

Universidade Federal de Juiz de Fora
Pós Graduação em Estudos Literários

Wendell de Freitas Amaral

Implicações do olhar moderno na obra de Marcelo Gama

Juiz de Fora
2010

Wendell de Freitas Amaral

Implicações do olhar moderno na obra de Marcelo Gama

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Prof^a. Dr^a. Teresinha Vânia Zimbrão da Silva (Orientadora)

Juiz de Fora

2010

Wendell de Freitas Amaral

Implicações do olhar moderno na obra de Marcelo Gama

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Teresinha Vânia Zimbrão da Silva (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva
CES – Juiz de Fora

A Antônio,
meu poeinha.

Agradeço à família pelo apoio irrestrito.

À Kátia pela força em todas as horas.

Aos colegas pelas boas prosas e poesias.

Aos professores Gilvan Procópio, Terezinha Scher e Teresinha Zimbrão, pela orientação e pelas críticas que permitiram o avanço deste trabalho.

Ao professor Duda Machado, pela amizade e iniciação na poesia de Marcelo Gama.

Vosso lirismo, com efeito, trazia de novo a poesia brasileira “à simplicidade e ao natural”. A reação tinha precursores em Marcelo Gama e Mário Pederneiras, como nos demais poetas do pós-Simbolismo, sendo aqueles dois os primeiros que ousaram incorporar o cotidiano ao lirismo, com a utilização de temas até então considerados prosaicos; (...) O grupo do pós-Simbolismo, em torno da revista Fon Fon!, por volta de 1913, é todo um capítulo da literatura brasileira que está por escrever.

Rui Ribeiro Couto (do discurso de recepção ao poeta Manuel Bandeira na ABL)

RESUMO

Partindo da observação de alguns estudos sobre a obra do poeta Marcelo Gama, percebe-se que sua recepção crítica tem sido variada, desde o lançamento de seu livro de poemas *Via Sacra* (1902). Em estudos mais recentes, a crítica aponta para a valorização de um estilo de rara manifestação na poesia do período que antecede ao Modernismo, e visível na obra de Marcelo Gama, o qual conjuga o coloquialismo, o humor e a crítica-social, denominado “coloquial-irônico”. O objetivo deste estudo é demonstrar as especificidades da obra do autor gaúcho que permitem avaliar este estilo. Considerado escritor simbolista, Marcelo Gama merece ser estudado como um dissidente, pois extrapola em sua poética as regras e convenções comuns no seu contexto de produção. Vadiando pela rua como *flâneur*, na observação crítica do cotidiano, utilizando-se de temas prosaicos e de um universo semântico marcado pelo coloquialismo e pela auto-ironia, o poeta aproxima-se do espírito consciente dos modernistas a favor da liberdade de criação e da negação da linguagem retórica. Observa-se com este estudo a proximidade deste olhar poético com o de mestres da ironia e da observação do cotidiano urbano, como Drummond e Murilo Mendes, possibilitando considerar parte de sua obra como de transição para o Modernismo.

Palavras-chave: Marcelo Gama. Pré-Modernismo. Poesia.

ABSTRACT

Considering some researches about Marcelo Gama's work, we can note that its criticism reception has been varied, since the publication of his book of poems *Via Sacra* (1902). On recent researches, the criticism emphasizes an unusual style on the poetry before Modernism, and clear on Marcelo Gama's work, that joins the colloquialism, the humor and the social criticism, called "ironic colloquialism". This study intends to show the specificity of his work that allows to analyze this style. Considered as a symbolist writer, Marcelo Gama is worthy of being studied as a dissident, because he exceeds the common rules and conventions of the production context. Wasting time on the streets as a *flâneur*, in a critic examination of the everyday life, using prosaic subjects and a semantic universe characterized by the colloquialism and the self-irony, this poet approaches to the conscious spirit of the modernists for the freedom of creation and the denial of the rhetoric language. This research analyzes the approach of this poetic point of view to the masters of irony and examination of the everyday urban life, like as Drummond and Murilo Mendes, considering part of his work as a transition to Modernism.

