

m a i s além da p o e s i a p u r a

O vasto campo de problemas que dizem respeito à criação artística, talvez pelo vago dos seus objectivos, pelo indefinido dos seus contornos, presta-se maravilhosamente aos ócios devaneios dos estetas; estes (no pior sentido da palavra), são, positivamente, os *souteneurs* da arte. Tal como Ferro chamou — e com que felicidade! — a D'Annunzio o *souteneur* da glória, não será justo aplicar esta definição-caricatura a tantos que vivem à custa da arte? Definir, etiquetar, dispor, impor a cada obra e a cada artista um rótulo, suprema ambição do esteta! E suponho que no restolho ensurdecedor que se fez à volta da excessivamente famosa querela da *poesia pura*, não foram eles os mais silenciosos — e que dos seus maneios pretenciosos muita bruma se destilou, esfumando o problema, desvirtuando-o, trocando o drama da sua essência por um jôgo carnavalesco em que a poesia já não era senão um pretexto.

O problema da poesia pura, e de toda a poesia, não é susceptível senão de interpretações pessoais. Cada poeta vive na sua latitude e, possuído dum mistério só dele que procura revelar — a si próprio e depois aos outros — só uma estética vale para a sua obra: a que dela própria se deduz.

Parece-me que o título de este ensaio indica já a minha atitude; mais além da *poesia pura*, isto é: mais além desse novo formalismo, dessa nova concepção anti-poética! São reflexões sobre a poesia moderna em geral: se as ponho sob o signo da *poesia pura*, é porque é vulgar indetificar esta com a poesia moderna, concebê-la como a própria poesia moderna, e pretendo justamente começar pela análise deste equivoco. Tanto mais que a chamada poesia pura — a de Paul Valéry e discípulos — se opõe nitidamente às tendências mais características da poesia contemporânea.

A poesia pura tem antepassados. E a querela que a popularizou não podia deixar de pôr em destaque Gongora e Mallarmé — e foi até desencantar o alexandrino Lycophron, que seria assim o mais remoto antepassado. Todavia, nem o próprio Gongora apareceu em primeiro plano, ficando este reservado a Mallarmé; e com razão. *Le vers est tout dès qu'on écrit, le vers qui, de plusieurs vocables, refait un mot total, neuf et comme incantatoire*, escreveu ele, concentrando talvez o essencial das suas ambições, ambição que tinha os seus limites na realização duma alquímia verbal, em que as palavras, despidas do sentido habitual, não significando, tivessem um valor unicamente poético. Mas este valor poético é, para Mallarmé, antes musical: não sem razão, alguém disse já que a poesia por ele sonhada, a realizara Debussy, no seu *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, inspirado no célebre poema de Mallarmé. De facto, o que ele pretendia era abolir nas palavras a tirania do sentido, a

obrigação das construções sintácticas, era apropriá-las às suas próprias concepções duma poesia em que o verso, como ele diz, *de plusieurs vocables, refait un mot total, neuf et comme incantatoire*. E' pretender que ele tenha, como na música, a unidade, a continuidade da frase melódica. Em versos como: *O rire si lâ-bas une pourpre s'apprête*, ou: *Les purs ongles très haut dédiant leur onyx*, vemos simultaneamente o que pretendia e o que não conseguiu, pois estes versos *signifient* e estão longe de corresponder às suas ambições. Não o ignorava ele, que considerava tudo o que realizou como uma falência. As suas pretensões eram entravadas por muitas impurezas; João Gaspar Simões (*Temas*, pág. 144) constata em Valéry, «uma vontade de estilo e uma necessidade orgânica de digerir, de comer o papel com um idioma denso, pesado, material, fisiológico», palavras que a meu ver se poderiam referir a Mallarmé, com não menor a-propósito. Não sei mesmo como melhor se possa exprimir esse constrangimento que encontramos na poesia de ambos, essa incapacidade que lhes faz esquivar a constatação da impotência criadora imaginando uma poesia toda *construção*. Não sem premeditação venho sugerindo esta atitude constrangida: pois quere-me parecer que nos poetas a que correntemente se cola o cartaz de *puro* — e Mallarmé, é, a meu ver, o exemplo mais acabado — vamos encontrar uma impossibilidade de abandono, de naturalidade, de atitude humana, que os reúne. *Demasiada consciência das possibilidades e dos meios*. Como em Gongora. Qualquer deles ambicionou uma poesia em que a pureza da forma — que para cada um tinha sentidos diferentes, é claro — fôsse toda a expressão. Chamaremos pura a esta poesia. Sim, está pura precisamente de poesia, porque não é senão nua. Impura, portanto, *Dans le terrain avare et froid de ma cervelle*, diz Mallarmé; e num dos seus mais belos poemas (precisamente num daqueles onde não aparece ainda a exacerbada pretensão da pureza):

