

Simbolismo Francês e Modernismo Brasileiro: um olho em Vinícius de Moraes.

Juarez Poletto - Professor de Teoria Literária na PUCPR e professor de Língua Portuguesa e Literatura na UTFPR.

Resumo

A primeira parte deste trabalho parafraseia estudos de Hugo Friedrich e Anna Balakian sobre a poesia francesa do século XIX, acrescidos de algumas observações pessoais; a segunda, apresenta uma leitura das passagens do Prefácio Interessantíssimo que mais se aproximam das posturas poéticas dos franceses citados; a terceira estuda as epígrafes que iniciam as cinco partes da obra **Forma e Exegese** de Vinícius de Moraes, bem como as citações específicas em alguns poemas. Desprezam-se as epígrafes que não pertencem aos poetas franceses já nomeados.

Abstract

The first part of this paper paraphrases Hugo Friedrich's and Anna Balakian's studies on the nineteenth century French poetry, added of some personal observations; the second part presents a reading of the Prefácio Interessantíssimo that most resemble the quote French poets' poetic poise; the third studies the epigraphs that initiate the five part of the work **Forma e Exegese**, by Vinícius de Moraes, as well as specific citations of some poems. The epigraphs which do not belong to the mentioned French poets are disregarded.

Apresentação

É intenção deste trabalho apresentar inicialmente um estudo condensado dos simbolistas franceses mais importantes (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé), para a seguir estabelecer relações desses poetas com as propostas do Prefácio Interessantíssimo de Mário de Andrade e finalmente verificar a presença desses poetas na obra "Forma e Exegese" de Vinícius de Moraes.

Importante destacar desde já que a leitura de poetas e pensadores franceses no Brasil foi intensa durante o século dezenove e até meados do século vinte, período em que aquela cultura exercia maior influência sobre este país. Após a Segunda Guerra, começa uma mudança gradativa nessa influência, já que o Brasil, aliado economicamente e ideologicamente aos Estados Unidos da América, muda seu foco de interesse e passa a receber produtos, filmes, música, livros dessa nação e, à proporção que cresce o interesse pela língua inglesa, decresce o pela francesa.

Portanto, no período de preparação da revolução modernista que o Brasil viveu através de São Paulo, os referidos poetas franceses faziam escola aqui, ou porque propunham uma nova poesia, e serviram de base para poetas como Mário de Andrade, como veremos, ou porque, até

equivocadamente, atendiam a tendência espiritualista-idealista que ocorreu concomitantemente com as propostas mais ousadas do grupo de 22. Nesse particular, os vôos para o desconhecido, as propostas de uma poesia que expressasse sensações imprecisas e mistas, o sentido misterioso de alguns poemas serviram de orientação e aproximação desse grupo brasileiro como a poesia francesa do século XIX. Vinícius de Moraes tem formação com leituras em francês e sua poesia não esconde as marcas que ficaram dessas leituras, especialmente na fase inicial de sua produção poética.

Quatro Poetas Franceses

A história da poesia francesa do final do século XIX é bastante confusa, em particular, o que se convencionou chamar de Simbolismo. Quando Jean Moréas publicou no *Le Figaro*, em 18 de setembro de 1886, o manifesto literário consagrando o nascimento da escola simbolista, os grandes poetas normalmente qualificados de simbolistas estão mortos, como é o caso de Charles Baudelaire e Lautréamont, ou pararam de produzir, como acontece com Rimbaud, ou já produziram o essencial de sua obra, como ocorre com Verlaine e Mallarmé. Não fosse suficiente esse descompasso, entre 1886 e 1891, os membros da escola simbolista se envolvem em vãs polêmicas nos jornais, ao mesmo tempo em que as deserções de seus membros se multiplicam, começando pela do próprio Moréas. O simbolismo foi, portanto, uma crise de pouca duração, que congregou diferentes poéticas e novas correntes.

Pode-se dizer que o simbolismo foi um verdadeiro drama espiritual que deixou algumas marcas reconhecíveis ligadas ao passado pela decadência, ao presente pelo impressionismo, ao futuro pelo verso livre e a reinvenção do uso da palavra. Para dizer um pouco desses aspectos, atenho-me a algumas observações sobre Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, os nomes mais importantes que a posteridade reverencia.

O Baudelaire de Anna Balakian(1) é caracterizado pela diversidade. A estudiosa salienta a ausência de uma marca dominante, o que daria ao poeta uma personalidade interessante e sobre quem se poderia escrever indefinidamente e chegar a conclusões opostas. Uma das direções indicadas para encontrar essas facetas paradoxais é a procura do transcendente: aquilo que parece ir ao encontro de um infinito superior, é, em verdade, um mergulho no abismo interior. Não se trata, pois, de elevação supraterrrestre, mas mais precisamente da busca das coisas pequenas. Mesmo a sinestesia, que faz associações raras e poderia sugerir um contato com o divino, para Baudelaire, as conexões não passam de relações da mente com os sentidos, portanto não há espiritualidade na sinestesia: são manifestações sensoriais apenas. Trata-se de um poeta intelectual, consciente da importância da inteligência na própria manifestação da imaginação, já que ao invés de usar metáforas ou adjetivos descritivos ou qualificativos das emoções (atitude romântica que propõe um sentido), cria imagens para com elas comunicar-se com o leitor, a memória vem através da evocação de perfumes, o que são coisas objetivas, mas que sugerem significado não fechado, mas multidimensional, preenchido pela imaginação. As

imagens da natureza que o poeta cria não são meras evocações de beleza para elevação do espírito, são, sim, instrumento para a expressão poética, portanto de uso consciente por parte do poeta que procura o efeito adequado através da linguagem vigiada pela mente. Assim Baudelaire faz da poesia uma atividade intelectual em lugar de emocional e então esse sábio deixa de transmitir verdades acabadas sobre a vida, para se propor como decifrador da vida, isto é, alguém que dá identidade pessoal aos problemas ou mistérios universais, porque toda a dimensão poética é apenas humana. O curioso disso tudo é que, mesmo sendo uma poesia intelectual, não se trata de uma poesia racional, isto é, compreensível como informação, uma vez que a mensagem permanece ambígua, porque o poema é um enigma, cujas palavras têm múltiplos significados. Nessa linha, Baudelaire apreciava Richard Wagner, pois sua música, a exemplo do haxixe, estimulava a imaginação, pondo a mente em estado de clarividência através da sugestão, criando uma atmosfera hipnótica que não recria os acontecimentos históricos, mas uma espécie de uso místico da música que permite, pelas sensações sonoras, preencher os vazios dos eventos. Por fim, Anna Balakian associa Baudelaire ao decadentismo por sua preocupação com o *gouffre* (abismo), as evocações macabras ou diabólicas que o colocam na fronteira entre “o consciente e o inconsciente, a não-vida e a vida”. Simbolistas e surrealistas irão explorar essa tendência baudelaireana.

