

A poesia essencial e o sublime nos anos 1930

Pablo Simpson*
Université de Yaoundé I, Cameroun

RESUMO:

Este ensaio pretende investigar uma parte da tradição poética modernista brasileira a partir das noções de “sublime”, de “poesia essencial” e de “poesia pura”. Tais noções parecem constituir projetos críticos como os de Alceu Amoroso Lima e Graça Aranha, bem como possibilitam considerar parcialmente as trajetórias de Joaquim Cardozo, Emílio Moura, Henriqueta Lisboa e Augusto Frederico Schmidt em face das vanguardas.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro. Poesia. Sublime.

E eis que Graça Aranha, célebre, trazendo da Europa a sua “Estética da Vida”, vai a São Paulo, e procura nos conhecer e agrupar em torno da sua filosofia. Nós nos ríamos um bocado da “Estética da Vida” que ainda atacava certos modernos europeus da nossa admiração, mas aderimos francamente ao mestre.

A citação acima é do ensaio “O movimento modernista” de Mário de Andrade, recolhido em *Aspectos da literatura brasileira* (ANDRADE, 1967, p. 234). É um de seus textos de balanço do movimento, escrito tardiamente. Nele observou os três princípios fundamentais que passaram a nortear a produção artístico-literária brasileira: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização artística e a estabilização de uma consciência nacional criadora. No contexto desse ajuste de contas, quando reconheceria em sua obra um “hiperindividualismo implacável”, a menção a Graça Aranha é breve. Dele talvez tivesse surgido a ideia de fazer a Semana de Arte Moderna no Brasil. Alguns parágrafos depois, o poeta nos chama a atenção para a presença na época de manifestações impressionistas ou pós-simbolistas que teriam encontrado espaço na revista *Festa* com “equilíbrio e espírito construtivo”.

É difícil aprofundar as diversas implicações das propostas ético-estéticas de Graça Aranha na produção modernista, ao definir o brasileiro, por exemplo, a partir da ideia de imaginação, fruto de um estado de “magia natural” do índio, de “espanto diante do mistério” do negro e da melancolia portuguesa (1921, p. 85). Noutros momentos, talvez se pudessem ver aí as fontes de uma contrariedade mais ampla que João Luís Lafetá identificou em parte da crítica literária brasileira nos anos 1930, e que se revelaria de notável importância para a reflexão poética de Mário de Andrade. Em Graça Aranha, ela surge no segundo capítulo de “A função psíquica do terror”, quando apresenta sua filosofia da ação, que se expandiria num “todo infinito”. Pensamento abstrato, conferindo à religião um estatuto a um só tempo panteísta e estético: resignação à fatalidade cósmica, incorporação à terra, ligação com os outros homens. Trata-se da possibilidade de unir o lirismo do eu a um cosmos unitário, a consciência ao universo, o “individualismo transcendente” ao renascimento do espírito de nacionalidade, o ser a outro ser “nessa profunda e mística união dos sentidos” (ARANHA, 1921, p. 36).

Em *A Estética da vida*, é possível observar uma proposição da literatura como consequência de um estado de equilíbrio do homem com o universo. Para isso confluíam religião, filosofia, arte e amor. Sem atribuir um “finalismo moral ao todo infinito”, Graça Aranha veria na arte uma resposta à angústia. A literatura, por sua vez, aliaria espírito brasileiro e elemento cósmico, ao proclamar o

“problema primordial da inteligência brasileira, que é o de vencer o terror do mundo físico e incorporar a si a natureza” (ARANHA, 1921, p. 120).

Alceu Amoroso Lima já em 1919, num ensaio sobre Catulo da Paixão Cearense, observou esse lugar da literatura como resposta ao mundo físico. Para o crítico, poesia e religião nasceriam de um misto de surpresa, temor e admiração do homem perante a natureza. O sertanejo de Catulo seria aquele capaz de respeitar “as forças misteriosas [...], a superioridade da inteligência, a grandeza dos sentimentos, a força justa, as leis do dever” (LIMA, 1948, p. 176). Reflexão tributária de algumas concepções românticas, amplia-se no sentido de uma compreensão da arte como aquilo que confere dignidade ao homem a partir desse contato com o mundo. Segundo Paul Bénichou, a poesia depois do Romantismo guardaria essa certeza, de ser um modo de aprofundamento do universo, não mais como missão, porém como “conhecimento, intuitivo e esotérico, superior à ciência”¹ (BÉNICHOU, 2004, p. 14). Num ensaio sobre Charles Moeller, autor de *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, Alceu Amoroso Lima traria essa reflexão. Trata-se de buscar um critério ontológico ou teológico no intuito de alcançar um “conhecimento profundo da natureza das coisas”. A fé seria esse meio, para a obra de arte tanto quanto para a crítica:

Daí a grande responsabilidade dos homens que se entregam ao sagrado mister de colaboradores da obra divina, na terra. Daí sua grande dignidade. O respeito que merecem. E o crime cometido quando são infiéis à imagem incomparável de que são duplamente o reflexo. Pois se todos os homens são feitos à imagem e semelhança de Deus, só os artistas, como criadores de novas formas vitais, fazem coisas à imagem e semelhança de Deus (LIMA, 1980, p. 114).

