

**A POIESIS E SUAS DIFERENTES
FORMAS DE EXPRESSÃO
(A Memória do Lírico)**

Gilda Salem Szklo

Li não sei onde que não há nada como o conhecimento profundo de uma arte qualquer para dar a compreensão das outras artes.

– Manuel Bandeira.

O Modernismo foi um dos grandes momentos para a história das artes no Brasil, da perspectiva da formação de um ambiente cultural, artístico em torno dos “Salões”, atuantes no Rio de Janeiro e em São Paulo, nas décadas de 20 e 30, como núcleos geradores da arte moderna em nível nacional, contra as tendências classicizantes da arte brasileira, em torno dos encontros informais nos cafés, nos estúdios entre intelectuais, artistas plásticos, literatos, músicos – os convívios poéticos que chegaram a desempenhar uma função ao mesmo tempo social, cultural e política no Brasil dos últimos anos da República Velha e da transição para o Estado Novo.

O movimento modernista nas artes, sob o ponto de vista da literatura, das artes plásticas, da musicologia, dos estudos sobre o folclore, colocou o Brasil, pela primeira vez, dentro de certas realidades das ciências e das artes, de que ele até então estivera ausente. Como diria Mário de Andrade, inseriu o Brasil dentro da produção cultural e literária na América Latina, em um processo de assimilação recíproca com outros povos, com outras culturas, afirmando a sua identidade nacional na sua diversidade (Cf. o artigo de Mário sobre o I Congresso de Língua Nacional Cantada, realizado em São Paulo, pelo Departamento de Cultura, sob a responsabilidade do escritor, em 1937. ANDRADE, 1992: 19-22).

Mário de Andrade, como abridor de caminhos dentro do modernismo brasileiro, foi um intelectual que esteve na vanguarda de vários projetos culturais sobre a língua nacional, sobre a cultura popular, levando as utopias do Modernismo de 22 para o campo das artes, da educação e da pesquisa. São relevantes as suas atividades de Diretor do Departamento de Cultura e de Chefe da Divisão de Expansão Cultural da Municipalidade de São Paulo, durante os anos de 1935 e 1938, como a criação de bibliotecas circulantes, de bibliotecas

populares, de parques infantis, teatros, e ainda a restauração e a publicação de documentos históricos. É igualmente de significativa importância o seu trabalho junto ao Patrimônio Histórico, realizado em São Paulo e no Rio de Janeiro, incorporando as conquistas do Modernismo ao espírito de preservação das tradições. E a tentativa de fazer da arte e do saber um bem comum acaba por trazê-lo de São Paulo para o Rio, carregando o que sobrara de seus ideais no Departamento de Cultura de São Paulo para o professor de História e Filosofia da Arte e Diretor do Instituto de Artes da extinta Universidade do Distrito Federal, entre os anos de 1938 e 1941, no seu chamado “exílio” no Rio de Janeiro.

Muito do ensaísmo de Mário e do seu discurso nacionalista e da arte social caracteriza-se por traços idealistas, através dos seus devaneios, do “furor poético”, que dão lugar à criação, e através do seu conceito “coletivista” de arte musical que, como assinalou Manuel Bandeira, “norteou sempre a atividade de Mário de Andrade, quer como professor, quer como crítico, quer ainda como amigo de músicos compositores” (BANDEIRA, 1958: 1362).

Em diversos momentos dos seus textos em prosa, Mário de Andrade reflete sobre a obra de arte, sobre a criação e sobre a função do artista e do intelectual brasileiro, estendendo o seu olhar crítico e de poeta não apenas sobre a própria produção, mas sobre a produção de outros artistas, expondo, através desse exercício, o seu pensamento estético e assumindo, assim, a postura do poeta comprometido com a verdade do ser, “nascida sempre da sua moralidade profissional”. Estão no fundamento do seu discurso da “Elegia de abril”, de 1941, o conhecimento e o domínio da forma no ato da criação, e a visão do artista lúcido em relação às questões que ocupam os críticos de arte, incorporando, ele próprio, o papel do crítico.

