

A imprecisão dos prefixos: poesia e modernidade

Resumo

As vanguardas artísticas modernas do século XX obliteraram as melhores lições deixadas pela modernidade do século XIX, seu período mais crítico e criativo, e perderam sua riqueza e sua perspectiva ambivalente; aliam-se ao pragmatismo do progresso burguês, foram aliciadas ou se distanciaram da dinâmica social e do apelo de transformação do mundo presente. Porém, no caso do modernismo brasileiro, é possível identificar uma tradição poética mais rica; uma modernidade poética que, se iniciando por Machado de Assis, ganha continuidade em Mário de Andrade e em Drummond, como os exemplos mais pronunciados, e alcança a produção de poetas contemporâneos, como o poeta paraibano José Antônio Assunção. Essa linha de continuidade tem como perspectiva comum uma visão desencantada e crítica em relação às promessas da modernidade; mas dessa mesma modernidade, essa vertente carrega as lições que impulsionam sua busca pela transformação de um mundo que a modernização produziu em um mundo que seja lugar e abrigo para todas as pessoas que, hoje, vivem sua geografia conflituosa.

Palavras-chave: história; modernidade; poesia.

1. Nossa tradição moderna

No presente texto, apresentamos quatro poemas brasileiros modernos, tendo eles as seguintes afinidades: sobriedade metafórica em textos de uma densidade temática invejável; investimento narrativo como elemento privilegiado de composição e uma conclusão avassaladora em termos de compreensão do homem no mundo moderno, que eles dramatizam de forma ambivalente e complexa. São poemas dos dois séculos passados, de autores consagrados, feito Machado de Assis e Drummond, e de um autor paraibano – José Antônio Assunção. O leitor pode estranhar a presença de Machado de Assis, sobretudo quando se comemoram, neste de 2022, cem anos de Semana da Arte Moderna. Ocorre que ele é um dos nossos principais “antigos modernistas”. Para costurar a passagem de um século ao outro, do século XIX para o XX, articulamos os poemas em estudo com o “Prefácio Interessantíssimo” de Mário de Andrade.

Existe a opinião de que as vanguardas modernistas do século XX promoveram um achatamento da perspectiva moderna e estabeleceram uma visão monolítica da modernidade, segundo Marshall Berman, o que as teria afastado da riqueza criativa dos modernos do século XIX (BERMAN, 1986). Com esse distanciamento, as vanguardas terminaram por contribuir para uma visão estreita da experiência moderna, percebendo-a por duas opções: ou a saudação entusiasta da modernização técnica, legitimando uma

recepção eufórica do progresso em sua versão burguesa, de que o Futurismo é exemplo, ou o distanciamento, a indiferença ou a negação anárquica de tudo como fez o Dadaísmo.

Na contramão do vanguardismo de 1922, temos um ensaio muito denso e lúcido sobre nossa experiência moderna – “Antigos modernistas” de Francisco Foot Hardman (NOVAES, 1992). O autor destaca que as vanguardas modernistas brasileiras, em autoprocamação, decretaram o começo da vida moderna a partir de sua atuação na São Paulo dos anos de 1920 em diante, obliterando a contribuição rica e variada de uma geração que, desde 1870, quando se abre a crise do império brasileiro, vinha formulando e expressando uma luminosa e densa experiência da vida moderna no país. Na primeira fila dessa geração, estava a fina contribuição e as revelações desesperadamente lúcidas de Machado de Assis. Com Machado, estamos diante de um dos casos em que parece que os prefixos se esvaziam e pouco dizem, como ocorre com o *pré* de pré-modernismo, como ocorre com o *pós* de pós-modernismo. Os prefixos, como os tempos, se embaralham. “Não há como dizer quando uma sucessão de eventos chegou ao fim, ou em que ponto termina: a história humana permanece obstinadamente incompleta e a condição humana, subdeterminada” (BAUMAN, 2005, p. 49).