Baudelaire contraria a visão clássica de poesia, pois realiza “a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica”.(2) O poeta da modernidade, essa expressão cabe a Baudelaire não só por ter sido ele um dos criadores da palavra, como também por ele não se ter furtado a fazer poesia sobre a cidade e o que ela representa na modernidade: o contraste entre o belo e o grotesco, que fazem parte do conceito de dissonância desenvolvido pelo crítico. Para Friedrich, é também com Baudelaire que começa a dissociação entre a pessoa do poeta e a poesia, pois a fantasia só é concebida como algo elaborado com a orientação do intelecto. Nesse viés, afirma o estudioso sobre o poeta que “o ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua”.(4) Isso é o que se chama de consciência sobre a forma poética, que associa o lírico à matemática, ou seja, ao material lírico dá-se um trato intelectual. Há também uma tensão não resolvida na nessa poesia entre idealidade e satanismo, que se percebe já no título de sua obra “As Flores do Mal”, e isso não é outra coisa senão mais uma organização do intelecto do poeta pensando no que quis produzir com sua composição meditada que proporciona desespero, paralisia, vôo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação; a isso tudo Friedrich nomeia como as categorias negativas que fazem parte da lírica moderna, mas insiste que a obra de Baudelaire tem uma construção formal planejada:

Após uma poesia introdutória antecipando o todo da obra, o primeiro grupo, “Spleen et idéal”, oferece o contraste entre vôo e queda. O grupo seguinte, “Tableaux parisiens” mostra a tentativa de evasão no mundo externo de uma metrópole; o terceiro, “Lê vin”, a evasão tentada no paraíso da arte. Também esta não traz tranquilidade. Daí resulta o abandono à fascinação do destrutivo: este é o

conteúdo do quarto grupo, que leva o mesmo título de toda a obra (*Lês Fleurs du Mal*). A dedução de tudo isso é a escarnecedora revolta contra Deus no quinto grupo “Revolte”. Como última tentativa, resta encontrar a tranqüilidade na morte, no absolutamente desconhecido: assim termina a obra no sexto e último grupo, “La mort”.(4)

Tornando às categorias negativas, Baudelaire aborda o decadente, o mau, o lixo, o noturno na cidade associados ao brilho fosforescente, à paisagem inorgânica de pedras, junta a luz artificial do gás à luz natural do entardecer, a fragrância das flores com o cheiro da fumaça e a metrópole está ao mesmo tempo plena de alegria e lamento. Desse modo ao abordar a cidade, o poeta constrói uma poesia em que o artificial toma o lugar do natural. A beleza é mais a forma dos versos e sua vibração de linguagem que o conteúdo, que tende ao grotesco. Baudelaire produz a estética do feio, isto não quer dizer que ele escreva sobre o que é feio, trata-se de algo além dessa maneira de fazer a poesia, pois outros já haviam escrito sobre o feio retratando o feio da vida, é o caso de Victor Hugo, de Novalis. O que Baudelaire faz é criar o feio, é dar sentido estético a um feio que não existe na realidade, mas sim na construção poética. Criar uma feiúra que é ao mesmo tempo uma beleza. A isso se associa a idéia de não escrever para agradar, mas para chocar. A arte é a deformação do real, dissonância. Daí que o poeta trabalha por paradoxos lexicais, fazendo associações insólitas entre o que sugere decadência e o que propõe impulso para o alto. Assim convivem termos de um lado como: abismo, desolação, prisão, frio, negro, podre... e de outro: céu, ideal, luz, pureza... De tal modo que o impulso para a transcendência fica anulado pelo desejo de mergulho, decorre daí a idealidade vazia e por isso a tensão não se resolve: não é possível atingir o alto sem mergulhar nas profundezas. Como escreveu o poeta em uma carta: “Sois um homem feliz. Sinto pena de vós, senhor, por serdes feliz tão facilmente. Um homem deve ter ido até o fundo do poço para considerar-se feliz”.(5) O caminho adotado para chegar a isso tudo é o da sugestão e não o da razão, por isso se torna imprescindível a exploração do som na poesia. É o som pronunciado que cria a magia lírica, a evocação às analogias ocultas que ampliam o dizer poético, que alimentam a fantasia que é a mais científica de todas as faculdades, como disse o próprio poeta, para assim fazer da poesia não um veículo apenas, mas um fim.

Paul Verlaine, antes de tudo se propôs a fazer sentir o inexprimível, através de um jogo sábio de transposições dissimuladas sobre uma aparente ingenuidade. Dessa fatura desconcertante, o banal pode reverter em uma preciosa significação mística. Trata-se de um sensível que estabeleceu com o leitor uma comunicação íntima, inefável, de alma a alma. Poeta de imensa sensibilidade, sua vida transcorreu entre períodos de bonança e de desgraça. O amor por Mathilde elevou sua alma, mas a vida boêmia em companhia de Rimbaud e a bebida foram sua derrocada. Na sua poesia, porém, nunca perdeu a leveza, mesmo quando movido pelas tempestades sensuais ou psicológicas que o tornaram conhecido como o poeta saturnino e soturno.

Em “Poemas Saturnianos”, seu primeiro livro, há marcas parnasianas na busca da beleza por ela mesma ou no culto da forma, mas já aí surgem os sinais de sensualidade, as sensações musicais e a inquietude psicológica. Em seu segundo livro “Festas Galantes” ele recusa a angústia do presente e a impossibilidade de enfrentar o mundo amargo. É em “Romances sem Palavras” que sua característica mais marcante encontra espaço privilegiado: a musicalidade, e também o seu fazer poético se torna impressionista. “Sagesse” foi produzido em boa parte na prisão e representa a busca de equilíbrio ou até de conversão, que resulta em belos poemas místicos e que representam a aliança da técnica poética que lhe é familiar com impulsos de tristeza e esperança. “Jadis et Naguère”, título que remete ao passado, é fruto de época em que retorna à bebida e ocorre sua decadência definitiva.(6)

Mesmo não querendo apegar-se a nenhuma escola literária, seu poema *Arte Poética*, feito em 1874 e só lançado em 1885, é considerado como um manifesto simbolista. Ainda que o poeta não pretendesse fazer escola, esse poema definiu sua concepção pessoal de poesia:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague e plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.(7)

Eis a arte em que a melodia, associada ao ritmo, cria a sugestão e o sentido de vago e inapreensível em versos simples. A sonoridade vai além da rima em final de verso. Faz rima internas, como nos versos: “Oh! la nuance seule fiance” ou “Quel enfant sourd ou quel nègre fou/ Nous a forgé ce bijou d'um sou”, essa seqüência sonora, essa assonância associada ao sentido dos vocábulos evoca o ritmo primitivo extraído de um tronco oco(8); explora sutis aliterações como no último verso da estrofe em evidência: “qui pèse ou qui pose”, sugerindo passos suaves ou ritmo leve que se dissolve. Há também o primeiro verso da sexta estrofe que define a ruptura com a poesia parnasiana e até uma certa poesia retórica romântica ao expor: “Prends l'éloquence e tords-lui son cou!”.(9) A própria construção do verso quebra o ritmo clássico da eloquência não se fazendo decassílabo mas eneassílabo, além de conter um dizer de caráter simplório: torce o pescoço. Percebe-se aí a rejeição à palavra vazia, que mais se preocupa com a adjetivação e o efeito de aparência, ou a produção da arte pela arte.

Não se trata agora de dissecar o poema, o que se quer mostrar é que Verlaine tem um acento único, uma inflexão de voz que cria beleza na música dos versos, produzindo um canto que entendemos, pois revela impressões de uma alma para outra através de impressões ou sensações, algo, portanto, palpável e não meramente sentimental. Diferente de Baudelaire, Verlaine parece ser mais intuitivo, mas conseguiu ampliar a já percebida necessidade de

explorar a sonoridade da palavra.

Apesar de ter renunciado ainda moço a carreira literária e sua obra ser pouco abundante, Arthur Rimbaud – conhecido como *lê voyant* (o vidente) – é um autor de importância primordial não só na literatura francesa mas também na história da literatura ocidental. Sua curta trajetória equivale a uma explosão de poesia, que iniciou com versos encadeados, experimentou o verso livre e desarticulado e chegou à poesia em prosa, isso tudo em quatro anos de produção, na década de 1870.

Se Baudelaire, em “As Flores do Mal”, já criara tensões não resolvidas, Rimbaud chega às dissonâncias absolutas: os temas perdem a compreensibilidade pelas interrupções e entrelaçamentos confusos, que levam o ato lírico cada vez mais distante do conteúdo. Isso, entretanto, se faz sem a destruição da ordem sintática ou sem vocabulário singular ou exótico: tudo é simples, mas de tessitura truncada, fragmentária, até perceptível aos sentidos, mas de associações irrealis, produzindo uma espécie de caos que penetra os sentidos.(10) Essa linguagem fere e encanta ao mesmo tempo.