Mário de Andrade foi um artista na suas múltiplas funções e no sincretismo de idéias e de concepções do mundo e da arte. Esse sincretismo aparece em vários momentos de sua obra como cronista, poeta, contista e romancista, e como estudioso da cultura brasileira, naquele seu projeto de uma cultura nacional profunda passando pela cultura erudita até chegar às formas de cultura popular, até às criações populares sertanejas. São os cruzamentos culturais a que faz referência Mário em “Danças dramáticas do Brasil” e no seu estudo sobre Aleijadinho. Assim é também a sua leitura das telas de Portinari, do seu classicismo e do seu modernismo, das telas de Di Cavalcanti, das esculturas do Mestre Valentim e do próprio Aleijadinho, buscando neles a imagem ideal do artista brasileiro, nas suas ligações da tradição com a renovação, e na afirmação de uma identidade nacional.

Há, como já dissemos, no movimento modernista, um intercâmbio de artistas, de obras, de pontos de vistas que torna, de um certo modo, esse período entre os anos 20 e anos 40-50, de formação e de amadurecimento de uma geração de intelectuais, poetas e escritores, extremamente interessante e rico,

dentro de um quadro político e social quase sempre bastante conturbado e de mal-estar para a entidade nacional brasileira. O que procuramos mostrar nesta breve exposição, através dos discursos tanto de Mário de Andrade como de Manuel Bandeira, são justamente essas correspondências, no sentido baudelairiano, os vínculos que ligam entre si espíritos criadores, permitindo sublinhar processos de interação, de parentesco entre obras, entre configurações simbólicas do mundo, que se tornam dinâmicas, embora separadas, guardando as suas especificidades.

Mário de Andrade foi, sem dúvida, um grande divulgador de Aleijadinho e da obra de Portinari. Foi um grande divulgador e também um grande conhecedor de ambos os artistas. Destacava em Aleijadinho a singularidade do nacional, produto das nossas incongruências. Aleijadinho “é a solução brasileira da Colônia. É o mestiço e é logicamente a independência. Deforma a coisa lusa, mas não é uma coisa fixa ainda. Vem economicamente atrasado, porque a técnica artística nas Minas foi mais lenta a se desenvolver, que o esplendor econômico feito apenas das sobras dum colonialismo que visava unicamente enriquecer Portugal”. Nas palavras de Mário, Aleijadinho foi um verdadeiro “aborto luminoso”, uma “enorme irregularidade vagamunda”, que deu certo no Brasil Colônia. Abrasileirando a coisa lusa, “lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura”, nas suas obras, nas suas esculturas, nas suas idiosincrasias, “ele profetizava americanamente o Brasil” (ANDRADE, 1984: 41).

Talvez, então, pudéssemos dizer que, em Aleijadinho, o escritor paulista já reconhecia muito do movimento inquietador, apaixonado, fragmentado, daquele “furor poético” que domina grande parte da sua produção poética.

Portinari, seu contemporâneo, grande amigo, admirado por Mário, foi para ele a encarnação profunda do ser nacional. Diz ele ao artista em uma carta de 8 de junho de 1938: “(...) Gosto demais de você e da sua pintura para ter qualquer egoísmo: meu desejo era ver você louvado e compreendido por todos. Graças a Deus que sou assim!” (ANDRADE, 1995: 66).

Mário de Andrade valoriza em Portinari o elemento nacional, de um lado, a relação com a tradição; de outro, com a cultura internacional, no diálogo entre o passado e o presente. Esse trânsito de mão dupla entre o nacional e o internacional é uma constância imperiosa na personalidade de Mário.

É bem verdade, como assinala Annateresa Fabris, na Introdução às cartas de Mário a Portinari, que o chamado fenômeno do “portinarismo” vai muito além de Mário de Andrade, “mas não é difícil perceber que seu entusiasmo pelo artista serve de alavanca à adesão de muitos outros intelectuais, criando freqüentemente um vazio em volta de artistas do primeiro movimento modernista” (*Ibid.*: 21).

Assim como Mário, também Manuel Bandeira e Carlos Drummond

foram grandes entusiastas do pintor de Brodóvski. Da arte de Portinari, diz Bandeira:

(...) palpitam sob as formas de modernidade as mais óbvias o espírito da pintura em suas grandes épocas, já que em suma os seus elementos são da melhor tradição: desenho seguro e gracioso, mesmo quando deforma; composição equilibrada e estrutura robusta; palheta generosa; o sentimento infalível dos valores. Tudo o que a Europa dos mestres imperecíveis pode ensinar, aplicado à interpretação da realidade brasileira, mais digna de estudo, de meditação e de ternura.