A partir de 1930, como bem observou João Luiz Lafetá, as posições críticas de Alceu Amoroso Lima se subsumiriam a critérios religiosos, contra uma hipertrofia dos “valores estéticos” (LAFETÁ, 2004, p. 79). Para além do questionamento sobre a nacionalidade, tratava-se de visar na literatura uma compreensão do homem e da vida em geral: “há uma coisa mais séria que a literatura: o homem”. É o momento em que sua produção ensaística se multiplicaria sob a forma de textos sobre política, direito, economia. Servindo-se de conceitos como o de responsabilidade ou de uma categoria de “presença” que herdou do pensamento filosófico de Gabriel Marcel, desenvolve algumas das reflexões de Graça Aranha, com quem havia convivido entre os anos 1912 e 1914. Embora afirme que a literatura brasileira não estava em condições de se tornar “inteiramente própria e ao mesmo tempo universal”, busca um equilíbrio entre religião, num sentido mais preciso que em Graça Aranha, e proposição estética. Assim recusa o que chamaria de “concepção hedonística” da arte, para dizê-la “essencial”, relacionada com os “prazeres mais elevados do nosso ser” (LIMA, 1980, p. 21). Autônoma com relação à política, à filosofia e à religião, como afirmaria em *Problemas de estética* – em virtude talvez de ter sido criticado por seu projeto de recristianização do país – nela haveria uma preocupação com a “elevação do homem”. Para o poeta Murilo Araújo (1952, p. 5), literatura ou poesia que deveriam “restaurar no homem a humanidade”. É nesse sentido que ao defini-la como forma de conhecimento e comunicação, transformando o segundo termo em “capacidade de transmissão”, no livro *A Estética literária*, Alceu Amoroso Lima dialoga com o que o filósofo católico Emmanuel Mounier estabeleceria como ato original do homem: a comunicação, o sair de si, a doação. O valor ético, ao qual não pretendia aderir, é trazido para a dimensão da escrita literária. Com ele a literatura, cujos valores seriam efêmeros, diferentemente da religião, poderia “eternizar-se”: “*humanizar a literatura é, pois, uma norma de libertação e de elevação literária. É repor a literatura – lírica, narrativa ou crítica – em sua natureza autêntica e, portanto, trabalhar por sua eternização*” (LIMA, 1980, p. 79).

O poeta é essencialmente o homem que aspira ao domínio real, o plano divino, a criação misteriosa e evidente².
Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*.

“Essencial” é o termo que utilizou Mário de Andrade ao comparar, em carta a Henriqueta Lisboa, poetas que publicaram na revista *Festa*, como Jorge de Lima, Murilo Mendes e Augusto Frederico Schmidt, com Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Oneyda Alvarenga, contraste entre “essencialismo” e o que chamaria de uma poesia do “eu-indivíduo inaceitável ao humano geral” (1991, p. 15). É termo presente em Roger Bastide, no caminho histórico em meio ao qual situou a representação do negro no Brasil: “Numa palavra, o africano é sempre um objeto poético, um tema lírico; quando começa o século XX, ele ainda não se tornou poesia pura e lirismo essencial” (BASTIDE, 1997, p. 35).

Essencialismo, do mesmo modo, foi o conceito empregado por Murilo Mendes em referência ao projeto filosófico de Ismael Nery, atribuindo-lhe uma abstração do tempo e do espaço. Retoma-o num poema escrito com Jorge de Lima para o livro *Tempo e eternidade*, intitulado “Poema essencialista” e n’*O Discípulo de Emaús*, ao tratar da poesia religiosa (fragmento 433): “Procedendo sempre em todos os planos como altíssimo artista, evita todo o sentimentalismo na construção da poesia religiosa; apropria-se do centro nuclear do tema, comunicando-lhe o furor do seu épico lirismo: poeta essencial”.

Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, apontou para a circulação nos anos 1930 do projeto de uma lírica essencial “comum a quase toda a poesia pós-modernista”. Reúne ao lado de Cecília Meireles, Drummond e Jorge de Lima, os nomes de Dante Milano, Henriqueta Lisboa, Emílio Moura, Dantas Mota, Joaquim Cardozo e Guilhermino César (BOSI, 1994, p. 463). Poetas contemplados por Sérgio Milliet em seu *Panorama da moderna poesia brasileira*, e por Manuel Bandeira em sua *Antologia dos poetas brasileiros: fase moderna*. Neles talvez se pudesse observar um espiritualismo “em sentido lato e bastante impreciso”, como indicou Andrade Muricy no projeto da revista *Festa*. Pensamento religioso que Alceu Amoroso Lima, em sua *Introdução à literatura brasileira*, identificaria em autores da segunda geração modernista, diferentemente de uma ausência de inquietação religiosa do “neo-modernismo”: “busca da Forma, mais que a da Verdade, a agitar os novos” (1980, p. 558).

Como em parte da poesia contemporânea francesa, segundo Jean-Michel Maulpoix, em resposta à “brutalidade e falência dos ideais humanistas”³, haveria a necessidade de uma esperança renovada (MAULPOIX, 1998, p. 134). Desejo de compartilhar, indo na direção dessas “verdades essenciais”, frequentemente graves. Assim afirmaria Alceu Amoroso Lima nos anos 1930: na necessidade de “comunicar à literatura a gravidade dessa hora” (LAFETÁ, 2004, p. 125-126). E que Tasso da Silveira exprimiria no poema “Introito”, de 1932:

Nós temos uma visão clara desta hora.
Sabemos que é de tumulto e de incerteza.

Sérgio Milliet (1981, p. 86), anos mais tarde, observaria num certo contorcionismo das vanguardas “a melancólica negação do homem, [...] arte egoísta e estéril que isola o indivíduo e destrói nele a capacidade de simpatia. Que chega portanto exatamente ao extremo oposto daquilo que visa, em essência, a arte”.