Sigamos o pensamento de Hugo Friedrich na composição e análise da poesia de Rimbaud. O próprio poeta, em duas cartas de 1871 (Cartas de um vidente), expõe sua proposta de poesia, o que evidencia que o poeta também refletia sobre o ato de produção, e em sua reflexão afirmava que a meta do poeta é “chegar ao desconhecido”, isto é, “escrutar o invisível, ouvir o inaudível”. (11) Isso o leva ao que já ocorrera com Baudelaire, a transcendência vazia, pois o desconhecido que procura é um centro de tensão destituído de conteúdo. O sujeito que mergulha nessa visão já não é o *eu* empírico, mas um *eu* subjugado por forças subterrâneas de uma espécie de alma universal umbralina. Não se trata, porém, de um poeta levado por forças que não queira, trata-se de uma escolha do poeta, um ato de sua vontade. A força que o motiva, o impulso poético vem da deformação da própria alma, de tal sorte que a anormalidade passa a ser uma opção e não um destino do poeta, pois o belo e o feio pertencem ao mesmo plano e o poeta “é a anormalidade que se converte em norma”. Isso sugere a inovação que o poeta constrói. Para Rimbaud, o ato criador não aponta para a mesma direção que os atos criadores passados, porque se quer novo, mas não conclusivo, pois o seu salto “através das coisas inaudíveis e inomináveis” supõe continuidade, já que “outros *trabalhadores* virão e começarão por aqueles horizontes onde ele próprio sucumbiu”. Daí a ruptura com a tradição, já que sua poesia, como a de Baudelaire, revela aversão ao progresso científico e material do mesmo modo que mostra apego à novidade dura do racionalismo, que exige do poeta uma construção artística dessa obscuridade indefinível para a inteligência, mas perceptível para os sentidos. Entre as angústias que atormentaram Rimbaud está a herança cristã. Essa herança o impulsionava à transcendência que ele não conseguia abarcar, pois o desconhecido não lhe trouxe a clareza, porque lhe parecia limitado como as coisas da terra. Então tudo se torna caos e acaba em silêncio. Silêncio até como resposta, já que o poeta não fala a ninguém, monologa com amplidões imaginárias, onde há anjos sem Deus e sem mensagem, onde as metas se diluem e a amplidão não mais eleva e sim destrói. Há uma tendência à insaciabilidade, uma quase

loucura que é buscada com lucidez. O caos, o feio são uma construção em Rimbaud e não cópia da realidade, até porque a realidade é dissolvida, uma vez que o poeta começa seu poema com algo limitado e compreensível, mas o termina delirante, dissolvendo os limites, criando sentidos obscuros e enigmas que não podem ser decifrados. A sua construção poética parte de um apelo aos sentidos e não à racionalidade: as palavras em separado têm cada qual sua qualidade sensível, mas no conjunto formam uma imagem irreal com quando transformou uma bandeira vermelha em “bandeira de carne sangrenta”. Isso é sair da realidade mensurável pela lógica cartesiana e penetrar numa realidade que só existe na linguagem, daí dizer-se que sua fantasia é ditatorial, uma vez que rejeita os conteúdos do mundo real e impõe sua própria criação. Sua meta parece ter sido a de tornar estranho o já conhecido através do trabalho poético e não da inspiração, e a exemplo de Baudelaire, quer a palavra como sonoridade e sugestão e não a serviço da construção lógica. Como ele mesmo disse a respeito da “alquimia da palavra”: “Calculava a forma e o movimento de cada consoante e me imaginava inventar por meio de ritmos instintivos da língua, um Verbo poético que, mais cedo ou mais tarde, pudesse ser acessível a todos os sentidos”.

Sua poesia foi o verdadeiro *bateau ivre*, deslocado pela força de uma natureza indômita destinado ao caos, sem porto para chegar, sem rumo ou bússola, mas tendo que ir impulsionado pela vontade e desejo de ser engolido pelo oceano.

“A sés débuts, Mallarmé subit l’influence de Baudelaire et de Poe. C’est la même opposition entre ‘ennui’ et ‘azur’, qu’exprimait Baudelaire entre ‘Spleen’ et ‘ideal’”.(12) O início místico, voltado para o transcendente, ideal, misterioso, indizível causa influencia sobre os simbolistas, e ele escreve uma dezena de poemas sobre o ‘Céu’ na *Parnasse Contemporain (1866)*. Por outro lado há o Mallarmé hermético de *Um coup de dés*, para quem poesia é palavra. O poeta desenvolve a consciência de que a palavra é o elemento da poesia e, então, se revela o rigor, o cuidado, o artesanato no uso do verbo. Com esse rigor ele influenciou diretamente, no Brasil, João Cabral de Melo Neto e o movimento concretista de 1956, além da produção poética em todo o ocidente.

Alguns temas se tornam mais constantes como a melancolia (*ennui*), o abismo (*gouffre*), o ar, o azul (*azur*), o isolamento do poeta na sociedade e até a sensualidade intelectual se contrapondo à sensualidade física. Em todos eles a sugestionabilidade se sobrepõe à compreensibilidade e ao ato de poetar corresponde a reflexão sobre a composição poética, predominando a tendência para o negativo.

Seguindo os estudos de Friedrich sobre Mallarmé, o poeta cria cada poesia com várias camadas de significação possível, uma se sobrepondo às outras, de tal sorte que a última se perde em variações de sentido quase não compreendidas. Mas esse “canto do mistério com palavras faz vibrar a alma”(13), porque a poesia é um processo que não se dá nas coisas, mas na linguagem, já que os versos nascem “de um jogo secreto de combinações da linguagem”. Trata-se de um poeta que, para atingir o rigor formal que se propunha, redigia o mesmo texto

várias vezes para que as palavras convencionais desaparecessem, dando lugar ao termo de valor incomum e até as estruturas complexas dos períodos “tornam-se em frases atomizadas, de modo que as palavras, dispostas com a maior independência sintática possível, brilhem por si próprias”. É aqui que os concretistas (Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos) buscam sua origem, conforme revelam seus estudos.(14) Esse tipo de poesia está centrado fora da vivência pessoal e da confissão, como ainda se encontrava em Verlaine, já não é poesia de interpretação biográfica, mas de uma “neutralidade suprapessoal”. À neutralização do sujeito poético, Mallarmé acresce o calar da palavra ao sugerir que o beijo mudo diz mais que ela, mas ainda assim, o silêncio é insuficiente. Se Rimbaud se cala abandonando a poesia, porque ela é caos e ele vai viver esse caos, Mallarmé faz poesia isolando a linguagem poética da informativa para afirmar a poesia como a “anormalidade que virou as costas para a sociedade”. Já não é o poeta que vira as costas para a sociedade, é a própria poesia. Na sua busca de dizer o não dito, o poeta quer a palavra “não cristalizada em clichês”, procura a palavra original, não maculada, aquela que vai além do compreensível e que atinja a “dissonância insolúvel”, como um vôo calado de retorno à origem, ao silêncio. Assim se pode compreender a concisão dos poemas e da própria obra de Mallarmé. O leitor deve estar aberto a múltiplas significações e não deve querer decifrar os poemas, mas chegar ao próprio enigma, para só então intuir decifrações, pois o poeta fala para não ser compreendido, já que o discurso potencializa seu próprio significado.

Mário de Andrade e o Prefácio Interessantíssimo

Grosso modo os simbolistas franceses não se negam, completam-se e se pode afirmar que chegam às coisas, à vida, ao homem pelas sensações que criam com e na linguagem. Baudelaire foi quem mergulhou no feio, criou o degradante e o vulgar, e por isso contribuiu com os novos rumos da poesia; Verlaine explorou o som; Rimbaud investiu no verso livre, na ruptura sintática e na dissociação semântica; Mallarmé trabalhou a forma poética e despiu a palavra de seu sentido lexical, atribuindo a ela um estado de ser nela mesma como uma entidade comunicativa. Será que os modernistas brasileiros chegam às coisas e ao homem pela observação e aí criam uma linguagem fragmentária como a realidade parece ser?