A pregação em torno dos modernistas de 1922 acabou por decretar o início da história, e promoveu uma ruptura com o passado recente; uma ruptura que, ao cabo, catalisou e cristalizou a modernidade em torno de sua propaganda. Essa é uma das construções da descontinuidade que, mais das vezes, está na base da versão conformada e conservadora da nossa história social e política, interessada em patrocinar apagamentos e esquecimentos. Sem esquecer que, em alguns momentos, as vanguardas de 1922 incorporaram atitudes práticas antimodernas (basta ver a recepção silenciada da poesia de Gilka Machado entre os nossos modernistas, Mário de Andrade inclusive). Mas a tendência a um modernismo bem-comportado, sem dúvida, seria assumida pelo nacionalismo do “Nhengaçu Verde Amarelo (Manifesto do verdeamarelismo ou da Escola da Anta” com sua *poética do centramento*, ancorada na *mimese consciente* e na *paráfrase*: “As duas se definem como uma transcrição do real e acham-se envolvidas com a ideologia, na qual se centram e a qual procuram reproduzir especularmente num universo de finitude-fechada. A linguagem que aí se desdobra é a linguagem do Mesmo” (SANT’ANNA, 1975).

Gostaríamos, então, de imaginar uma linha *a contrapelo* dessa pregação, uma linha de continuidade, no nosso modernismo literário, da melhor tradição poética e crítica

do nosso século XIX. Começamos com o último livro de poemas Machado de Assis. Machado começa esse livro matando Prometeu e, com isso, indicando que a tradição crítica moderna também tem raízes entre nós. No último capítulo do livro *Ideologia e contraideologia*, Alfredo Bosi (BOSI, 2010) reflete sobre o *nó ideológico* com que Machado de Assis trata os limites de um liberalismo excludente e seus impasses em um país de base escravista na *periferia do capitalismo*. Nessa reflexão, Bosi refere a origem filosófica e a importância da *alegoria antiprometeica* reelaborada no capítulo “O delírio” das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; e se detém, um pouco, no poema “O desfecho” do livro *Ocidentais*, último livro de poemas do autor, que começou a ser publicado a partir de 1879 quando, muito provavelmente, Machado de Assis começava a trabalhar nas *Memórias póstumas*, este publicado em 1881.

Sutil e discreto nos títulos dos dois primeiros livros de poesias, quase uma profissão de fé romântica (*Crisálidas* e *Falenas*), o autor parece fazer reivindicação de uma identidade territorial, em *Americanas*, e logo depois arremete e estampa na capa do seu último livro de poemas – *Ocidentais*. Vejam a dimensão e o alcance deste título!

“O desfecho” é o primeiro poema de *Ocidentais*; logo na abertura do livro, Prometeu é morto. Prometeu é um mito antigo, talvez o mais europeu dos mitos, tirante o próprio mito de *Europa*, que os modernos adotaram como portador de ação e de promessa; isso levando em consideração o rol de valores “distintamente europeus” que Todovov formulou e que serve de base para a reflexão de Bauman sobre os impasses da Europa no começo do século XXI; a *racionalidade* abre esse rol de valores. Então, matar Prometeu é se comprometer perante a utopia romântica e a razão positivista; é pôr em crise a razão, o progresso e o futuro que o mito prometeico carrega; antes, é ter para si a *compreensão* de que a “astúcia, a arrogância e a ousadia de Prometeu” também ocultam seu calcanhar de Aquiles (BAUMAN, 2006). Enfim, Machado de Assis dramatiza o fim de Prometeu que, de herói mítico, decai ao lugar do homem supliciado e morto. É justamente isso que Machado de Assis faz também, de forma expressiva, com a alegoria de “O delírio” e com o poema “No alto”: a razão ocidental e seus feitos diminuem de tamanho até ao limite do mesquinho, até ao rés do chão. (Antes de Paul Klee, antes de Walter Benjamin). Curioso esse modo do autor organizar seu livro de poemas: no começo, está o desfecho. E, nesse desfecho, um soneto em dodecassílabos impecáveis, como a dar solenidade à morte de um mito tão caro à modernidade ocidental; mas cuja herança, com o fracasso das vanguardas, com seu entusiasmo ou distanciamento olímpico

em relação à catástrofe das guerras mundiais, “é a águia que devora as vísceras de cada um e não a redenção da humanidade”. (SEVCENKO, 1995). Percepção que se oferece nítida quando as vanguardas levaram a modernidade ao limite da arrogância com sua fé em uma utopia compulsória gerada pelo progresso tecnológico e pela razão instrumental.