Resposta, portanto, a uma dimensão fragmentada do eu, através da qual se poderiam observar os termos de uma unidade ou presença a si mesmo e ao outro. Se Nathalie Sarraute definiu o século XX a partir da noção de suspeita em *L'Ère du soupçon*, como observaram igualmente Michel Foucault e Paul Ricœur na tríplice herança filosófica de Nietzsche, Freud e Marx, trata-se do estabelecimento, ainda que frágil ou apenas possível, de uma confiança. A crença religiosa permite restituí-la, contra o movimento mais negativo da lírica moderna, caracterizada como “dissonância” por Hugo Friedrich, embora apontasse para outras manifestações próximas do caminho aqui proposto: aspectos de uma origem arcaica mística ou oculta contrastando com uma extrema intelectualidade, simplicidade de expressão opondo-se à complexidade de conteúdo, certa obscuridade, presença de um tempo interior como refúgio.

Noções como responsabilidade, testemunho, humanidade ou dignidade passam a colocar-se em consonância com a proposição de um eu estabelecido através de um enraizamento ou pertencimento ontológicos, como se buscasse a função referencial mais originária indicada por Paul Ricœur no caminho da filosofia heideggeriana. Daí, por outro lado, uma radicalidade do “fora”, do transcendente à linguagem, segundo Michel Collot, “abertura abissal do eu e epifania precária de um sagrado que não se livra senão para retirar-se” (1989, p. 41). Um reencantamento do mundo, nesse horizonte que se determinaria como objeto do eu, se fundaria nessa presença a si mesmo, exposto a uma indeterminação irreduzível: espaço da perda de vista em direção ao invisível, acompanhada da perda de si – reapropriação da noção de sublime, “mergulho nas profundezas interiores que escapam à inspeção da consciência”⁴ (COLLOT, 1989, p. 28). No poema “Descoberta” que abre o livro *Montanha viva caraça* de Henriqueta Lisboa é esse o movimento das duas primeiras estrofes:

Quem fora temerário, quem galgara
da compacta montanha
os degraus para além da natureza?

Quem as fauces
de antros, abismos e desfiladeiros
ousara desafiar com o próprio peso? (LISBOA, 1985, p. 287).

Perda de si que o poeta Joaquim Cardozo, em “Poesia da presença invisível”, encontraria num lugar da paisagem tranquila pela qual correria o canto lírico de confusas guitarras:

Nesta tarde morta o perfume das almas
Invade as enseadas, estende-se sobre os rios, paira sobre as colinas
– A Natureza assume a precária presença de um sonho;
Um trem corre sereno na planície dos homens ausentes;
Do fundo de minha memória sobe um canto de guitarras confusas;
Sinto correr de minha boca um rio de sombra,
A sombra contínua e suave da Noite (CARDOZO, 1979, p. 18-19).

Sublime e lírica moderna

Diante dessa tradição, que alarga a compreensão muitas vezes parcial que se tem do modernismo brasileiro, é possível reconsiderar uma noção central e percorrê-la brevemente neste ensaio, com um propósito bem mais interrogativo. Frequente à reflexão sobre a lírica moderna e a alguns dos projetos poéticos dos anos 1930, a noção de sublime parece articular-se entre as reflexões de Graça Aranha e

de Alceu Amoroso Lima, bem como possibilita considerar algumas das escolhas poéticas de Tasso da Silveira, Augusto Frederico Schmidt, Henriqueta Lisboa ou Joaquim Cardozo. Caracterizado como estilo de feições elevadas, capaz de transportar a alma, erguê-la, enchendo-a de alegria e exaltação, no tratado do pseudo Longino. Discurso que não se deve multiplicar em ritmos partidos e agitados, de frases e palavras reduzidas. Cícero o chamava de *genus vehemens* por oposição ao *genus humile* e ao *genus medium*. Conceito psicanalítico (sublimação), processo que redireciona a energia física do ego-desejo a uma outra satisfação. Há nele ainda um lastro da reflexão de Edmund Burke associada com a violência e o medo, aos quais oporia um sentimento de autopreservação psíquica. Separa-se da noção de belo, conforme será retomado pela *Análítica do sublime* de Kant (1995, p. 90), ao apontar para uma presença em estado puro ou “ilimitação” que excede o pensamento, que faz violência à imaginação. É nessa separação que se poderia inserir um destino ético-moral, segundo Jean-François Lyotard (1993, p.148). Kant é preciso quanto a esse desdobramento, para o qual a destinação suprasensível é domínio do conceito de liberdade. Ele supõe um “respeito por nossa própria destinação, que testemunhamos a um objeto da natureza por uma certa sub-repção (confusão de um respeito pelo objeto como respeito pela ideia de humanidade em nosso sujeito), o que por assim dizer torna-nos intuível a superioridade da determinação racional de nossas faculdades de conhecimento sobre a faculdade máxima da sensibilidade” (1995, p. 103).

Do ponto de vista da conceituação filosófica, portanto, há uma dupla abordagem que repõe o sublime entre o equilíbrio ideal e um movimento que ultrapassa a razão, que toca o seu limite, violentando-a: felicidade e infelicidade. Lyotard viu aí uma angústia transitória, termo carregado de sentido existencialista; alternância entre o não e o sim afetivo, coisa “perante a qual o pensamento ao mesmo tempo recua e precipita-se” (1993, p. 69). A ela, por vezes, desde Burke, se acrescentaria um sentido religioso: na imagem do Deus temível, diante de seu poder, da infinitude diante da qual o eu se sente solitário. Em Kant, numa adoração tranquila, só ela capaz de um julgamento livre e consciência conforme a vontade de Deus:

Mesmo a humildade, como ajuizamento não conveniente de suas falhas, que, do contrário, na consciência de atitudes boas facilmente poderiam ser encobertas com a fragilidade da natureza humana, é uma disposição-de-ânimo sublime de submissão espontânea à dor da auto-repreensão para eliminar pouco a pouco sua causa. Unicamente deste modo a religião distingue-se internamente da superstição, a qual não funda no ânimo a veneração do sublime, mas o medo e a angústia diante do ente todo-poderoso [...] (KANT, 1995, p. 110).