Tomemos o *Prefácio Interessantíssimo* de Mário de Andrade em “Paulicéia Desvairada”, e verifiquemos como esse manifesto se relaciona com as idéias dos simbolistas franceses. A epígrafe de E. Verhaeren remete a uma das tendências da poética do autor: “Dans mon pays de fiel et d’or j’en suis la loi” (No meu país de fel e de ouro eu sou a lei). Se num país de contrastes o poeta se põe como lei, é porque assume também os próprios contrastes, que na poesia de Mário de Andrade estão “sob o signo da ambigüidade destruição/construção”.(15) Aí está a primeira aproximação com os poetas franceses: a construção de uma poética marcada pela edificação de uma realidade – no caso a brasileira – mas uma realidade problemática e fragmentada pela multiplicidade de um mundo conturbado por seus valores burgueses. É um prefácio de 66 fragmentos numerados, portanto sua própria estrutura comprova sua inovação: já não são parágrafos.

Já no quarto fragmento há uma aproximação possível com Rimbaud, quando afirma: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo”.(16) Primeiro o impulso, depois a consciência, a segunda metodizando o primeiro. Não a escrita automática dos surrealistas – que a esta altura eram um embrião em Paris – mas tendo a razão como o fiel diferencial na construção da arte. “Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu” (6), afirma a seguir. H. Friedrich, ao analisar Rimbaud, afirma que, apesar de inovador, o jovem poeta não produziu sua arte a partir do nada e que, portanto, ele estava amarrado às influências de sua cultura e de suas leituras, inclusive e especialmente àquelas de caráter cristão, por isso sua procura do transcendente se fez tão presente, mesmo sendo uma transcendência vazia. “Maomé apresentava-se como profeta; julguei mais conveniente apresentar-me como louco” (8) Aí está a idéia do visionário, que tanto se diz de Rimbaud, mas Mário acrescenta em seguida: “Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman? Mallarmé? Verhaeren?” (9), como se esses fossem exemplos de loucos, pois suas poesias não seguem os trâmites convencionais. Entretanto “arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos” (19), como fizera Mallarmé, dando importância essencial à forma do poema, preocupado que era com a concisão e exatidão do dizer poético.

“Não me venham dizer que o artista, reproduzindo o feio, o horrível, faz obra bela. [...] Mas feio = pecado... Atrai”. (23) Andrade tem consciência de que a arte já não é mimese e que o feio não mais repete o feio da realidade, pois o feio é a construção de um feio em si, assim como Rimbaud fez ao escrever *Vênus Anadyomène*, que desconstrói a idéia de beleza pela construção de uma horrenda feiúra incompatível com qualquer realidade. A arte, aliás, “não consegue reproduzir natureza, nem esse é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente [...] ora inconscientemente [...] foram deformadores da natureza”. (24)

A respeito da ordem e das normas, Andrade não quer o convencional. Se por acaso a rima ou o ritmo lhe servem, usa, pois é livre para tanto e preza a liberdade de organizar o impulso lírico: “Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha”.(30) Rimbaud, principalmente, já ensaiou versos livres, mas cada um dos simbolistas franceses aqui estudados não foi convencional no modo de realizar sua poesia. Talvez o mais próximo das convenções do seu tempo tenha sido Verlaine, mas foi ele que disse, em poesia, “a música antes de todas as coisas”, aspecto que Mário de Andrade não despreza, pois sabe que “Virgílio, Homero, não usaram rima. Virgílio, Homero, têm assonâncias admiráveis”. (33) Não é preciso ser convencional para ser musical. É, aliás, sobre a música, bem conhecida do poeta, que Mário constrói sua tese da harmonia que em muito combina com a maneira dos simbolistas franceses fazerem as associações de palavras. Mário propõe substituir a melodia pela harmonia. Enquanto aquela corresponde à frase poética que contém pensamento inteligível, por sua seqüência lógica e horizontal; esta rompe com a seqüência para introduzir a associação (acorde) de palavras díspares, que não se seguem gramaticalmente e que, portanto, se

sobrepõem, como se acontecessem simultaneamente. Isso pode se dar com palavras ou com frases que pareçam dissociadas. Se com frases, tem-se polifonia, já que ocorre a melodia de cada um das frases em conjunto. Para Mallarmé principalmente, Baudelaire, Verlaine e Rimbaud a estranheza na aproximação dos vocábulos é comum, mas não ocorre por acaso, é fruto de trabalho inteligente; assim como para Andrade: “A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência”.(39) Isso, entretanto, não garante e nem quer levar à clareza de compreensão, ao contrário, são formas de tornar ambígua a compreensão e conseqüentemente múltipla. Mário de Andrade cita Renan: “A linguagem admite a forma dubitativa que o mármore não admite”.(44) Mário também cita Wagner: “Entre o artista plástico e o músico está o poeta, que se avizinha do artista plástico com sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico no fundo obscuro do inconsciente”. (45) E aqui não há como se furta ao estudo que Baudelaire fez de Wagner e ao alto conceito com que via a construção musical do alemão, após ter ouvido *Tannhauser*.

“Quando uma das poesias deste livro foi publicada, muita gente me disse: ‘Não entendi’. Pessoas houve porém que confessaram: ‘Entendi, mas não senti’. Os meus amigos... percebi mais duma vez que sentiam, mas não entendiam.”(57) Há nesse fragmento pelo menos duas coisas a aproximar, a obscuridade do discurso a que nem todos têm acesso, e a múltipla maneira de chegar ao texto. Tanto uma como a outra lembram Mallarmé, que escrevia seletivamente e para iniciados, pois o poeta é o gênio (Rimbaud) que existe para, como escreveu Mário, “alumiar”.(58) Se escrevo, “que me importa si me não entendem?”(59), “Aliás versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. [...] Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem for como eu tem essa chave”.(62) É preciso, portanto, repertório e compatibilidade para compreender o poeta.

Tornando à música e ao canto, “com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade”.(59) Se a urbe é selvagem, poderia ser primitiva, mas a frase sugere antes a idéia de desconhecida, ou melhor, tema desconhecido para a poesia. São Paulo, a cidade, foi o tema central da obra deste prefácio. Mas certamente o tema cidade não é tão desconhecido assim, já que Baudelaire construiu poeticamente a cidade e seu mundo artificial fantástico e, de certa forma, selvagem.

“Quando escrevi *Paulicéia Desvairada* não pensei em nada disso”.(61) E Mário novamente está certo, não é a teoria que fundamenta a criação poética; também aos poetas franceses deste estudo era comum refletir sobre o fazer poético, o que novamente os aproxima. A prática dos estudos críticos e da metapoesia se tem intensificado desde então.

Uma Pitada de Vinícius de Moraes

Procurando ainda aproximações entre o simbolismo francês e o modernismo brasileiro, é interessante investigar a obra “Forma e Exegese” de Vinícius de Moraes – edição *Poesia completa e prosa*, organizada por Alexei Bueno, para a Editora Nova Aguilar – que vem dentro

da seção intitulada “O Sentimento do Sublime”, a que pertencem as três primeiras obras do autor. “Forma e Exegese”, de 1936, é dedicada a Jean-Arthur Rimbaud e Jacques Rivière. A obra é dividida em cinco momentos ou movimentos, cada qual com epígrafe específica. O primeiro traz citação de Léon Bloy: “Souffrir passe, avoir souffert ne passe jamais”.(17) O segundo mostra duas citações, uma de Mário Vieira de Melo: Deus existe, eu é que não existo”; a outra de Mallarmé: “- Lê Ciel est mort. – Vers toi, j'accours! donne, ó matière”. O terceiro momento apresenta Goethe e Rimbaud, aquele com o verso “Todo o efêmero não é senão símbolo”, este com “... j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir”. O quarto movimento contém epígrafe de Rimbaud novamente: “Mais, vrai, j'ai trop pleuré. Les Aubes sont navrantes. Toute lune est atroce et tout soleil amer”. E o último, também de Rimbaud, diz: “Assez! voici la punition: - En marche!”. Mallarmé está presente e intensamente Rimbaud.