Vejam, no poema de Machado de Assis, com que vigor, com suas asas de tufão e olhos vivazes, a águia se opõe ao desfalecimento do herói; vejam que a águia, não sendo um ente divino, provém do alto – “ave do céu”. Vejam as afinidades dessa águia machadiana com o “Ângelus Novus” de Paul Klee comentado por Walter Benjamin (BENJAMIM, 1987). Mas vejam, também, sua diferença: enquanto esse anjo tem imobilizadas as asas, impotente, contra a tempestade do progresso que emana do paraíso, a águia assiste, imponente, à própria vitória sobre a razão prometeica que, afinal, cede à sua investida tenaz e ininterrupta. Eis o poema de Machado:

O DESFECHO

Prometeu sacudiu os braços manietados
E súplice pediu a eterna compaixão,
Ao ver o desfilar dos séculos que vão
Pausadamente, como um dobre de finados.

Mais dez, mais cem, mais mil e mais um bilião
Uns cingidos de luz, outros ensanguentados...
Súbito, sacudindo as asas de tufão,
Fita-lhe a águia em cima os olhos espantados.

Pela primeira vez a víscera do herói,
Que a imensa ave do céu perpetuamente rói,
Deixou de renascer às raivas que a consomem.

Uma invisível mão as cadeias dilui;
Frio, inerte, ao abismo um corpo morto rui;
Acabara o suplício e acabara o homem.

Em *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis* (FANTINI, 2008), Maria da Glória Bordini escreve um texto intitulado “A virada machadiana nas *Ocidentais*”. Ai, está a confirmação do que Manuel Bandeira e Lucia Miguel Pereira já haviam intuído nos poemas desse livro: as iluminações derrisórias em direção ao otimismo da modernidade europeia, que estão na base das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Bosi, 2010). Depois de ir anotando essa constatação, Maria da Glória

Bordini se detém em uma leitura do último poema do livro – o soneto “No alto”. Soneto ainda, mas um soneto incomum; com versos longos e curtos, com métrica desmedida, um soneto heterométrico, o que é um exercício provocador para um gênero tão solene. Mas Machado não é um formalista da moda; sua forma nova serve a uma visão mais nova ainda.

Seguindo os comentários da autora: o poeta chega ao topo da montanha, para onde sobe seguido de um Ariel solerte e esquivo; mas esse anjo se esfuma e deixa o poeta só, justo quando o poeta depara com uma *coisa estranha, uma figura má*. Tendo subido o lado ocidental da encosta, para descer seu lado oposto o poeta tem outra companhia, e perde a pose (a aura?) que se fora junto com a companhia que se desmanchava no ar. É justamente esse estranho, essa figura má, a nova companhia oposta ao anjo, que, em lugar de acompanhar distanciado, estende a mão ao poeta em um apoio decisivo para a descida. Novamente, é curioso o modo de Machado de Assis organizar *Ocidentais*: no fim, está um recomeço, só que em outra direção, se distanciando do ocidente.

No início do poema, Maria da Glória Bordini identifica ecos de Dante; em seu desenvolvimento, está Shakespeare e Calibã, pressuposto em seu par Ariel, ambos de *A tempestade*: o “monstruoso e rude Calibã que alguns críticos acreditam derivar de canibais brasileiros”. É esse *outro* que o poeta de Machado de Assis encontra em sua *descida ao inferno*: um outro primitivo, terceiro-mundista, *bárbaro*, um *gauche*. Machado de Assis já tinha plena consciência de em qual dos lados se situava a barbárie como política de poder, sem descartar que seu uso não era exclusivo dos conquistadores europeus. Segue o poema:

NO ALTO

O poeta chegara ao alto da montanha,
E quando ia a descer a vertente do oeste,
Viu uma cousa estranha,
Uma figura má.

