado do fulgurante e comovido José Severiano de Resende, um lutador da arte nova. [...] Hoje, que uma estuante geração paulista quebra nas mãos a urupuca de taquara dos versos medidos, a figura de Alphonsus de Guimaraens assume a sua inteira grandeza no movimento da boa arte nacional.

Ora, a extraordinária poesia de Alphonsus de Guimaraens foi toda vazada, para repetir a expressão do líder modernista, na “urupuca de taquara dos versos medidos” – e quão magistralmente medidos –, logo o que o diferenciava dos poetas não citados nominalmente, e que seriam o oposto da “arte nova” por Alphonsus representada, nada tinha a ver com uma questão de métrica e rima, com uma questão exclusivamente formal.

Esperamos, enfim, ter lançado algumas luzes sobre certos equívocos que infelizmente se eternizam na historiografia da poesia brasileira, e deixado claro que a poesia moderna, no Brasil e em toda a parte, é anterior e diversa daquela que foi chamada de modernista, futurista, ou que nome tenha.