O sublime religioso se situaria, assim, em função da humildade da fé, em vez do medo angustiado. Kant o definiria também a partir de um respeito por nossa destinação, pela ideia de humanidade, e que deve ser buscado “somente em nós”, movimento do espírito como possuído por uma finalidade subjetiva, quer seja do poder de conhecer ou desejar. Buscado em nós, contra a hipótese de um sublime como paisagem natural: não há objetos sublimes, só sentimentos (LYOTARD, 1993, p. 171). Estética, de certo modo, negativa “porque anuncia uma estética sem natureza”, “sentimento estético do a-estético”, da “amorfose de uma grandeza bruta” (1993, p. 57 e p. 173).

Os desdobramentos, como se pode observar, são vários. Embora haja uma dimensão psicanalítica em alguns dos projetos crítico-literários nos anos 1930, talvez se possa percorrer o conceito, num primeiro momento, como estilo, dentro de uma reflexão que irá na direção da lírica essencial conforme caracterizada por Mário de Andrade. Estilo ou gênero, muito embora uma dimensão ética se faça ressaltar no modo como lida com um movimento que ultrapassa a si, rompendo a autonomia estética.

A escolha pela elevação sublime não recende, no caso brasileiro, apenas à manutenção de uma estética simbolista, como se poderia notar numa parte da poesia de Henriqueta Lisboa: música encantatória, sugestão, dimensão espiritual. Está na base dos projetos literários de Graça Aranha e Alceu Amoroso Lima, capazes de relacionar o poeta ora a um cosmos unitário ora a um sentido da responsabilidade que repõe, *grosso modo*, a possibilidade de pensar uma filiação ética na reflexão sobre o sublime literário. Com eles se retomam tensões com relação à ressurreição da estética na modernidade, como caracterizou Fredric Jameson, “essa disciplina que pensávamos ter sido, a um só tempo, inventada e desconstruída pelo modernismo”, em que as diversas formas do sublime eliminaríamos as questões estéticas “de modo tão rápido quanto o seu surgimento” (2005, p. 11). Autonomia que, para o crítico, seria a própria ideologia do modernismo desde Clement Greenberg:

A expansão do anti-stilismo tende a se sobrepor a essa postura antiburguesa, de maneira a combinar a práxis política de esquerda e a esfera pública burguesa em uma única entidade, identificada como extrínseca à obra de arte. Tanto a insistência da esquerda na política, quanto a retórica burguesa da liberdade são assimiladas como “as lutas ideológicas da sociedade” [...] Estas últimas constituem o conteúdo ou o que Greenberg chama aqui de “idéias” ou “tema”; e elas tornam possível identificar como política em si, ou qualquer que seja a persuasão ideológica, o que deve ser cortado da obra de arte com a finalidade de que ela se torne algo mais puramente estético (deixando claro que o slogan da pureza ou da “poesia pura” é uma linguagem mais antiga) (JAMESON, 2005, p. 200).

De outro modo, trata-se de considerar a dualidade entre a retomada de uma certa autonomia da arte, manifesta nos projetos de uma lírica essencial, em contraste com o seu limite, oferecido pela noção de sublime. Repõe-se, noutro lugar, a dialética tão habilmente observada por João Luís Lafetá com relação à década de 1930, nos projetos artísticos de Mário de Andrade: embate entre lirismo e desconfiança do valor poético de um assunto quando desprovido do artesanato da poesia, como situa o ensaio “A raposa e o tostão”. Ou entre “experimentar com a linguagem [...] e assim afirmar uma concepção de arte afinada com a modernidade, ou trair, tornar-se didático, pregar as verdades políticas” (LAFETÁ, 2004, p. 206).

A essa duplicidade se somará, num segundo momento, a investigação de possíveis questionamentos religiosos que acompanham algumas das determinações do sublime na tradição poética brasileira dos anos 1930. Na materialidade musical da linguagem como elevação; na transcendência da poesia como modo de reestabelecer uma relação autêntica com o outro; num certo lugar da paisagem e da realidade compreendidas como espaço da perda de si, indicando a necessidade de o poeta dobrar-se numa linguagem compartilhada. Nesse momento talvez se possa apontar, ainda que brevemente, para o estatuto particular de projetos líricos como os de Henriqueta Lisboa e Augusto Frederico Schmidt, na tentativa de escapar a uma visada geral que anule a especificidade do panorama brasileiro.

A poesia pura

É possível considerar o caminho de uma lírica essencial, portanto, em meio à teorização moderna sobre a “poesia pura”. Está nos projetos Paul Valéry, baseados numa retórica dualista, que encontrou em Baudelaire, por exemplo, a eliminação de recursos didático-narrativos. Poesia essencial que Henri Brémond, em *La Poésie pure*, aproximaria de uma “realidade misteriosa”:

Para isolar uma preparação de poesia em estado puro, é preciso dissociar e afastar os elementos que são também aqueles da prosa: narração, drama, didatismo, eloquência, imagens, raciocínio, etc. [...]

Todo poema deve seu caráter propriamente poético à presença, ao brilho, à ação transformadora e unificadora de uma realidade misteriosa que nós chamamos de poesia pura⁵ (COMBE, 1989, p. 24 e p.23).