Então, volvendo o olhar ao subtil, ao celeste,
Ao gracioso Ariel, que de baixo o acompanha,
Num tom medroso e agreste
Pergunta o que será.

Como se perde no ar um som festivo e doce
Ou bem como se fosse
Um pensamento vão,

Ariel se desfez sem lhe dar mais resposta.
Para descer a encosta
O outro estendeu-lhe a mão.

2. O prefácio interessantíssimo

Mário de Andrade encerra assim o seu “Prefácio interessantíssimo”: “Poderia ter citado Gorch Fock. Evitava o Prefácio interessantíssimo. ‘Toda canção de liberdade vem do cárcere’”. (ANDRADE, 1980). Gorch Fock é um romancista alemão que morreu cedo, durante a barbárie da primeira guerra mundial; com certeza, era conhecido de Walter Benjamin e, provavelmente, está na base de sua reflexão sobre a história: “Não há um documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie”, conforme a tese VII de suas “Teses sobre o conceito de história” (BENJAMIM, 1987). Não consta que Mário de Andrade tenha lido Walter Benjamin; mas é como se tivesse lido. Nada mais humano, moderno e civilizado do que a invenção da liberdade; enquanto o cárcere é uma criação da barbárie em todos os tempos.

Essa tensão dialética entre a liberdade e a prisão ganha outras figurações no Prefácio, sendo uma das principais o percurso de mão dupla que vai da tradição ao moderno, do estrangeiro (europeu em primeiro lugar) ao local. Costurado pela ironia e pela ambivalência, esse diálogo estrutura o texto de Mário de Andrade, ora de forma mais sutil ora com presença expressiva. Depois de advertir da dificuldade que o leitor encontrará em discernir a seriedade da piada, o poeta escreve:

“E desculpe-me por estar tão atrasado dos
movimentos artísticos atuais. Sou passadista,
confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez
das teorias-avós que bebeu; e o autor deste
livro seria hipócrita si pretendesse representar
orientação moderna que ainda não compreendeu
bem”

Ao contrário da afirmação inicial, poucos estariam tão atentos quanto ele em relação ao que se passava na Europa e em outros lugares sobre a arte moderna do século XX; o próprio Prefácio dá prova exaustiva disso, sem falar da exuberância (até excessiva) com que *A escrava que não é Isaura* exhibe erudição e atualidade. A confissão de ser um passadista combina com a valorização de um aprendizado próximo da tradição (“teorias-avós que bebeu”) e exhibe a modéstia simulada de não compreender bem quando, na

verdade, as referências teóricas e as reflexões próprias acabam por expressar o contrário. As assertivas sobre a poesia de Olavo Bilac e seu ensaio de harmonias poéticas é um exemplo da compreensão e do julgamento sem preconceitos da tradição. Na nossa leitura, um ponto incontroverso, sem a ambivalência irônica que pinga do Prefácio, é a afirmação de que:

“Não sou futurista (de Marinetti. Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. “

Com efeito, Mário de Andrade não se encantou com a pregação futurista em seu pragmatismo, e em sua euforia conjuntural, em seu louvor da modernização conservadora e da guerra. Ao contrário, manteve, mesmo em chave irônica, um diálogo produtivo com o melhor da tradição moderna europeia; não há exemplo mais expressivo da ironia e da ambivalência do Prefácio do que a frase dirigida ao leitor por Mario de Andrade depois de passar em revista, criticamente, todo um *panteão* da cultura do mundo:

“Você está reparando de que maneira costume andar sozinho...”

E o poeta modernista não esquece a tradição crítica local, não esquece nosso *antigo modernismo*: O “Instinto de nacionalidade” ressoa nesta observação do Prefácio com a mesma compreensão crítica que Machado de Assis nele imprimiu:

“Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que ela tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.”