*Et dans mon être à qui le sang morne préside
L'impuissance s'étire en un long baillement,*

confissão idêntica àquela que mais duma vez encontramos, senão na poesia, pelo menos na prosa de Valéry. E' que a concepção da *poesia pura*, aliás seca e árida, é uma defesa, uma justificação que um impotente faz da sua própria impotência. Já que não há poder criador, faça-se uma estética da impotência; estética que exagera mesmo essa impotência, como para Mallarmé; é mesmo pelo que nela não corresponde às suas pretensões que alguns dos seus poemas são admiráveis, não justificando de modo algum a sua estética.

Ora, todos aqueles que propõem e imaginam uma poesia pura, revelam já nos seus mais elementares princípios o vício essencial da sua orientação, que não está nas suas

concepções, mas no equívoco que revelam chamando-lhe pura. Os problemas técnicos, a ciência da expressão, a arte de construir e combinar, de versificar, estão na base das suas preocupações. Porque chamar pura à poesia de Mallarmé? porque quer purificar a palavra e o poema de qualquer sentido, para que exista apenas como valor musical. É a *poésie de la connaissance* de Valéry? porque tenta traduzir em verso, quer observações críticas, estéticas, metafísicas (*Cimetière Marin*, *La Pythie*, por exemplo), isto é, produtos elaborados da sua razão, quer (como em *Aurore*, para citar um exemplo dos mais característicos) estados elementares do conhecimento, intuições, sensações puras (passe o pleonismo), mas que afinal se vêm a revelar igualmente elaboradas, porque o poeta foi incapaz de as aceitar, e analisou-as, dum modo que por vezes nos faz lembrar um exercício de instrospecção traduzido em verso.

Quer no caso de Mallarmé, quer no de Valéry, o que tiramos a claro é uma indiscutível intelectualização. Jogo de ideias, jogo de palavras, esta poesia é umas vezes inteligência encaixada em verso, outras uma ambição de música que não conseguiu realizar-se, que aliás não é mais que um aspecto dessa fusão das artes que sonharam muitos músicos e poetas do século XIX. Que pureza é esta? E se alguma coisa de puro há, não há poesia. Mas se quisermos aceitar esta pureza, porque não chamar também pura a uma poesia que, ao contrário desta, renegue precisamente os valores de inteligência, e embebendo-se de pura emoção, tente a pura expressão da vida afectiva, das emoções e dos sentimentos, e reclame para si o título de *poesia pura*, já que não pretende senão uma purificação? Mas porque não conceberemos uma infinidade de atitudes de pureza? — porque as podemos imaginar em mil sentidos, o que nos mostra que só no máximo do particular podemos conceber o puro — num tamanho particular que nem podemos imaginá-lo!

Ora é precisamente assim que procederam Gongora, Mallarmé e Valéry: tentando excluir elementos para eles nocivos, tentando uma ascese, ascese que todavia não consegue manifestar-se em toda a obra do poeta, como já o notei, de tal modo que é necessário distinguir bem o que diz respeito à sua estética e o que diz respeito à sua poesia.

A verdade é que a poesia de qualquer destes poetas é mais limitada que a dum Baudelaire, dum Whitman, dum Sá-Carneiro, porque nestes o poeta não é absorvido por um esteta. Mais precisamente: porque estes são já os poetas duma nova época, porque realizam já a revolução que transforma por completo o sentido da poesia.