Restringe-se o gênero da poesia à poesia lírica. Relaciona-se a prosa com os gêneros ficcionais – em Paul Claudel, por exemplo – conferindo à poesia a precedência de um discurso verdadeiro, cujo valor ético se fundaria em sua recusa à falsificação. Segundo Dominique Combe, a poesia seria um antídoto ao romance, considerado a partir da noção de intriga (1989, p. 50).

É nesse sentido que os projetos de uma “poesia pura” conduzem-na para longe da proposição do discurso corrente. Embora não se caracterize apenas pela elevação arrebatadora do sublime prevista por Cícero, em face de um registro íntimo centrado sobre o sujeito, constitui-se como um lugar especializado da linguagem. O apelo que estabelece com o real deixa de ser o da referencialidade. Na tradição brasileira, resulta numa oposição ao mergulho modernista no cotidiano. Daí um primeiro questionamento de caráter geral tendo como origem a obra poética de Mário de Andrade. Nela um individualismo resultou numa linguagem particular, rica em movimentos expressivos: lírica no sentido de um investimento pessoal do eu. Para o autor de *Paulicéia desvairada*, contudo, tal movimento se conjugaria com uma crise identitária que o levou a um desdobrar de si, fragmentário, com máscaras.

O exemplo de Mário apenas indica a recusa ao estabelecimento de uma linguagem lírica comum, que pudesse ser colocada na trajetória da retomada das formas tradicionais da poesia, como fizeram vários poetas ligados ao grupo da revista *Festa*: das elegias, sonetos e odes. É interessante assinalar que o caminho de uma poesia essencial, apenas vislumbrados alguns dos percursos da poesia brasileira, responde mais diretamente não apenas a uma linguagem partilhada, mas a um modo de enunciação caracterizado pela fluência discursiva. A guerra, por exemplo, tema comum a alguns desses poetas, não quebra a linguagem do eu no trecho abaixo de “Os Anjos da paz” de Joaquim Cardozo. O poeta, ainda que “fechado em seu casulo”, busca os registros líricos de versos e emoções simples, graves, num poema que Drummond consideraria, no prefácio para a edição de *Poemas* da Agir, como “contribuição corajosa de um poeta *puro* à superação das dores do seu tempo”, porque até mesmo “para um poeta *puro* a injustiça e a crueldade não podem lavar impunemente sobre a terra” (CARDOZO, 1947):

Aqui no centro isolado
Deste casulo de cinza
Guardo o sopro que me resta,
Ouvindo os surdos gemidos,
As vozes desesperadas,
As palavras proferidas
Pelas bocas soterradas,
Pelos lábios das feridas,
Como a chuva sobre o sono
Dessa eterna madrugada (CARDOZO, 1971, p. 35).

Tal dicção grave se distancia de Mário de Andrade, que escreve “sinceridade” quase sempre entre aspas, contrapondo sinceridade do indivíduo e sinceridade da obra de arte. Uma autonomia do estético, por assim dizer, viria – nas cartas em que pedia a Henriqueta Lisboa, por exemplo, a não intromissão de matéria doutrinária católica no poema – através de uma dicção individual, em poucos momentos caracterizada por alguma magnificência, grandes idéias ou sentimentos generosos.

Não traz consigo, além disso, a possibilidade de construir-se próximo à confissão autobiográfica. A experiência das cidades em sua dimensão episódica, contingente, desde Baudelaire ou Verhaeren, fraciona o eu. Mesmo a experiência amorosa nos belos *Poemas da amiga* multiplica as sensações e imagens, instáveis, de si e do outro.

É talvez por isso que apesar de refletir sobre a necessidade do estabelecimento de uma vanguarda nacional, não situará a sua poesia entre o vai-e-vem romântico do infinito ao íntimo, do contingente ao eterno: voz concertante, segundo Jean Michel Maulpoix (2000, p. 389), que faz “alternar e dialogar o singular e o universal”⁶.

Por outro lado, tal trajetória de uma lírica essencial no Brasil, dito de forma bastante ampla, constitui parte do discurso modernista. É ela que identificamos em Roger Bastide. Está também em Mário de Andrade, na oposição entre pureza da lírica e lógica parnasiana: “na verdade o verdadeiro assunto da poesia é a própria poesia, quero dizer, um primeiro motor de volubilidade e independência diante do assunto, que se utiliza não só da fluidez musical da palavra, como especialmente da fluidez alógica da inteligência.” (1972, p. 126) *A Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido propõe trajetória semelhante. Conjuga evolução poética, especialização do trabalho literário e poesia “quase impalpável”:

De Cláudio Manuel a Gonçalves Dias, e sobretudo a Álvares de Azevedo e Casimiro, a poesia vai-se despojando de muito do que é comemoração, doutrina, debate, diálogo, para concentrar-se em torno da pesquisa lírica. Lírica no sentido mais restrito da manifestação puramente pessoal, de estado d’alma, sob a égide do sentimento, mais que da inteligência e do engenho. Esta longa aventura da criação, que virá terminar no balbucio quase impalpável de alguns modernos — os *Poemas da Negra*, de Mário de Andrade, *A Estrela da Manhã*, de Manuel Bandeira — corresponde ao próprio trabalho interno da evolução poética, especializando-se cada vez mais e largando um rico lastro novelístico, retórico e didático, que foi enriquecer outros gêneros, sobretudo o gênero novo e triunfante do romance, que na literatura brasileira é produto do Romantismo e desta divisão do trabalho literário (CANDIDO, 1993, p. 24).