Enfim, o Prefácio, advertindo contra as facilidades do modismo, fala que pode ser moderno o artista que se inspire na antiguidade, que existem temas eternos que podem ser retomados, com propriedade, pela poesia da modernidade (sem dúvida, um dos primeiros usos desse vocábulo no país está no texto de Mario de Andrade), retomados e não transpostos mimeticamente. O passado é sabedoria: “O passado é lição para meditar, não para reproduzir”. E é com ambivalência e ironia que Mário de Andrade conclui seu *manifesto*; ao falar que não deseja fixar seu pensamento e sua produção poética em escola

nenhuma, acaba a escola a que chama de *desvairismo* e diz que, no próximo livro, fundará outra, num registro apropriado do sentimento do “direito permanente de pesquisa” que a modernidade criou para a produção cultural, que será tanto mais moderna quanto mais conseguir ser contemporânea de si mesma. Não sem, antes, ter dito, em resposta a críticas, que se tivesse de escolher uma escola, coisa de *carneiros* dóceis, esta se chamaria *Farolismo* porque era como farol da raça que ele e seus amigos se viam. E o Prefácio se fecha, como começou, com a dialética do paradoxo cortante de que já falei e que poderia, na opinião do poeta, ter sido citado em nome de todo o “Prefacio Interessantíssimo”.

Vejam que, pela terceira vez neste artigo, referimos o pensador Walter Benjamin; e o fizemos por ter sido ele, no século XX, o primeiro que, com antenas focadas ao centro e ao leste, demonstrou, com uma lucidez desesperada, uma visão luminosa e melancólica, a um só tempo, da catástrofe a que o mundo foi arrastado pelo progresso burguês moderno, avaliando com crítica afiada, no mesmo movimento, o *marxismo europeu* e o *materialismo histórico* de leitura soviética. Registramos que a decepção de Walter Benjamin com a retórica do desenvolvimento capitalista, cantado em hinos vanguardistas, bem como com a sociedade soviética vista pelos comunistas europeus, somente se completaria nos anos de 1940 com as teses já citadas; Mário de Andrade não poderia, portanto, ter se apropriado, nos anos de 1920, desse desencanto crítico radical.

A citação e os comentários que Mário de Andrade faz, ao acabar o prefácio ao seu livro *Pauliceia desvairada* (1922), são suficientes para sustentar sua posição distanciada do Futurismo, quando ele responde a Oswald de Andrade que não era um futurista, não era um futurista de Marinetti. Reafirmamos, ele nunca manifestou fé ingênua frente à novidade tecnológica, da mesma forma que manteve um lugar que o distancia da vocação política pragmática que marcou os rumos do Futurismo, que o identificou com desenvolvimento técnico e industrial e com o progresso econômico liderados pela burguesia imperialista.

É certo que Mário de Andrade não leu Walter Benjamin; mas, atento que era, com certeza leu com zelo Machado de Assis, poeta e romancista que, antes do pensador alemão, compôs algumas das mais ricas e profundas alegorias da modernidade e de seus impasses. Alegorias que antecipam, em mais de meio século, a leitura do pensador alemão sobre o *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee, nas já citadas “Teses sobre o conceito da história” de 1940, com uma avaliação melancólica da modernidade. Mário de Andrade assinala o caminho da nossa melhor produção poética, indicando que ela não perca seus

vínculos com o que há de melhor na tradição moderna. Em síntese, o pensamento do poeta brasileiro está antenado com o melhor que a modernidade produziu, em seu momento de maior felicidade criativa e agudeza crítica, o século XIX, na opinião de Marshall Berman (BERMAN, 1986).

Já repararam que o Prefácio é dividido em estrofes, com verso brancos e, em sua confeição geral, composto numa perspectiva harmônica (no sentido do verso harmônico pensado por Mário de Andrade neste mesmo texto)?