Afirmar a impossibilidade de definição da poesia contemporânea é, a meu ver, a definição que melhor lhe pode convir. Entre os poetas de hoje encontramos a sinceridade audaciosa de todas as tendências, que — enfim! — ousam confessar-se e afirmar-se. Ao poeta clássico — e por clássico entendo inclusivamente o poeta romântico, por razões que adiante se detalharão — impunha-se continuamente uma coisa: a forma. Para nós, que vivemos em estado de explosão, de contínua explosão do humano, é talvez difícil imaginar e compreender até que ponto a sua expressão era limitada, na arte clássica, pelos problemas da plasticização. Para nós, o problema — o drama — tem por centro o que se exprime; partimos do que temos a exprimir para a forma que o traduzirá. Os poetas clássicos, e ainda os maiores, se alguma vez fugiam às normas, era desculpando-se. E atingimos aqui o ponto essencial: o poeta clássico tem permanentemente ante os olhos um juiz: concebe valores absolutos perante os quais a sua obra estará bem ou estará mal; que esses valores absolutos tenham evoluído, nada infirma o que disse: por mais que evoluçionem, permanecem como valores absolutos, sempre. A verdade é que para o clássico a criação não se apresenta com a pura e simples determinação de exprimir, que tão claramente se vê na poesia moderna: quer pretendam distrair, ou convencer, ou criticar, etc., etc., nada mais afastado das suas tendências do que exprimir-se, como preocupação basilar. E não será evidente que o hábito de aceitar certas formas, uma arte poética, bastará para *refouler* inumeráveis tendências, aspirações, desejos, mil atitudes pessoais? Não será claro que

sendo à forma que dizem respeito os preceitos da poética — pois sobre que outra coisa poderia ela legislar?! —, ela tenha aparecido ao clássico como o essencial da arte, e os aperfeiçoamentos dela como a própria evolução da poesia? Não quero ignorar os possíveis obstáculos que encontram estas afirmações nítidas; mas quer-me parecer que o fundamental, o essencial da poesia clássica as justifica. Sem dúvida que desde o romantismo — e antes mesmo, mas em casos isolados — a poesia começou a treinar-se na desobediência. E ao mesmo tempo, é curioso notar até que ponto são clássicos os poetas românticos, quão grande é o *envolement* exercido pela poesia tradicional, e como foi secundária, pelo menos *praticamente*, a revolução romântica. Os românticos abandonaram as aparências do classicismo, revolveram a técnica, mas todavia mantiveram o equilíbrio, a estabilidade da forma, que é o verdadeiro fundamento da posição clássica. Mas por outro lado, revela-se-nos aqui, precisamente, a importância da revolução romântica: porque se não realizaram a revolta apregoada, iluminaram todavia os germens prestes a revelar-se da completa desobediência. Foi portanto a revolução romântica uma revolução em potência: mais que a grande revolta, foi a grande sugestão, por assim dizer a pre-revolução. Deste modo, afectou principalmente o *fundo* — aceitemos momentaneamente e por comodidade a tósca expressão — e claro é que continuando a forma presa nas rédeas da tradição esse mesmo fundo não se revelaria, como já disse, senão em indicações: em abreviatura. Mas sem a completa revolução quanto à forma era impossível a poesia livre. Notemos que certos poetas, como Baudelaire, embora marcando o nascimento da poesia moderna, permanecem, quanto à forma, dentro dos moldes clássicos; isso permite-nos analisar um aspecto essencial do problema: é que um Baudelaire, apesar de clássico sob o ponto de vista da forma, é sem dúvida o grande animador da poesia moderna. É tão extraordinariamente larga a amplitude da sua poesia, que a sua influência mais profunda só podia traduzir-se na revolução completa. E repare-se: quem senão ele levou Mallarmé a essas ambições duma poesia liberta da sintaxe e da realidade imediata? Mas citemos Paul Valéry: *Ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Rimbaud, n'eussent été ce qu'ils furent sans la lecture qu'ils firent des Fleurs du Mal, à l'âge décisif* (Prefácio às *Fleurs du Mal* (Edição Payot), pág. xxx). É porque tudo o que havia de novo na sua poesia era suficiente para em mil sentidos diversos dispersar a sua influência, e não só nos poetas citados, mas também nas orientações gerais da poesia. O seu verso célebre:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent,