É nesse caminho que a noção de sublime dentro de uma perspectiva religiosa talvez aponte mais claramente para um limite – frágil, de demarcação imprecisa – entre parte da tradição modernista que retoma o discurso da poesia pura e poetas que a investiram de um sentido onto-teológico evidente, através das noções de testemunho e responsabilidade. Trata-se, aliás, da intuição do Oswald de Andrade comentador das conferências de Henri Brémond, ao defender que o sentimento comum à humanidade, que deve ser buscado pela poesia, é o amor: “foi a lúcida noção do que seja poesia, que depois desenvolveu no opúsculo intitulado *Prece e poesia*” (ANDRADE, 1989, p. 106).

Liotard

Não é possível dentro dos limites de um ensaio aprofundar as contrariedades que Jean-François Lyotard vislumbrou no sublime kantiano. Presença que não é a natureza, momento em que o pensamento toca o absoluto, o sem-relação, resultando numa espécie de espasmo, de que a analítica do sublime seria a representação. Contrariedade sobretudo entre a natureza da lei moral do respeito e a quantidade de energia que caracterizaria o sentimento do sublime, e daí, desde o início, a difícil separação entre ética e estética, como permitem observar os dois trechos abaixo:

[...] o próprio motivo de um prazer ligado ao exercício do pensamento raciocinante, fosse este somente contemplativo (e não ético, diretamente), apresenta dificuldade. Porque, se é verdade que a exigência de partilha universal é mediatizada no sentimento sublime pela representação da “lei moral”, sabe-se, por outro lado, que o conceito dessa lei se transcreve ou se experimenta objetivamente num sentimento, o respeito, que tem como qualidade específica não ser nem prazer nem desprazer.

[...] A satisfação “intelectual” no sentimento sublime procede, como mostrou a análise do ponto de vista dinâmico, da relação do pensamento com o absoluto da causalidade livre que estabelece a lei moral. Ora, essa satisfação é “negativa do ponto de vista estético”, “contrária ao interesse” da sensibilidade (LYOTARD, 1993, p. 145).

O alto mistério

Davi Arrigucci Jr., em seu estudo sobre Manuel Bandeira, propôs como uma das chaves interpretativas a noção de humildade. Virtude que é a consciência das próprias limitações; humildade das palavras simples, de todo o dia, atentas a um cotidiano de que se buscava extrair, conforme a herança baudelairiana, o sublime. E que Arrigucci desvendou no belo poema “Maçã”, onde palpitava “a vida prodigiosa/ Infinitamente”. Tal elevação, Bandeira chamou-a de “alumbramento” num de seus poemas do livro *Carnaval*. Nesse termo, tradução talvez da iluminação de Rimbaud, Davi Arrigucci Jr. (1992, p. 131) observou “o mais alto mistério da poesia, sua irrupção repentina e inexplicada [...] numa forma profana de todo semelhante ao estilo da humildade que o Cristianismo forjou para comunicar os mais altos mistérios de sua fé”. Epifania, manifestação do sagrado, de caráter, por vezes, menos religioso que profano.

É possível percorrer parte da tradição poética brasileira nos anos 1930 em busca desse sentimento. Encontra-se numa poesia que se pretenderá, na maior parte do tempo, simples, embora repleta de símbolos e conteúdos espirituais. Se “a poesia precisa ter essa função religiosa sagrada”, para Sérgio Milliet, é talvez na linguagem direta que se manifesta, cuja herança pode ser buscada na música das litânicas, como no trecho abaixo de Augusto Frederico Schmidt do poema “Infância”:

Conservarei da tua infância o perfume da tarde sobre canteiros,
O som das rezas, o fumo dos incensos raros.
Conservarei da tua infância a clara poesia das violetas.
Conservarei da tua infância a música dos teus primeiros instantes,
O ritmo das primeiras compreensões que desceram dos teus olhos
Até a superfície mansa da alma (SCHMIDT, 1995, p. 212).

Simplicidade de enunciação, ainda que para um eu em dúvida sobre si, paralisado, no poema “Quem sou eu?” de Emílio Moura, diante do impasse:

Estou diante de ti.
Imóvel.
Absolutamente imóvel.
Nu e silencioso.
Por que não te prevaleces deste instante
e me revelas quem sou? (MOURA, 1969, p. 117).

O humor modernista desaparece. A linguagem também se retrai, contra a exuberância expressiva das poéticas de Mário de Andrade ou Murilo Mendes. Aliás, é possível pensar como o *topos* do *adynaton* em Murilo e o contato com o surrealismo permitem-lhe levar a poesia religiosa a uma fragmentação discursiva, espécie de Babel de um mundo às avessas que o afasta do recolhimento de poemas como os de Emílio Moura ou Augusto Frederico Schmidt.

Mas há também em vários desses poetas uma presença da paisagem não urbana, que se exhibe para um olhar sem barreiras, “sentimento do sublime” indicado pelo conjunto de Vinícius de Moraes que reunia seus três primeiros livros de poemas: *O Caminho para a Distância* (1933), *Forma e exegese* (1935), *Ariana, a mulher* (1936). Em Augusto Frederico Schmidt, está no poema “Mar”, menos como a imensidão das lendas românticas do que:

[...] mar purificado e eterno
O mar das horas iniciais, o mar primeiro
Espelho do Espírito de Deus, rude e terrível! (SCHMIDT, 1995, p. 165).

Um retorno à origem de Deus se diria, além disso, como no poeta francês Francis Jammes ou em sintonia com uma parte da literatura regionalista, na representação da paisagem rural ou de um sertanejo idealizado: *locus amœnus*, lugar de abrigo e apelo verdadeiro, no crepúsculo de um poema como “Pequena igreja”:

Eu queria louvar-te, pequena e humilde igreja
Desta cidadezinha que está morrendo.
Eu queria agradecer-te a compreensão que me deste
Das coisas humildes e eternas.