3. O sobrevivente

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.
Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.
O último trovador morreu em 1914.
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.
Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.
Se quer fumar um charuto aperte um botão.
Paletós abotoam-se por eletricidade.
Amor se faz pelo sem-fio.
Não precisa estômago para a digestão.
Um sábio declarou a O Jornal que ainda falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura.
Mas até lá, felizmente, estarei morto.
Os homens não melhoraram
E matam-se como percevejos.
Os percevejos heroicos renascem.
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.
(Desconfio que escrevi um poema).

Este aí é um poema bastante conhecido de Carlos Drummond de Andrade embora pouco estudado (ANDRADE, 1988). Em livro publicado em 2018, José Miguel Wisnik diz que os versos iniciais do poema fazem “lembrar, avant la lettre, a afirmação soturna de Adorno sobre Auschwitz e a impossibilidade da poesia” (WISNIK, 2018, pp. 52-3). Parece que Marcelo Ferraz de Paula, da Universidade Federal de Goiás, tomou essa afirmação como mote de trabalho e fez a mais concentrada e certa leitura que conheço do poema de Drummond (DE PAULA, 2019, pp. 62-81).

Seu texto começa constatando a recepção discreta que o poema teve, uma vez que foi quase ignorado na época de seu aparecimento, além de estar fora do estreito diálogo que Drummond manteve com Mário de Andrade no período da publicação de *Alguma poesia* (1930) em que se encontra. Com essa recepção, o poema ficaria relegado ao lugar dos poema-piadas do modernismo inicial em sua fase de destruição. Entretanto, pela

impotência da palavra em dizer o mundo; pela ironia cortante, o poema prenuncia temas de *A rosa do povo* (1945) e se distancia da tonalidade dominante do livro de estreia do poeta mineiro, de uma ironia quase frívola.

Para Marcelo Ferraz, é incompreensível o lapso recepcional do poema por sua qualidade composicional e por suas inquietações temáticas. Primeiro, o poema é um testemunho das ruínas éticas e estéticas de um mudo caduco e, com isso, antecipa as preocupações humanas com a catástrofe traumática, que foram as guerras mundiais, e, sobretudo, antecipa a polêmica afirmação de Adorno segundo a qual “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”. Pensando os traumas da guerra, o poema opta pela sensibilidade de uma linguagem poética derrisória em relação ao progresso e à euforia da modernidade. Por esse caminho, a sobrevivência não é síntese dialética nenhuma, é somente perda e busca desorientada. Na linguagem do poema, a morte da poesia é ambivalente: é resistência ao presente e é memória do passado; entre realização e silêncio, o sussurro final do poema também antecipa Walter Benjamin sobre o gesto soturno dos combatentes que voltam calados após a experiência traumática da guerra. A modernidade aí vem caracterizada por imagens que figuram uma cronotopia do desencanto, inscrevendo o poeta na vertente mais crítica da ambivalência moderna. E, assim, o pensamento de Adorno está no poema inteiro: no seu corpo, está a recusa da expressão lírico-romântica frente a um presente reificado e traumático; no seu final, está o direito ao canto e ao grito, mesmo que isso comece com um sussurro tímido, no interior da catástrofe e não depois dela. Essa perspectiva poética da catástrofe que a guerra significa para a humanidade irá marcar a obra de Drummond e terá repercussão na poesia brasileira moderna, a exemplo de textos de Murilo Mendes, como “Filho do século” e de Vinicius de Moraes como “A bomba atômica” e “Rosa de Hiroxima”, textos com o mesmo tom dramático na percepção catastrófica da guerra.

A exemplo da ironia e do pessimismo frente à euforia da modernização conservadora, bem como do ceticismo frente à celebração futurista, são inegáveis as afinidades deste poema de Drummond com os textos de Machado de Assis acima comentados; mas gostaria de anotar, em nome do leitor zeloso e atento que era o poeta mineiro, que, em seu poema “A um bruxo, com amor” (*A vida passada a limpo*), quem está exatamente na sua mira é aquele solerte Ariel que, furtivamente, se esquia no último poema de Machado que aqui comentamos. Isso depois de dizer que Machado de Assis é

um decifrador de enigmas. Machado e Drummond, ambos propositores de enigmas também.