define o que seria mais tarde a ambição simbolista. E ao mesmo tempo havia nele outra tendência que o aproxima dos parnasianos: *le désir* — para citar ainda Valéry — *d'une substance plus solide et d'une forme plus savante et plus pure*. Mas a verdadeira figura de Baudelaire não é senão diminuída pelas tendências a que deu imediatamente origem: porque estas desenvolvem as suas intuições em sentidos estreitos, limitados. Num admirável ensaio sobre Baudelaire, diz André Suarès: *Pour la première fois dans la poésie, l'objet de Baudelaire n'a pas été de décrire une action, de conter une fable, d'imposer une opinion, d'éblouir ou de convaincre, ni de peindre un pays, une époque, ou cette part du poète qui est commune au poète et à tous les hommes*. (Essais, III, pág. 190). Esta constatação de Suarès é quase um manifesto da poesia moderna: pois define precisamente o revolucionarismo essencial de Baudelaire; mais adiante, diz ainda: *Il est une façon de sentir avant Baudelaire, et une façon de sentir après lui. Tout vient de la force qu'il a mise dans la révélation de l'homme intérieur*. Que revolução maior? O que era acidental, fortuito, que aparecia como que a médo, torna-se o objectivo essencial da poesia. A poesia pre-baudelaireana difere pois fundamentalmente da poesia moderna; que isto não se entenda porém como negação do valor dessa outra poesia: nada mais afastado do que pretendo afirmar: o que de facto entendo, é que há um autêntico abismo entre as duas épocas, e que, para a primeira, a poesia não aparece senão num sentido incompleto. Nela, a expressão poética, enca-

deada a mil fórmulas, não é entendida como a linguagem talvez mais comunicativa do homem: há sempre um vislumbre de exercício de retórica, de artifício, na mais bela poesia clássica (e aqui, *clássica* designa toda a poesia pre-baudelaireana). Há uma mecânica obsecante que a amodaça, que nos enche os ouvidos como um eco de realejo distante, e que não permite ao poeta tomar consciência das possibilidades da sua arte.

Baudelaire não desprezou a forma clássica: como excluiu-o então donde naturalmente deveria ser incluído? Mas, precisamente, Baudelaire é tão completamente o Poeta Moderno, que dentro dos valores antigos o seu génio tudo recriou; não precisou de destruir a forma, porque assim a destruiu melhor; na sua poesia, não pensando senão em exprimir-se, tudo o aparenta a nós. Porque, é agora ocasião de o dizer, desfaz-se o equívoco que relinhe a ideia de poesia moderna à de desprezo da forma clássica: o espírito que a anima está tão para além da forma considerada como finalidade, que isso basta para renovar, conservando-a, qualquer forma consagrada que o poeta escolha. Não consistindo a criação poética, para o poeta moderno, na moldagem numa forma do que pretende exprimir, mas num acto único, em que não há distinção entre o momento em que o poeta cria e aquele em que traduz, em que a *forma* é criada juntamente, simultaneamente com a *matéria*, se a forma ode (caso de Fernando Pessoa — aliás, aqui, «Ricardo Reis»), ou a forma soneto (caso de José Régio), recobre exactamente na alma do poeta, aquilo que quer exprimir-se, nascer, essas formas perdem o seu antigo carácter, pois que o poeta clássico as escolhia unicamente por um acto de inteligência.

Baudelaire, que transfigurou o sentido da poesia, porque fez dela a *carne da sua carne*, porque era um poeta de génio, o mais genial de todos quanto a mim, deixou o fermento de todas as revoltas. Primeiro poeta para quem o mais íntimo do ser é o que importa exprimir, em que o drama de existir, em que todos os dramas se revolvem, Baudelaire inicia uma era que, mais do que de renovação, eu quero chamar de criação. Porque nêle, a poesia começa: todos os entulhos arremessados pela borda fora, a poesia começa a existir como expressão da nudez do homem, de todas as vibrações que a sua alma errante regista.

Cairam todos os ouropéis, em pó. Porque o que vale — é exprimir-se.

Num artigo de há tempos sobre a poesia de Sá-Carneiro, escrevi: «Eu chamo pura a esta poesia que está para além do bem e do mal, da razão e por vezes da vida; do social e do intelectual (é por isso que um dia chamei impura a poesia de Valéry)»; a poesia pura é a que apenas se alimenta de valores poéticos — ou antes, do valor poético de cada coisa... Nada tenho que modificar — teria apenas que acrescentar, mas esse acrescento é o que venho tentando fazer desde o começo: a minha intenção, ao iniciar este ensaio por uma crítica daquela mal-chamada *poesia pura*, era precisamente de afirmar desde logo que *blasfémia* é tal designação. Não que o rótulo me interesse; pelo contrário. Mas já que o uso consagrou tal poesia como *pura*, cabe a nós, que não admitimos tal emprêgo da palavra, de afirmar que outra poesia há que o justifica. Que fique bem especificado que a palavra não me interessa como definição dessa outra poesia.