A título ainda de generalidades, o terceiro momento contém epígrafe específica de Baudelaire para o poema *O Escravo*: “J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans”. Também o quarto momento traz epígrafes específicas de Rimbaud para dois poemas, o primeiro é *Três Respostas em Face de Deus*, com duas citações: “C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.”; “... o Femme, monceau d'entrailles, pitié douce/ Tu n'est jamais la soeur de charité, jamais!”. O segundo poema é *Variações sobre o Tema da Essência*: “C'est aussi simple qu'une phrase musicale”. Também aqui Rimbaud está muito presente ao lado de Baudelaire. Consta-se, portanto, na obra “Forma e Exegese” a forte presença da influência francesa e assim se justifica a dedicatória a Rimbaud.

Entremos numa etapa reflexiva e analítica da relação entre o poeta brasileiro e os franceses comentados na primeira parte deste trabalho. No primeiro momento da obra em que a epígrafe(18) não é de nenhum dos nomes fundamentais que vimos estudando, ainda assim pertence a um romancista francês (Léon Bloy) que em época de positivismo e naturalismo, produziu obra idealista e subjetiva e pensava que um apocalipse seria necessário para que surgisse uma redenção definitiva. Tratava-se de um católico ardente, o que justifica sua citação na referida obra de Vinícius de Moraes, que em 1936 também escrevia poesia católica, conforme tendência muito corrente no Brasil dos anos trinta, haja vista a conversão e produção de Jorge de Lima e Murilo Mendes, apenas para citar dois grandes poetas.

Ainda no primeiro momento de “Forma e Exegese”, entretanto, há o poema *Ilha do Governador*, com motivos Rimbaudianos: barcos no mar. Assim como Rimbaud em *Le Bateau Ivre* faz do barco bêbado a própria vida do “eu” lírico sem destino, em *Ilha do Governador*, Vinícius faz dos barcos “que eu não via”, a “vida passando”.(19) Para Vinícius, os barcos simbolizam a vida que se esvai; para Rimbaud, o barco é a própria vida sem rumo. O brasileiro trata da vida efêmera, o francês da falta da finalidade dela. Em Rimbaud, há a indiferença ante a carga que o barco leva: “J'étais insoucieux de tout les equipage,/ Porteur de blés flamands ou de cotons anglais”.(20) Em Vinícius, há a voz da memória recuperando a distância do tempo: “Como não lembrar essas noites cheias de mar batendo?” e os amigos de então – pescadores esquecidos – “são essa memória que é sempre sofrimento”, pois no presente uma noite inquieta cobre o poeta e se torna impossível esquecer o “que foi a primeira angústia”, ter trocado os olhos de Susana pelos beijos

de Eli. No início do poema, Vinícius faz referência a uma canção de ninar: “Berceuse”, o que o aproxima mais da cultura francesa e também, junto com o rumor do mar, é a canção que serve de motivo ao retorno da memória. Se em Rimbaud o mar é espaço de fuga, de descaminho; em Vinícius ele é reencontro com o passado e suas recordações amorosas e de amizade com gente simples, pescadores a quem ensinou a amar e com quem aprendeu a “buscar conchas sonoras no mar fundo”. As lembranças do passado vêm porque no presente a vida tornou-se uma noite inquieta que agora o cobre, e os olhos de Clara (presente) lembram os de Susana (passado), assim como os beijos de Carmem (presente) recordam os de Eli (passado). Os novos amigos e amores “roubaram luz” mas também a trouxeram, pois substituíram os amigos antigos, mas também fizeram o poeta recuperar o que parece não ter esquecido, pois, diz: “o murmúrio do mar está sempre nos meus ouvidos”. Ainda que toda essa lembrança seja uma lembrança boa, o “*ei-ou* dos pescadores” de antigamente reboa como “o gemido de angústia de todas as noites”. Assim a vida é um sofrer contínuo, é o conviver constante com a angústia. Para Rimbaud, apesar de seu barco permitir ver toda a imponência e variedade que o mar oferece, toda a beleza e terror, ainda assim, perante toda a grandiosidade, o poeta diz que chorou, pois esse esplendor é engano, essas quase transcendências são apenas coisas que não elevam, e em sua solidão, o poeta quer ser engolido pelo oceano, e o que da Europa ele enxerga não é nada além do pântano negro, e sua competência para navegar é nula. Se Rimbaud trabalha com a idéia-título do *barco*, Vinícius constrói seu título com *ilha*: ambos isolados no oceano.

O segundo segmento, depois de citar a frase “Deus existe, eu é que não existo”, de Mário Vieira de Mello, evoca um verso do poema *L’Azur*, de Stéphane Mallarmé: “- Le Ciel est mort. – Vers toi, j’accours! donne, ô matière”.(21) Vinícius seleciona um verso do poeta francês em cujo contexto Mallarmé pede à matéria que ajude a esquecer o ideal, que a fumaça das chaminés esconda o azul, mas é em vão, no final o azul triunfa. No poema *O Incrariado*, Vinícius põe o poeta na condição do lampejo divino que se manifesta no ser terreno, que não foi criado à semelhança do criador. Essa visão não é a de Mallarmé, que vê o poeta como um mártir num mundo de miséria, mas também uma consciência que constrói com palavras, mas sabe que o verbo é limitado, daí resulta a seleção, a meticulosidade e a concisão do poeta. Retorna em Vinícius a imagem do barco com o ruído da eterna água batendo, mas agora deslocado na terra dura; também os pássaros surgem e alcançam “os parques onde a primavera é eterna”.(22) A imagem dos pássaros há também em Mallarmé: as aves que furam o ar e deixam marcas de azul. Há em Vinícius uma busca do infinito, da “seiva úmida”, mas “os troncos estão morrendo”; Em Mallarmé, o poeta se sente incapaz para fugir ao sublime, quer escondê-lo com névoa, cobri-lo com fumaça, com limo do lodo, mas o azul rompe em vitória. Para ambos os poetas o homem está preso à terra: “De nada vale ao homem a pura compreensão de todas as coisas/ Se ele tem algemas que o impedem de levantar os braços para o alto”, afirma Vinícius, trata-se do ser “que não pode fugir à carne e à memória”, ao passo que Mallarmé vê seu cérebro como um pote vazio de maquilagem posto ao pé de um muro, incapaz de dar vida à idéia que terá portanto final obscuro. Além de preso à pequenez, incompetente para trazê-la à luz.

O terceiro momento do livro destaca em epígrafe Rimbaud, com um verso de *Le bateau ivre*: “... J’ai vu quelquefois ce que l’homme a cru voir”.(23) O verso faz parte do momento do poema em

que se descreve a riqueza de ritmos, cores e sons do mar. Vinícius de Moraes possivelmente tenha selecionado esse verso por ele sugerir que a visão de um momento grandioso da natureza possa ser prova de transcendência, já que a obra em análise faz parte dessa tendência temática no autor brasileiro. Mas o que Rimbaud diz ver não leva à transcendência, enquanto Vinícius, ao escolher o verso rimbaudiano, estaria pensando na transcendência. Os quatro primeiros poemas desta parte do livro abordam, primeiro a luta pela preservação da pureza mas a inevitável posse física vista de modo simbólico, com *A Legião dos Urias*; segundo o tema da luta entre o satânico e o divino, com *A Última Parábola*; terceiro a lembrança do amor revelado pelas imagens do lírio – símbolo da pureza que se perdeu – e da rosa – símbolo da sensualidade que se conquistou, com *Alba*; quarto o amor que abre os braços à piedade, com *Uma Mulher no Meio do Mar*. Há nesses poemas a presença contínua do conflito entre os apelos materiais, físicos, humanos ou da luxúria contra forças transcendentais, revelando uma inquietude de espírito do “eu” lírico.