4. Paris-Texas

O desencanto radical que está nos poemas de Machado de Assis, no prefácio de Mário de Andrade e no poema de Drummond, ecoaria em um poeta paraibano do século vinte, José Antônio Assunção, com seu poema “Paris-Texas”. Por que aproximar poetas e poesias tão distantes no tempo e na geografia? Porque essa distância não é tanta que espante o leitor; porque não estamos tratando de um “tempo homogêneo, linear, [...] como se poderia esperar da visão simplista da história na qual somos zelosamente educados”. (SEVCENKO, 1995). Segue o poema de Assunção:

Paris-Texas

Algum dia sonhei Paris.
Ver a Torre Eiffel de Paris
o museu do Louvre de Paris
les fleurs de Champs-Elisées de Paris.

Depois conheci Drummond, li
Pessoa, Borges, Camus

e de alguma forma fui (sem ver Paris)
o errático Rimbaud, sem tempo de utopia.

O sentimento do mundo vinha adiposo com Bibi
mercador das flores do tédio onde aprendi
que o homem é êxule Sísifo,
estrangeiro em Paris como em qualquer lugar.

Hoje, já não sonho Paris; vivo o Texas,
Dante. Aos olhos de um homem em crise
toda geografia é o mesmo acidente.

José Antônio Assunção era um jovem funcionário público quando compôs o poema acima, em meados dos anos de 1980; era estudante do curso de Letras, após abandonar um curso da área de tecnologia, e já passara pela militância poética junto com outros jovens que, ao final dos anos de 1970, começaram a publicar a revista *GARATUJA*

em Campina Grande, a melhor expressão da poesia moderna na cidade. O poema em apreço consta do livro *O câncer no pêsego* (ASSUNÇÃO, 1993).

A primeira estrofe do poema não tem pontuação entre seus versos embora merecesse; tem somente os pontos ao final do primeiro e do último verso. Parece que o poeta quer representar a precipitação do desejo juvenil; tudo é atropelado em seu mundo de emoções vicárias em direção a uma fixação: a estrofe está inflada de Paris que comparece em todos os seus versos. Depois, é diferente: desaparecem essas emoções, que dão lugar a outras; entram a leitura, a razão e, com elas, o tédio. Paris fica suspenso entre parênteses. A partir daqui, em cada estrofe um escritor, um mito, quando não um bocado deles.

Primeiro vem Drummond. E não se trata do Drummond do “eu maior que o mundo”; mas do poeta do “eu menor que o mundo”, com todas as dúvidas e angústias. Depois vem Pessoa, que pensou mitos e se desdobrou para experimentar o lugar do *outro*, em uma experiência heterônima singular na modernidade poética. Borges também pensou mitos e se moveu em labirintos de uma babel poética e ficcional sem par na experiência da modernidade ocidental. Camus, como Borges, também pensou um Sísifo no interior de uma literatura do absurdo, em um mundo em que o homem, solitário, cava o próprio destino sem mapa ou receita. Rimbaud viveu essa experiência andando errático, pelo mundo, antes de morrer tão moço. Em síntese, a segunda estrofe do poema é pródiga em gênios *malditos*. Todos marcados pela expressão estética da dispersão identitária como traço comum.

A terceira estrofe se inicia por um verso que cita um livro de poemas de Drummond e o nome de uma pessoa que faz parte da experiência cotidiana do poeta (“O sentimento do mundo vinha adiposo com Bibi/mercador das flores do tédio onde aprendi”): o livro de Drummond assinala uma aguda consciência de quanto agudos eram os flagelos do mundo e quanto impotente era o poeta frente a eles; Bibi era um vendedor de livros, gordo e bonachão, cuja mercadoria, “flores do tédio”, proporcionaram ao poeta o conhecimento das dores do mundo, o conhecimento de que o homem, como um *estrangeiro para si mesmo*, vive o exílio em qualquer lugar que ocupe.