Eu queria saber cantar a tua tranqüilidade
E a tua pura beleza,
Ó igreja da roça, adormecida diante do jardim cheio de rosas!
Ó pequena casa de Jesus Cristo, irmã das outras casas solenes e graves.
Escondida e modesta, com as tuas torres e os teus sinos
Que sabem encher o ar matinal com um tão doce apelo,
E no instante vespéral lembram que é hora de dormir para a
[grande família dos passarinhos inquietos,
Dos passarinhos que tumultuam o pobre jardim cheio de flores! (SCHMIDT, 1995, p. 209).

A enunciação do poema constrói-se nesse misto de humildade das palavras – “a poesia é simples”, afirmaria num outro poema – da dicção sem quebras, da música de recorrências que lhe conferem fluidez; simples como nos projetos artístico-teológicos de Jacques Maritain em *Art et scolastique*. E de uma solenidade repousada próxima à oração. Não é estranho que a guerra, num livro como *Fonte invisível* de 1949, se transfigure em “morte”, “noite”, “soluços maternos”, “tragédia”, “vultos”, imagens gerais de uma representação afastada. No poema “Os prisioneiros do vento”, o uso da prosopopeia é recurso que idealiza:

Por quanto tempo ouviremos o uivar dos ventos
E assistiremos às árvores alucinadas? (SCHMIDT, 1995, p. 352).

Repete-se no poema “O cortejo” de Henriqueta Lisboa, do livro *Flor da morte*, publicado no mesmo período:

Para a passagem do cortejo da morte
é que se fez a noite
com suas tempestades líridas
e seus cabelos desnastrados.

Os cavalos da morte são negros,
poderosos e negros mais que a noite
de relâmpagos e ventos repleta (LISBOA, 1985, p. 168).

Distância do sofrimento que se representa na paisagem inquietante, capaz de integrar o sublime do excesso de energia, nessa guerra tempestuosa, e a solenidade elegíaca do registro fúnebre. A paisagem apocalíptica alça o episódio a esse lugar do símbolo. Talvez se pudesse dizer de um testemunho, termo complexo e carregado de contextos literários e ideológicos, no sentido de uma percepção da violência que o poema quer transmitir, grave, total. Transmitir na proximidade sincera do eu sem máscaras e numa linguagem “repleta”.

São poemas que evitam o feio, a falha, construídos mediante cadências intencionalmente estéticas, como observou Alfredo Bosi em parte dessa tradição. É o caso de “O cortejo”, que alterna versos eneassílabos, habituais à representação de cavalgadas, endecassílabos e decassílabos, este último com acentuação não tradicional: 3, 7, 10. Em vários momentos, a linguagem recusa o hedonismo modernista, reencenando o primado de uma língua particular, “poética” por assim dizer. É como se nela se restaurasse um equilíbrio perdido entre fé e medo, entre poesia e gesto autobiográfico. A violência nos faz ouvir “eras remotas”, num tempo “cego de relâmpagos assassinos”, porém a sua morte é limpa, reintegradora (LISBOA, 1985, p. 540 e 176). “Depois da grande agitação, a grande calma”, num poema de Schmidt. “Suspendei de novo no azul a gaiola dos anjos,/ Voltem de novo os lírios do vale em lugar dos fuzis”, em Murilo Mendes. Uma totalidade, um centro possível se alcançaria: na linguagem, no eu, em Deus.

A constatação, entretanto, é provisória: não serve a Murilo ou a Jorge de Lima, nem a Pierre Jean Jouve e Max Jacob, na tradição francesa. Sentido libertador da existência em Murilo, segundo José Guilherme Merquior (1994, p. 13), “na bagunça carnavalesca, conjurada pela forma e fundo de um verso livre endiabrado, explosivo e irreverente”.

A aspiração ao infinito, todavia, não deixa de teatralizar a intimidade em todos eles. É um dos fundamentos da própria lírica, obrigada a se despersonalizar em traços gerais que nos indicam senão uma duplicidade, ao menos uma gradação entre um sentimento que é próprio – a angústia, o sublime, o acontecimento fugitivo, perpassados pela linguagem – e a tentativa ou falência de sua apreensão: simbólica, alegórica. A responsabilidade talvez esteja aí, na manifestação mais ou menos assumida desse desejo. Restabelece uma inclusão possível da parte no todo, contra a dispersão do presente histórico. Reside numa ideia de coerência do universo, de uma totalidade que é visada, cosmológica ou estética. Para Jean-Michel Maulpoix, “a ligação da música e da poesia no texto lírico traduz esse desejo de transcender o real na linguagem, de remunerar o defeito da língua e de encontrar o Verbo” (2000, p. 404). A apropriação da linguagem bíblica, com seus variados registros, é apenas um desses índices. Está em “Alegrias de Nossa Senhora” de Manuel Bandeira. Também nos poetas lidos pelo modernismo brasileiro, de Patrice de La Tour du Pin, um dos prediletos de Jorge de Lima, a Charles Péguy, tão evocado por Sérgio Milliet. Uma sensação do sublime os percorre na proximidade da crença. Conceituá-la, no entanto, é ainda permanecer na fronteira da reflexão religiosa – catolicismo ou um sagrado geral que o ultrapassa? – entre a lei moral e o deus temível. Mas também poética, para a qual talvez bastasse a dupla asserção do sentido da beleza em Pierre Jean Jouve (1987, p. 14), como harmonia e como força: “De minha parte, não tenho nenhum gosto pela beleza formal ou de harmonia; amo a beleza de força, de essência”⁷.

Essential poetry and the sublime in the 1930's.