No olhar de Mário de Andrade sobre a obra de Aleijadinho, sobre as telas de Portinari assim também como sobre o trabalho de Lasar Segall, o artista de Vilna, na Rússia, radicado no Brasil desde 1923 até 1957, quando vem a falecer, pintor do “Navio de emigrantes”, “Pogrom”, identificamos o individualismo, sem amarras, profundo e humano do criador dos versos de “Noturno de Belo Horizonte” e “Meditação sobre o Tietê”, no mergulho na tradição em contraponto com a modernidade, a técnica pessoal do artista e o pensamento inconformável de “Elegia de abril”. Numa contrução afetiva e ideológica ao mesmo tempo, as afinidades eletivas entre Mário de Andrade e esses artistas, com cada um individualmente, são muitas e definem bem, na sua obra, a procura de uma expressão eminentemente nacional, de afirmação no valor da técnica, sem o caráter limitador do regionalismo, colocando a arte brasileira entre os grandes marcos da arte européia presente e passada.

Continuando com Manuel Bandeira nesse diálogo entre artistas, escritores e intelectuais no Brasil modernista das décadas de 20 e 30 e subseqüentes, são as mesmas afinidades, sob a fórmula de uma brasilidade, e outras semelhanças que encontramos entre o poeta Manuel Bandeira e alguns de seus contemporâneos.

Em uma página sobre Portinari, de 19-X-1960, Bandeira comentando a relação afetiva do pintor com a sua cidade natal, Brodóvski, parece que estamos ouvindo o poeta nos dizer que falar sobre Portinari, do mesmo modo que falar sobre o pintor-poeta Cícero Dias, é também falar de si mesmo, da sua infância em Petrópolis ou na Rua da União, no Recife. E repetindo as suas palavras dirigidas ao pintor, trocando os nomes, lemos:

(...) Pondo de parte a sua prodigiosa técnica, a sua estupenda galeria de personagens [retratos], a melhor porção da obra de Bandeira [de Portinari] é isto: Recife [Brodóvski] e sua infância em Recife [Brodóvski], o menino e o povoado, o menino no seu povoado. Por esse fundo vivencial é que

Bandeira [Portinari] se afirma profundamente brasileiro e profundamente ele mesmo. (BANDEIRA, 1986: 52)

Podemos remeter também aqui à leitura de algumas passagens das memórias poéticas do “Itinerário de Pasárgada”, envolvendo os comentários do poeta sobre os livros da sua meninice e a descoberta da poesia, assim como os dos momentos da criação, brotados do fundo sem fundo da memória ou do inconsciente; o conteúdo de emoção que encerrava para ele os anos vividos nas cidades de Petrópolis, de São Paulo e do Recife, fixados nos belos versos de “Evocação do Recife”, do livro *Libertinagem*, e de “Infância”, de *Belo Belo*.

A casa da Rua União.
O pátio – núcleo de poesia.

.....
Com dez anos vim para o Rio.
Conhecia a vida em suas verdades essenciais.
Estava maduro para o sofrimento
E para a poesia.

Em “Itinerário”, lemos a seguinte passagem:

Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores (...) construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma D. Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos. A Rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas Ruas da Aurora, da Saudade, Formosa e Princesa Isabel, foi a minha Tróada; a casa de meu avô, a capital desse país fabuloso. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante. (BANDEIRA, 1958: 14-15)

Na já mencionada página sobre Portinari, sobre a verve literária do pintor, falando das técnicas de Portinari-poeta e Portinari-pintor, Bandeira coloca que “as duas técnicas são irmãs: são gêmeas. Só que a do poeta está ainda mais próxima de Balaim”: a história de Balaim, um beira-córrego de Brodóvski. Entre o poeta e o artista plástico, encontramos o elo da poesia que está em tudo – “tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas” (BANDEIRA, 1986: 52).

Relembrando o momento do apogeu na vida do artista Alberto da Veiga Guignard, em uma crônica de 15-XI-1942, Bandeira diz que o pintor “dos poetas sempre desfrutou uma fraterna admiração, como os poetas costumam dar a todo artista musical ou plástico em cuja arte o elemento lírico é evidente, pois, quando este existe, que lhes importa a gramática?” (*Ibid.*: 55). Ainda a esse respeito, em torno da emoção que lhe despertava uma exposição das telas dos meninos de Brodóvski com seus papagaios de papel e as suas arapucas, de Portinari, na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, ouvimos o cronista de *Andorinha*, *andorinha* dizer: “(...) Desculpem, sou um sentimental, e num grande artista plástico o que mais me interessa é o grande poeta” (*Ibid.*: 50).