O quinto poema, denominado *O Escravo*, traz epígrafe de Baudelaire: “J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans”,(24) que faz parte do poema “Spleen 2” , representante da poesia pessimista e noturna do poeta, que revela o tédio em relação à vida. Em *O Escravo* , Vinícius também diz de um mundo noturno, aquele representado pela morte. Começa afirmando que “a tarde veio o vento veio e eu segui levado como uma folha”(25), assim alegando não ter sido possível fugir. O lugar para onde foi levado é escuro, pois afirma: “Corri na sombra espessa longas horas e nada encontrava”. Tentou lutar, “mas eu já era outra vida que não a minha” “até que me perdi num grande país cheio de sombras altas se movendo...”. então reconhece que está no “misterioso reino dos ciprestes...”, “É este o feudo da morte implacável...”. Finalmente percebe que é “poeira da terra preso à poeira da terra”. Escravo, portanto, da sua condição. Embora Baudelaire não aborde a morte em seu poema, também nele se percebe o mundo das sombras, o aprisionamento a uma condição de pesar que só canta após o sol-posto.

O quarto segmento é rico em aproximações com Rimbaud. Começa com a epígrafe extraída de *Le bateau Ivre*: “Mais, vrai, j’ai trop pleuré. Les aubes sont navrantes/ Toute lune est atroce et tout soleil amer”.(26) Está aí a idéia da desilusão. O primeiro poema do segmento contribui grandemente para justificar a epígrafe: *O Bergantim da Aurora*, título que remete a navio, no caso um navio errante que representa a ânsia de eterno, ou a morte, a qual o poeta buscou no mar, mas foi rejeitado, pois pensou em Deus e as ondas o trouxeram à praia. O poema é uma fala que o “eu” lírico dirige a um velho marinheiro com quem não quer voltar, pois não quer o amor da filha do marujo. Fala de dor e compara as dores do velho nas despedidas da família quando ia ao mar, com as dores do poeta, que são de outra ordem, pois o mar que o marinheiro perdeu matava a fome da mulher e das filhas, enquanto o mar que o poeta perdeu “era a fome mesma, velho, a eterna fome...”.(27) As ausências sofridas pelo poeta não são as das mulheres ou da família, mas “a grande ausência, o deserto de Deus [...] o abandono do amor”. E conta como procurou o bergantim e como chegou a ele, como sentiu saudade “por deixar tudo que tinha tido”, afinal “a memória é a mão de Deus que nos toca de leve e nos faz sondar o caminho atrás”. Mas descreve o que viu no navio fantasma: “homens como eu, sombras vazias [...] corpos secos, carne sem dor, morta há muito. [...] Bocas rígidas, sem água e sem rum, túmulos da língua

árida e estéril”. Um dia viu a grande estrela e dormiu encantado e apaziguado, pois pensou “que a estrela é o amor de Deus na imensa altura”, aí foi abandonado às águas, que tiveram pena de sua mocidade e o devolveram à terra. Ainda assim não quer voltar, diz ele ao pobre velho, porque tornar “é perder tua filha, é verter outro sangue/ Antes o bergantim fantasma, onde o espaço é pobre e a caminhada eterna”. Agora ele espera a morte que o “acolherá docemente, esperando/ O grande bergantim que eu sei não voltará”. Para Rimbaud, o navio bêbado é o próprio ser navegando perdido, para Vinícius, o navio é um estado do ser, uma condição de morte. A morte, porém, não pode ser uma escolha, mas uma espera que levará ao transcendente. Em Rimbaud, essa transcendência não vai além das sensações, do mensurável pelos olhos e ouvidos. Daí decorre a tendência para o lodoso e o desgraçado, para o auto-abandono. Em Vinícius, a dor é o caminho para o alto, por isso recusa o amor da filha do marinheiro e espera.

Três Respostas em Face de Deus é um poema com três epígrafes. A primeira de André Gide: “Familles, je vous hais! foyers clos; portes refermée; possessions jalouses du bonheur”.(28) Esta citação corresponde ao primeiro momento do poema, ou seja, os seis primeiros versos em que há uma vaga idéia de família, perante a qual o poeta se sente definhando (“à vossa mesa irei murchando”)(29) e muda sua poesia: “De minha poesia farei música para que não mais vos firam os seus acentos dolorosos”. É como se a família houvesse sufocado sua vontade, mas ele sofre calado, pois se torna como Tântalo, cujo suplício poderá ser visto somente nos olhos “que adormeceram nas visões das auroras geladas”. A segunda citação é de Rimbaud: “C’est l’ami ni ardent ni faible. L’ami”.(30) A referência à amizade é bem forte nos seis versos seguintes. O poeta classifica o amigo como “o espírito, a alma, a inteligência das coisas criadas” e afirma que “Convosco e contra vós eu vagarei em todos os desertos”, propondo assim o compartilhamento das coisas e da vida, e conclui confirmando a idéia de um nós, ao dizer que: “a mesma águia se alimentará das nossas entranhas tormentosas”. Os tormentos interiores – típicos em Vinícius e Rimbaud – estão bem sugeridos nas últimas duas palavras. A terceira citação é outra vez de Rimbaud: “... o femme, monceau d’entrailles, pitié douce/ Tu n’est jamais la soeur de charité, jamais!”.(31) Os seis últimos versos destacam a mulher, que o poeta chama de “serenos anjos” e “cujos pequenos seios se iluminam misteriosamente à minha presença silenciosa”. A mulher foi “o grande encontro”, aquela que não se esquece. Ao mesmo tempo em que isso parece bom, pois envolvente, é o desejo, aquilo que o poeta denomina de mau-olhado “de Deus enlouquecido”. E conclui afirmando que a mulher é “o demônio de todas as idades”. Percebem-se bem alguns valores que em Vinícius correspondem a Rimbaud: o descrédito à família e o valor da amizade, mas também a angústia, que no poeta brasileiro, nesse momento histórico, é marcada pela luta entre o efêmero e o eterno, entre o desejo e o pecado, entre o sensual e o religioso. A linguagem é também, a exemplo de Rimbaud, misteriosa, não porque as palavras não sejam claras – individualmente elas são – mas porque as associações distorcem os sentidos, sugerem mais que informam, como propõe o verso: “À vossa mesa irei murchando para que o vosso vinho vá bebendo”. Murchar à mesa pode indicar apequenar-se ante o outro, para que o outro possa usufruir de sua vida plenamente. Isso é possível deduzir do contexto do poema, pois a frase não diz isso claramente. Em outro momento diz, referindo-se à amizade e ao amigo: “E a vos eu não rirei – rir é atormentar a tragédia interior que ama o silêncio”. A sugestão

de calar-se ante a dor do amigo, como forma de ser solidário a ela é prova de amizade.

O poema *Variações sobre o Tema da Essência* tem com subtítulo “Três Movimentos em Busca de Música” e como epígrafe um verso de Rimbaud: “C’est aussi simple qu’une phrase musicale”. (32) O poema é numerado em três partes. As duas primeiras partes tratam da poesia, do que ela se alimenta, a terceira parte trata do amor, mas os três temas estão perpassados por outro: um valor transcendente, ora explícito na imagem de Cristo ou de Deus, ora sugerido pelas visões do poeta. Este poema se aproxima muito da idéia de “voyant”, atribuída a Rimbaud. A frase em destaque no início do poema sugere que o essencial é simples como uma frase musical. Embora citando Rimbaud, a referência à música remete a Verlaine.