Até os livros passam de objeto a lugares de exílio (“...flores do tédio *onde* aprendi”), lugares de danação. Os livros carregam o peso de Bibi, não sua alegria e prontidão; mas os livros também são a míngua do poeta que, ao consultá-los, se abastece daquilo que não procura, o tédio, embora sempre os procure como se estivesse preso ao

outro que encontra em cada um dos livros que busca. O poeta vive a cronotopia do desespero.

Finalmente, na última estrofe, o sonho parisiense, que parecia suspenso, desaparece em um presente bem demarcado (“Hoje, já não sonho Paris;”). Resta, então, um homem sem sonho, mas entorpecido de tédio o suficiente para viver o inferno de Dante de uma forma muito particular: seus companheiros de viagem não são cicerones solícitos iguais a Vergílio ou Beatriz; ao contrário, cada um lhe transmite sua dose de pessimismo, para viver a paisagem desolada de um Texas sem passado e sem indícios de futuro. Como Travis, o personagem do filme com o mesmo nome do poema (*Paris, Texas*), o sujeito poético de Assunção está completamente desterritorializado de lugares e desenraizado de afetos: “Aos olhos de um homem em crise/ toda geografia é o mesmo acidente”.

Esse sujeito encontra, como no filme de Win Winders, os mesmos espaços desertos que já habitavam seu mundo interior, espaços que tornam um só lugar territórios tão distantes como Paris e o Texas americano; veja que o poeta opera diferente do filme: no título do poema, usa travessão entre as duas palavras e não a vírgula. Ora, como na informação do leitor, dificilmente Paris aparecerá, em primeiro lugar, como uma cidadezinha do Estado do Texas, é a capital da França, a Paris do desejo inicial do poeta, que comparece sete vezes no texto e está presente em todas as suas estrofes, que se une a um grande deserto, formando um só território devastado.

É a distopia sem remissão? Parece. Aqui, está o que melhor podemos aprender com o poema: a identidade entre este e o filme, no título e na trajetória do sujeito poético e de Travis, protagonista do filme, ambos em crise, ambos com o deserto pela frente, ambos tateando uma busca, um encontro, indicam que ambos estão no interior do turbilhão, no meio da vertigem de uma percepção moderna desencantada e sem orientação. Ambos vivem o vazio e a vertigem de uma modernidade em crise que perdeu, de há muito, a confiança de si mesma. Mas estamos falando de dois indivíduos que, mesmo em seu desencanto radical, continuam a viver e a procurar.

Em todos os poemas vistos, a avaliação sobre a razão moderna aparece como um juízo suspenso; e, assim, fechamos este artigo com o mesmo autor com quem começamos: “Os alfaiates levarão muito tempo a medir e cortar a bela fazenda turca para compor o terno que a civilização ocidental tem de vestir” (Machado de Assis. *A semana*, 20/09/1896).

REFERÊNCIAS:

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Volume III. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.
- ASSUNÇÃO, José Antônio. *O câncer no pêssigo*. Poesia (1981-1992). João Pessoa: Ideia Editora, 1992.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988.
- ANDRADE, Mário. *Poesia completa I*. 6ª edição, São Paulo: Livraria Martins Editora; Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.
- BAUMAN, Zigmunt. *Identidade: entrevista e Benedetto Vecchi*; tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2005.
- BAUMAN, Zigmunt. *Europa: uma aventura inacabada*; tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, volume 1; tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólida desmancha no ar: a aventura da modernidade*; tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DE PAULA, Marcelo Ferraz. “Poesia depois da catástrofe: uma leitura do poema ‘O sobrevivente’ de Carlos Drummond de Andrade”. Revista *Contexto*, Vitória, n. 36, 2019.
- FANTINI, Marli (organizadora). *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento” em: ÁVILA, Affonso (coordenação e organização). *O modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- SEVCENKO, Nicolau. “O enigma pós-moderno” in OLIVEIRA, Roberto Cardoso et al. *Pós-modernidade*, 5ª ed., Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.
- WENDERS, WIN (Diretor). *Paris, Texas* (filme). França-Alemanha, 1984.
- WISNIK, José Miguel. *A máquina do mundo: Drummond e a mineração*. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2018.