Memória e lirismo se conjugam, assim, em Bandeira. O social está diluído na saudade dos amigos que se foram, nas reviravoltas do amor, do tempo, da dor, na tristeza e na fuga que os seus diferentes poemas expressam. A recordação das muitas vozes caladas definitivamente (Mário de Andrade, Oswald, Ovale, Jorge de Lima), dos versos de “Profundamente”, e das outras vozes distantes, ausentes há longos anos: Cícero Dias, Murilo Mendes. E completa Bandeira: “Em vez de viver o minuto presente, passei a tentar reviver o extinto passado”. Passado revisitado pelos seus versos, pelas suas crônicas. Passado das pinturas dos artistas eleitos por Bandeira, que dizem dos seus afetos, do seu universo de poesia. Em Guignard, em Cícero Dias, Bandeira localiza a mesma aptidão, que também é a sua, “de ver o mundo com olhos inocentes, a alegria de descobrir, o entusiasmo de o revelar” (*Ibid.*: 56).

O lirismo social de Bandeira está no seu diálogo com o mundo que brota dos elementos de circunstância. Está presente na sua admiração por personalidades artísticas brasileiras contemporâneas, entre outras, os pintores Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Djanira:

A imaginação de Oswaldo Goeldi tem a brutalidade sinistra das misérias das grandes capitais, a soledade das casas de cômodos onde se morre sem assistência, o imenso ermo das ruas pela noite morta e dos cais pedrentos batidos pela violência de sóis explosivos, – arte de panteísmo grotesco, em que as coisas elementares, um lampião de rua, um poste, a rede telefônica, uma bica de jardim, entram a assumir de súbito uma personalidade monstruosa e aterradora. Um admirável artista. (*Ibid.*: 58)

São esses os artistas-poetas com os quais Bandeira se identifica na busca de uma comunhão espiritual do homem com os outros homens, na sua observação do mundo, na sua obra dominada por profundo senso estético. O que na obra de Bandeira predomina não é a preocupação social. Sem dúvida, a

imagem do social está presente; a sociedade do seu tempo foi por ele observada com o olhar agudo, sensível e penetrante. No entanto, a realidade constituía apenas a base, a matéria-prima que ele transformava em arte.

Arte popular que ele vai encontrar nas telas da “selvagem e doce” Djanira e do pintor e poeta de Cajazeiras, Estado de Pernambuco, Cícero Dias. O sentimento de liberdade respira nas telas de ambos e para qual não só Murilo Mendes como Bandeira chamam a atenção. “Liberdade, sem revoltas nem gritos, mas incontrastável, inapelável, insubornável” (*Ibid.*: 62). Essa igual liberdade respira nos versos de Manuel Bandeira: a “libertinagem poética”, o direito a todos os vícios – o do lirismo português, o dos clássicos e dos modernos; a paixão de viver em expressão poética.

Sob vários aspectos, Cícero Dias está, através da pintura, muito próximo do lírico que é Manuel Bandeira. Brasileiríssimo nos seus motivos, pintando figuras do agreste nordestino dentro da cidade, em uma atmosfera onírica, Cícero Dias, numa aproximação com o processo de criação de Marc Chagall – o pintor do “Violinista no telhado” –, transforma a superfície pintada em um discurso popular e dela faz uma ponte entre a linguagem visual e uma mente imaginosa.

Em uma crônica de *Flauta de papel*, de 1957, “Notícias de Cícero”, Manuel Bandeira declara que “Cícero fez pintando o mesmo que fez José Lins do Rego escrevendo: desentranhou a poesia assombrosa dos meninos de engenho.” E falando do amigo ausente, sente saudades dele, e saudades de outras coisas, também:

A casinha em que morei no Curvelo (e onde depois morou Raquel de Queirós) foi posta abaixo. Outro dia passei por lá e me lembrei de Cícero, porque vi o meu quarto no ar, como num desenho de Cícero; o meu quarto no mundo de Cícero.