Na primeira parte, é como se a poesia surgisse de um sonho surrealista, com imagens grotescas. Na madrugada, estendido e insone, o poeta tem a sensação do ar pesado e vê o luar descer da face de Cristo e ouve o “choro convulso de criança despertando”. (33) Então “entrou violentamente pela janela um grande seio branco”, mas do seio apunhalado escorria sangue roxo, e o seio batia no ar e o poeta se aterrorizou e se excitou: “Era o caos da poesia”. Um lírio se alimenta do seio que pinga sangue e leite: o seio murcha, o lírio cresce. A simbologia da mãe alimentando o filho. O poeta “sentia a volúpia dormir ao canto dos galos e o luar pousar agora sobre o papel branco como o seio” e amanhece e o poeta levanta, os sentidos vivos, na mão uma lâmina com a qual às cegas fere “o papel como o seio” e “O poema desencantado nascia das sombras de Deus...”. Eis a motivação noturna – misto de sonho, fantasia e mistério – motivando o ato criador. Assim como a criança se alimenta do seio materno e vive e cresce, também o poema precisa da seiva que lhe dá vida, cuja origem está, para Vinícius, em algo misterioso, como “o luar que desceu da face de Cristo”, mas de algum modo é captada e materializada ao dizer: “nos meus dedos os sentidos vivendo”.

Na segunda parte, o poeta inicia dizendo das motivações fantásticas de sua vida, dos meles que provou ou das floras carnívoras que o perseguiram, mas “Nada me impediu de sonhar a poesia – oh, eu me converti à necessidade do amor primeiro/ e nas correspondências do finito em mim cheguei aos grandes sistemas poéticos do renascimento. Só desejei a essência”. E a perseguiu até o alto das escarpas onde olhou o céu, mas então recebeu “em pleno rosto o vômito das estrelas menstruadas”, que é sua percepção de eternidade. Então afirma que “O poeta é como a criança que viu a estrela”. Isso quer dizer da pureza e do encantamento, mas também de simplicidade e até da incompetência ante o que deve fazer, por isso o que faz são “balbucios, palavras entrecortadas e ritmos de berço”. Percebe-se melhor aqui a imagem da criança: é como se o poeta precisasse voltar à ingenuidade, à pureza original para fazer poesia. E de repente a descoberta: “De súbito a dor”. O poeta é como um jovem cheio de fantasias “que atravessa à toa um grande corredor sombrio” para estender à janela seu sofrimento. O poeta é, pois, o louco: “O terrível é pensar que há loucos como eu em todas as estradas”. Esse louco é ridicularizado como “Jesus passando pelas ruas de Jerusalém ao peso da cruz”. Esse é seu destino. Mas não, a criação do poeta não é “ilusão enganadora” nem “palavra vã”, pois “O poeta mentirá para que o sofrimento dos homens se perpetue”. Cabe, portanto, ao poeta não o registro dos fatos da vida dos homens, mas marcar a sua passagem por aquilo que não resulta em um objeto físico ou

material, mas essencialmente a dor de viver, e então recordamos Fernando Pessoa: “chega fingir que é dor/ a dor que deveras sente”.

A parte três começa ambígua: “Do amor como do fruto”. Trata-se de uma comparação? Tanto do amor como do fruto? Ou “como” é o verbo comer e se refere a comer do fruto do amor, tirar-lhe um pedaço? Mais provável que se trate de provar do amor, que é caracterizado como “Sonhos dolorosos” ou “as negras mãos no ventre luminoso das jazidas” ou ainda “A alma dos sons nos algodoais das velhas lendas...” O amor de fato pode ser isso tudo, mas isso tudo não define o amor, que persiste misterioso como “ecos vertiginosos das quebradas azuis”. O que se diz do amor, ainda que com palavras individualmente compreensíveis, no seu conjunto perde o sentido, ou melhor, produz outro sentido não administrável pela lógica, mas acessível às sensações. Como escrevera Camões: “Amor é fogo que arde sem se ver,/ É ferida que dói e não se sente.” E o poeta exclama “Ó Senhor Deus!”, para a seguir dizer que também quer um pouco da serenidade do amor: “Arco-íris como pórticos de eternidade...” ou “nas planícies infinitas o espírito das asas no vento”. E novamente exclama: “Ó Senhor da Paz!”. A seguir afirma que quer um pouco da morte do amor: “Ilhas de gelo ao sabor das correntes...” ou “gotas de sangue sobre a neve...”. E conclui: “Ó Senhor da Morte!”. O amor pode ser visto como fruto, como busca de serenidade ou como fim, término.

O quinto e último segmento do livro “Forma e Exegese” apresenta epígrafe de Rimbaud ainda uma vez: “Assez! voici la punition: - En marche!”.(34) São três os poemas que compõe esta parte da obra, o primeiro titulado de *Os Malditos*, com subtítulo *A Aparição do Poeta*; o segundo, *O Nascimento do Homem*; e o terceiro, *A criação na poesia*. Daremos aqui atenção ao primeiro e ao terceiro.

No caso do primeiro poema, o subtítulo designa o tema: a aparição do poeta, o título caracteriza o poeta como amaldiçoado. No início, o poema tenta dizer quantos são os malditos, apenas consegue numerá-los como muitos, para logo a seguir caracterizá-los como deuses trágicos. Sua origem? Quem sabe? Espectros do sono de Deus? O que sabem os poetas é que vieram de longe e dizem: “trazemos em nós o orgulho do anjo rebelado”,(35) pois “Deus dera a asa do bem e do mal às nossas formas implacáveis”. A função dos poetas é recolher a “alma das coisas” e não perpetuar memórias, porque desde a origem – “Éramos a primeira manifestação da divindade” – “No caos de Deus girávamos como o pó prisioneiro da vertigem”, isto é, o poeta está preso à sua função de captar a sensação inexplicável. O poeta assistiu à criação do mundo e à morte de Deus e de tudo fez poesia. “Quantos somos, não sei...”, volta a se interrogar o poeta, e conclui afirmando que são semeadores de estrelas ou a própria “estrela perdida que caminha desfeita em luz”. Note-se que Vinícius salienta a origem do poeta como divina e imemorial e sua função é a de semeador de luz. Nascido, portanto, para as coisas do espírito. Entenda-se espírito tanto para as coisas da espiritualidade quanto para as coisas da intelectualidade: aquilo que se contrapõe ao físico.

A Criação na Poesia traz como subtítulo *Ideal* e se trata apenas de um fragmento do texto completo, possivelmente desprezado. O poema inicia com uma epígrafe do próprio autor: “O poeta parte no eterno renovamento. Mas seu destino é fugir sempre ao homem que ele traz em

si”. A frase determina uma proposta poética que foge ao romantismo, já que se propõe à negação do “eu”; e se compromete com o modernismo, ao se dizer em “eterno renovamento”. A criação na poesia é a criação do ideal, ou seja, da perfeição, e para Vinícius, nesse momento de produção poética, a perfeição estava no sobrenatural. Então é possível compreender os únicos versos do poema: “O poeta:/ Eu sonho a poesia dos gestos fisionômicos de um anjo!”. Fica compreensível, então, cada citação dos poetas franceses, que na época de 1930-1940, no Brasil, foram assimilados como poetas que buscavam a transcendência. Essa transcendência é enganosa, sabe-se que é vazia, e na verdade não passava de uma queda na realidade dos sentidos apenas, pois não há como medir aquilo que está além das sensações, se é que existe algo além disso. Vinícius, por seu turno, vivia a influência do catolicismo, muito atuante na poesia brasileira dos anos trinta, e seus primeiros livros foram produzidos em busca do sentimento do sublime. Isso não nega a percepção da angústia na poesia dos simbolistas franceses, angústia presente em Vinícius, que se debatia entre o desejo do eterno e o interesse terreno.