Direi que ela é pura, porque nega o culto da forma pela forma, ou da forma superior ao formulado, um valor poético; porque não é redutível a escolas, sendo cada poeta o criador da linguagem em que se exprime; porque traduz as reacções, perante a vida, as coisas, os homens, etc., etc.,

do poeta, sem que este procure fazer destes *motivos* a base para outra coisa que não seja a expressão directa do seu debate interior; sem que ele nada mais pretenda do que a correspondência entre os seus poemas e a atitude do homem interior; sem enfeites e sem disfarces. E é assim que o grito se faz arte: o poema nasce da luta do poeta com a matéria recalcitrante, espessa e informe. Há derrotas e vitórias; mas ainda derrotado o poeta tem outras portas à sua volta: e porventura a sua derrota se traduza num ensaio ou numa novela, e este traço não é dos menos característicos do poeta moderno, que tantas vezes iguala, em prosa, os vértices da sua poesia... Mas se vence, eis o poema! eis condensadas as intuições latentes, as aspirações, o sonho, e todas as vibrações que no arco tenso da sua receptividade se chocam, contradizem e penetram. Nascido num jacto em aparência espontâneo e fácil, ou duma tortura intensa, o poema é sempre filho dum conflito: no primeiro caso o drama foi lento, e todo ele subjacente; e sem que talvez o poeta desse por ele; outras vezes a luta é intensa e dura, e o poeta debate-se conscientemente com esse caos da forma, mistério que nem ele entende, e em que a escolha nem ele sabe até onde a fez e até onde a determinou a matéria; e quando o canto se desenha, a ordem se estabelece, e o poema nasce, nem ele sabe de que mundos acordou, a que infernos desceu e a que céus subiu, pela mão do que na nossa linguagem de crianças convencionamos chamar Inspiração.

Mas só o poeta moderno conhece este drama em toda a sua crueza. A poesia dos maiores entre os clássicos, a dum Dante, dum Virgílio ou dum Camões, é ainda um compromisso de tendências, em que o que é verdadeiramente poesia se liberta a custo de entre os elementos que hoje se libertam no romance e no ensaio, na história, na crítica, etc., etc...

Porque nos tempos modernos está-se dando o que, pedantesco, chamarei uma *catarsis*: purificação em cada arte do que é postico, artificial, de empréstimo; assim por exemplo a libertação no romance da obsessão de copiar do natural, e, principalmente: na poesia, de todos aqueles parasitismos enumerados na citação atrás feita de Suarès, a propósito de Baudelaire.

Os «bárbaros» não querem reconhecer esta poesia, porque lhes falta o modelo ao qual a comparem, porque não sabem julgar, ver, por si próprios; não ouvem este canto porque ele é diferente em cada boca, e para sentir vibrar, ecoando, na nossa alma, é necessário estar disponível e ansioso, e desprezar a *beleza* que se serve encaixotada e em pilulas.

Conquista de cada momento sobre o já-feito, a nova poesia merece bem que lhe chamemos pura, porque a sua aspiração vai a um canto em que a voz inconfundível do Poeta domine, e no qual nada perturbe os seus murmúrios e os seus gritos — voz de *medium* de si-próprio e da vida, e do que ele nem sabe, quando, arrastado no vendaval desencadeado, só lhe resta a consciência vaga do Canto.

Tudo isto vai dito quasi em abreviatura. Não pretendo senão indicar os traços mais simples da moderna poesia, aqueles que mais possibilidade têm de não trair nenhum poeta. Para um estudo sobre cada um dos maiores dentre os poetas modernos, guardo avaliação demorada — se a puder fazer — das suas fisionomias. De Baudelaire a Joyce, de Whitman a Fargue, de Fernando Pessoa a Supervielle, a Ramon Gomez de la Serna, a Maïackovsky, mil linhas se entrecruzam que desenham a imagem duma poesia que emfim merece esse nome, e duma série de artistas cuja Inspiração não se curva ante o ídolo de barro duma poética unificadora... e aniquiladora.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO

l e i a m
seara nova
doutrina e crítica