(BANDEIRA, 1958: 269-271)

Com o sentido de tragicidade que o acompanhou e a liberdade impregnante, que a gente não esquece mais, Bandeira desentranhou a poesia de onde menos se espera, dos meninos carvoeiros, das prostitutas do mangue, de uma notícia de jornal, de uma porção de coisas da vida brasileira intocadas de sensibilidade: “(...) Não me interessa muito saber a posição de um Portinari, um Cícero, um Villa-Lobos em relação ao estrangeiro: importa-me o que eles representam para nós – intérpretes das forças mais profundas da nossa alma coletiva” (*Ibid.*: 1353).

Portinari, Cícero, Villa, Aleijadinho, Djanira, o mineiro Valentim, Vitalino, de Caruaru, representam para a geração a que pertenceu Bandeira a imagem mais perfeita do artista brasileiro. Configuram os sonhos de uma arte popular vigorosa, expressiva das nossas idiosincrasias, de uma arte erudita intensa e humana com o domínio profundo do seu ofício.

Outras afinidades eletivas encontramos ainda no poeta Bandeira com o artista Ismael Nery (1900-1930), trazendo à cena a fábula chagalliana, entrando no domínio do inconsciente, movendo figuras em cenários surrealistas, questionando suas concepções de vida. Brasileiríssimo, viaja como o poeta do Recife pelos caminhos do sonho, no recolhimento da palavra.

“Anjos músicos” mais “dentro do sonho”, como diria Mário de Andrade (“O Salão”, *Diário Nacional*, SP, 13-IX-1931), Ismael Nery e Cícero Dias são “completamente loucos”:

Cícero mais dentro do sonho ao passo que Ismael Nery vive mais dentro de uma realidade por assim dizer, *translata*. Este prefere os instrumentos de sopro, os seus cantos são mais fortes, são mais serenos, mais construídos. Nas obras mais recentes atinge a um equilíbrio de invenção e plasticidade que é realmente raríssimo no gênero de criação plástica a que se dedica (óleo sobre cartão). (...) Quanto a Cícero, que toca violão e harpa, está se completando admiravelmente. Se é certo que vai abandonando em grande parte aquele sentido de tragicidade que foi o que nos deu de melhor na sua primeira fase, ganha em compensação cada vez mais com riqueza de invenção e como técnica.

(VIEIRA, 1984: 97-98)

Essa parecença com os nossos pintores poetas não termina. Quanto a Manuel Bandeira, cedendo ao ritmo musical em surdina de suas composições – o canto áspero, antilírico de poemas como “Porquinho-da-Índia” e “O cacto” –, em ritmo dissoluto, vai tocar um tango argentino, para driblar a dor e, no tumulto das ruas, dá aos homens que passam, preocupados ou tristes, mais uma lição de vida. Essa semelhança expressa muito bem a tristeza e a melancolia de um “carnaval todo subjetivo”, dos versos de “Epílogo”, na versatilidade de sentimentos, de temas e processos poéticos. Um carnaval dos recalques em liberdade, dos antigos desejos recompensados, das alegrias enfim permitidas. Trata-se da “libertinagem poética”:

Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos clowns de Shakespeare

– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.
(“Poética”)

Retomo o princípio de minha fala quando me referia ao movimento modernista na artes e à afirmação de uma identidade nacional; o escritor multifacetado que foi Mário de Andrade, a personalidade plural de Manuel Bandeira; os críticos amadores que foram, entre outros, Mário, Bandeira, Drummond e, certamente também, o poeta Murilo Mendes.

Em seus vínculos com uma tradição poética e com uma escrita moderna, é por onde detectamos a memória do lírico nessa orquestração de obras, de tendências nos diversos domínios da cultura e das artes no Brasil. A lembrança de poetas como Bandeira, Mário, Drummond é, sem dúvida, relevante neste estudo sobre o Modernismo enquanto produção de um pensamento crítico da arte.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Será o Benedito!* São Paulo: EDUC, 1992.
- _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- _____. *Portinari, amico mio: cartas de Mário de Andrade a Portinari*. Organização, introdução e notas de Annateresa Fabris. São Paulo: Mercado de Letras, 1995.
- BANDEIRA, Manuel. Mário de Andrade, animador da cultura musical brasileira. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. II.
- _____. *Andorinha, andorinha*. Seleção e Coordenação de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.
- VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.



GILDA SALEM SZKLO é professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.