Remate

A título de conclusão, como reflexão final sobre as relações entre os simbolistas franceses e o modernismo brasileiro, vejamos dois poemas de Vinícius dedicados a Verlaine e a Baudelaire, respectivamente.

A Verlaine

Em memória de uma poesia

Cuja iluminação maldita

Lembra a da estrela que medita

Sobre a putrefação do dia:

Verlaine, pobre alma sem rumo

Louco, sórdido, grande irmão

Do sangue do meu coração

Que te despreza e te compreende

Humildemente se desprende

Esta rosa para o teu túmulo.(36)

Na primeira estrofe se percebe que Vinícius tem consciência sobre a produção do poeta francês ao caracterizar a poesia de Verlaine como poesia de consciência, isto é, alguém que sabe que faz seus versos sobre as coisas desagradáveis da vida, e que não faz por intuição somente, mas que medita. Verlaine era um dos chamados poetas malditos franceses. A segunda estrofe salienta ainda mais o caráter da poesia do poeta francês, ao designá-lo de “alma sem rumo/ louco, sórdido”, mas “irmão”, o que sugere que Vinícius também se vê sem rumo, louco e sórdido e que por isso o compreende, embora o despreze por revelá-lo. Já que se identificam, o poema-homenagem é uma rosa que o brasileiro deposita sobre o túmulo do francês.

Bilhete a Baudelaire

Poeta, um pouco à tua maneira

E para distrair o *spleen*

Que estou sentindo vir a mim

Em sua ronda costumeira

Folheando-te, reencontro a rara

Delícia de me deparar

Com tua sordidez preclara

Na velha foto de Carjat

Que não revia desde o tempo

Em que te lia e te relia

A ti, a Verlaine, a Rimbaud...

Como passou depressa o tempo

Como mudou a poesia

Como teu rosto não mudou!(37)

Este soneto é de 1947, escrito em Los Angeles. Novamente aqui Vinícius busca identificar-se

com o francês: “Poeta, um pouco à tua maneira”. O que os aproxima é o tédio que costuma chegar-se e quando isso acontece, Vinícius relê Baudelaire e se delicia com a clareza sórdida das imagens há muito não lidas. Nesse momento Vinícius também recupera Verlaine e Rimbaud, afirmando que os lia e relia. Finalmente o poeta lamenta a passagem do tempo para exclamar: “Como mudou a poesia/ Como teu rosto não mudou!”. Essa exclamação final é bem ambígua, pois permite compreender que a poesia de Baudelaire ficou no tempo, já que ele não mudou e a poesia mudou; mas também se pode deduzir que, embora tenha mudado a poesia, não significa que tenha melhorado, pode ser, e parece ser isso, que a saudade que Vinícius sente de Baudelaire é saudade da boa poesia produzida por ele em relação à poesia presente. A homenagem aos franceses citados é prova de gosto pela poesia deles. Há ainda a possibilidade de não se tratar de avaliação desta ou daquela produção poética, mas apenas a constatação da diferença entre o que produzia Baudelaire e o que se fazia na época da criação do poema de Vinícius. Mas com um detalhe importante: não mudou a percepção ou avaliação de Vinícius em relação a Baudelaire, o brasileiro continua apreciando do mesmo modo o francês.

Notas:

1 BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.30-45.

2 FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 35-58.

3 Idem, ibidem. p 39.

4 FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 40.

5 BAUDELAIRE, C. In: HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 921.

6 BRUNEL, P. e HUISMAN, D. *Intruduction à la Littérature Française : du nouveau roman a la Chanson de Roland*. Paris: Éditions Fernand Nathan, 1969, p. 92-93.

7 Tradução literal: “A música antes de todas as coisas,/ E por isso prefere o ímpar,/ Mais vago e mais solúvel no ar,/ Sem nada nele que pese ou que defina.”

Tradução de Augusto de Campos: “Antes de tudo, a Música. Preza/ Portanto o Ímpar. Só cabe usar/

O que é mais vago e solúvel no ar,/ Sem nada em si que pousa ou que pesa.”

8 Na tradução de Augusto de Campos é mais fácil perceber essa sonoridade: “Que surdo absurdo ou que

negro louco/ Forjou em jóia este toco oco”.

9 “Pegue a eloqüência e lhe torce o pescoço!”

10 FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 59-60.

11 Todas as citações deste parágrafo pertencem às cartas de Rimbaud.

12 BRUNEL, P. HUISMAN, D. *Introduction à la Littérature Française*. Paris: Éditions Fernand Nathan,

1969, p.95. “No princípio, Mallarmé recebeu influência de Baudelaire e de Poe. É a mesma oposição

entre ‘Tédio’ e ‘Céu’ que exprimia Baudelaire entre ‘Spleen’ e ‘Ideal’”.

13 Todas as citações deste parágrafo são de H. Friedrich, da obra *Estrutura da lírica moderna*, entre as p.

95 – 138.

14 CAMPOS, A. de. PIGNATARI, D. CAMPOS, H. de. *Mallarmé*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

15 TELES, G. M. *Vanguarda Européias e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis R. J.: Vozes, 1972, p.186.

16 As próximas citações do prefácio virão apenas com o número do fragmento após.

17 As traduções virão no momento do estudo específico de cada parte ou poema.

18 “Sofrer passa, querer sofrer não passa nunca.”

19 As citações deste parágrafo pertencem ao poema *Ilha do Governador*, de Vinícius de Moraes.

20 “Eu era indiferente à carga que trazia,/ Gente, trigo flamengo ou algodão inglês” Trad. Augusto de

Campos, em *Rimbaud Livre*.

21 “- O Céu é morto. – Vem e concede, ó matéria”. Trad. de Augusto de Campos.

22 As citações deste parágrafo pertencem ao poema *O Incrêdo*, de Vinícius de Moraes.

23 “... algumas vezes vi o que o homem quis ver”. Trad. de Augusto de Campos.

24 “Lembro-me mais do que se eu tivesse mil anos”. Trad. de Guilherme de Figueiredo.

25 As citações do parágrafo são do poema *O Escravo*, de Vinícius de Moraes.

26 “Sim, chorar eu chorei! São mornas as auroras!/ Toda lua é cruel e todo sol, engano”. Trad. de Augusto de Campos.

27 As citações do parágrafo são do poema *O Bergantim da Aurora*, de Vinícius de Moraes.

28 “Famílias, eu vos odeio! lares fechados; portas fechadas; possessões invejosas da

felicidade”.

29 As citações do parágrafo são do poema *Três Respostas em Face de Deus*, de Vinícius de Moraes.

30 “É o amigo nem ardente nem fraco. O amigo”.

31 “...ó mulher, monte de entranhas, piedade doce/ Tu não és nunca a irmã de caridade, nunca”.

32 “É tão simples como uma frase musical”.

33 As citações dos próximos três parágrafos pertencem a *Variações sobre o Tema da Essência*, de

Vinícius de Moraes.

34 “Ide! eis aqui a punição: - Em marcha!”

35 As citações do parágrafo são todas do poema *Os Malditos*, de Vinícius de Moraes.

36 MORAES, V. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 357.

37 MORAES, V. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 372-373

Bibliografia

ANDRADE, M. *Poesias completas: edição crítica de Diléa Zanotto Manfio*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BAUDELAIRE, C. *Les Fleures du Mal*. Paris: Librio, 1994.

BRUNEL, P. e HUISMAN, D. *Intruduction à la Littérature Française : du nouveau roman a la Chanson de Roland*. Paris: Éditions Fernand Nathan, 1969.

CAMPOS, A. de. *Rimbaud Livre*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A. 2002.

CAMPOS, A. de, PIGNATARI, D., CAMPOS, H. de. *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2002.

- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MORAES, V de. *Poesia completa e prosa: volume único*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis R.J.: Editora Vozes Lt