ABSTRACT:

This paper attempts to investigate a part of Brazilian's modernism poetic tradition starting from the notions of "sublime", "essential poetry" and "pure poetry". Such notions seem to constitute both the critical projects of Alceu Amoroso Lima and Graça Aranha, as well as they allow to consider partially the trajectories of Joaquim Cardozo, Emílio Moura, Henriqueta Lisboa and Augusto Frederico Schmidt in face of the vanguards.

Keywords: Brazilian's modernism. Poetry. Sublime.

Notas explicativas

- * Professor do Departamento de Letras Modernas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".
- ¹ No original: "connaissance, intuitive et ésotérique, supérieure à la science" (BÉNICHOU, 2004, p. 14).
 - ² No original: "Le poète est essentiellement l'homme qui aspire au domaine réel, le plan divin, la création mystérieuse et évidente" (Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*).
 - ³ No original: "brutalité et faillite des idéaux humanistes" (MAULPOIX, 1998, p. 134).
 - ⁴ No original: "plongée dans les profondeurs intérieures qui échappent à l'inspection de la conscience" (COLLOT, 1989, p. 28).
 - ⁵ No original: Pour isoler une préparation de poésie à l'état pur, il faut dissocier et écarter les éléments qui sont aussi ceux de la prose: narration, drame, didactisme, éloquence, images, raisonnement, etc. [...] Tout poème doit son caractère proprement poétique à la présence, au rayonnement, à l'action transformante et unifiante d'une réalité mystérieuse que nous appelons poésie pure (COMBE, 1989, p. 24 e p. 23).
 - ⁶ No original: "elle fait alterner et dialoguer le singulier et l'universel" (MAULPOIX, 2000, p. 389).
 - ⁷ No original: "Pour ma part, je n'ai aucun goût pour la beauté formelle ou d'harmonie; j'aime la beauté de force, d'essence" (JOUVE, 1987, p. 14).

Referências

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. e org. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2007. 114p.
- ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Martins, 1967. 252p.
- _____. Parnasianismo. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins/INL, 1972. 295p.
- _____. *Querida Henriqueta, cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*, José Olympio, Rio de Janeiro, 1991. 212p.
- ANDRADE, O. Novas dimensões da poesia. In: _____. *Estética e política*. Rio de Janeiro, Globo, 1989. 301p.
- ARANHA, G. *Esthetica da vida*. Rio de Janeiro: Garnier, 1921. 236p.
- ARAÚJO, M. *A Luz Perdida*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1952. 130p.
- ARRIGUCCI, D. *Humildade, paixão e morte, a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 301p.

- BANDEIRA, M. *Antologia dos poetas brasileiros: fase moderna*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 644p.
- BASTIDE, R. A incorporação da poesia africana à poesia brasileira. In: _____. *Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1997. 176p.
- BÉNICHOU, P. *Romantismes français I*. Paris: Quarto/Gallimard, 2004. 2077p.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. 528p.
- BRUNA, Jaime. (Org. e trad.) *A poética clássica, Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 2007. 114 p.
- BURKE, E. *Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, trad. Enid Dobransky. Campinas: Papirus, 1993. 181p.
- CACCESE, N. P. *Festa: contribuição para o estudo do Modernismo*, São Paulo: IEB/USP, 1971. 242p.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira, momentos decisivos*. v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. 383p.
- CARDOZO, J. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 209p.
_____. *Poemas*. Rio de Janeiro: Agir, 1947. 116p.
- COLLOT, M. *La Pensée moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 1989. 263p.
- COMBE, D. *Poésie et récit, une rhétorique des genres*. Paris: José Corti, 1989. 201p.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*, tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. 349p.
- JAMESON, F. *Modernidade singular, ensaio sobre a ontologia do presente*, trad. de Roberto F. Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 284p.
- JOUVE, P. J. *Apologie du poète suivi de Six lectures*. Paris: Fata Morgana/ Le temps qu'il fait, 1987. 93p.
- KANT, E. *Crítica da faculdade do juízo*, trad. de Valerio Rohden e António Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. 384p.
- LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004. 213p.
- LIMA, A. A. *Tristão de Athayde, teoria, crítica e história literária*, seleção e organização de Gilberto Mendonça Teles. INL/MEC, 1980. 594p.
_____. *Primeiros estudos, obras completas de Alceu Amoroso Lima I*. Rio de Janeiro: Agir, 1948. 359p.
- LISBOA, H. *Obras completas I*. São Paulo: Duas Cidades, 1985. 563p.
- LYOTARD, J. F. *Lições sobre a Analítica do Sublime*. Trad. de Constança M. Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1993. 222p.
- MAULPOIX, J-M. *La Poésie comme l'amour: essai sur la relation lyrique*. Paris: Mercure de France, 1998. 164p.
_____. *Du Lyrisme*. Paris: José Corti, 2000. 442p.
- MARITAIN, J. *Art et Scolastique*. Paris: Louis Rouart et Fils, 1935. 312p.
- MENDES, M. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EDUSP, 1996. 152p.
- MERQUIOR, J. G. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 1782p.
- MILLIET, S. *Diário Crítico (1940-1943)*. Introdução de Antonio Candido. São Paulo: Livraria Martins/EDUSP, 1981. 320p.

_____. *Diário Crítico* (1944). Introdução de Antonio Candido. São Paulo: Livraria Martins/EDUSP, 1981. 334p.

_____. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Ministério da Educação e Saúde, Serviço de documentação, 1952. 133p.

MOURA, E. *Itinerário poético*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1969. 395p.

SCHMIDT, A. F. *Poesia completa, poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. 693p.

Recebido em: 14 de maio de 2012

Aprovado em: 1 de novembro de 2012