Keywords: Marcelo Gama. Pre Modernism. Poetry.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. Marcelo Gama e a recepção crítica de sua obra	15
2.1. Trajetória poética.....	15
2.2. <i>Via Sacra</i> : marco do simbolismo sul-rio-grandense.....	19
2.3. Marcelo Gama visto pela crítica de José Veríssimo.....	21
2.4. Uma apreciação mais justa.....	23
2.4.1. O estilo coloquial-irônico.....	26
2.4.2. <i>A flânerie</i>	28
2.4.3. O estranhamento ao lugar-comum.....	30
2.4.4. <i>Um canto à sombra</i>	31
3. Marcelo Gama e Álvares de Azevedo: um diálogo possível	34
3.1. Duas almas em um cérebro de poeta.....	35
3.2. Poeta X mundo.....	38
3.3. Poeta e mundo.....	44
3.3.1. O prosaísmo e o coloquialismo como elementos poéticos.....	44
3.3.2. O humor e a ironia.....	47
3.3.3. Uma beleza bizarra.....	53
4. A tradição e a traição formal	58
4.1. <i>Rua da Azenha</i>	67
5. Noite de Insônia: uma (in)consciência da modernidade	76
5.1. Introdução.....	77
5.2. Entre a consciência e a inconsciência: um limiar tênue.....	79
5.3. Do penumbrismo manso ao drama convulso.....	81
5.4. Rebeldia social.....	84
5.5. <i>Dois problemas se misturam: a verdade do universo e a prestação que vai vencer</i>	87
5.6. Nas profundezas do sonho.....	89

5.7. Despertar da vida urbana.....	93
6. O poema <i>Mulheres</i>: o poeta põe pés e olhos na modernidade.....	96
6.1. O ambiente urbano: do chiqueiro ao <i>chic</i>	96
6.2. O <i>flâneur</i>	101
6.3. Um novo olhar.....	106
6.4. O tema.....	112
6.5. Mistura adúltera de tudo.....	120
7. CONCLUSÃO.....	124
REFERÊNCIAS.....	126
ANEXOS.....	130
A – FEIA.....	130
B – FUMAÇAS.....	131
C – A UMA VELHINHA.....	132
D – TEIAS DE ARANHA.....	134
E – HIEROGLIFOS.....	135
F – RUA DA AZENHA.....	136
G – MULHERES.....	138

1. INTRODUÇÃO

A partir dos últimos anos do século XIX até as vésperas da Semana de Arte Moderna, de 1922, o que se viu na poesia brasileira foi uma coexistência sobretudo de duas estéticas: uma manifesta pela retórica parnasiana, e outra de inspiração simbolista. A primeira, já desgastada, fundada numa ideologia romântica de nacionalismo e representação, e a segunda, como novidade, baseada na inventividade verbal e na sugestão.

Apesar do grande número de adeptos da novidade, o Simbolismo brasileiro não produziu obras que fossem valorizadas na época, além de enfrentar a resistência de uma crítica, que apresentava dificuldades para a análise da criatividade dos textos de uma literatura que não se baseava em princípios positivistas nem na representação de um nacionalismo ufanista. Para Salete de Almeida Cara (1988, p. 71), é o Simbolismo que instaura a crise desse modelo de representação literária, que se contenta com o que é legível, como uma “tomada de consciência” dos limites dessa representação. E se a importação do Simbolismo para o Brasil não representou a existência de uma produção que se comparasse aos radicalismos de linguagem, como ocorreu no movimento francês, pelo menos fez com que houvesse uma movimentação indefinida para surpreender o marasmo da poesia na virada do século. Como lembra Mário da Silva Brito (1978, p. 20): “Um período cinzento que, no entanto, viria facilitar o surgimento da corrente modernista posterior”.

O que predominou na poesia do chamado Pré-Modernismo foi a manifestação diluída de tais características estéticas coexistentes, a parnasiana e a simbolista, como derivações de um e outro modelo, cultivando os “mesmos temas, as mesmas palavras, os mesmos ritmos (que) confluem para criar uma tradição literária que age *a priori* ante a sensibilidade artística, limitando-lhe ou mesmo abolindo-lhe a originalidade” (BOSI, 1967, p. 19). Portanto, vista como Neoparnasiana, Neosimbolista ou Penumbriata, a poesia desse período é pouco lembrada como antecipadora das inovações formais ou temáticas do Modernismo, pelo

contrário, carrega o rótulo de poesia menor, ofuscada pelo caráter vanguardista do movimento de 22, como constata Júlio Castañon Guimarães (1988, p. 51): “A poesia situável nesse espaço aparentemente ambíguo que precede o Modernismo termina merecendo o destino de ser sempre malvista, ou vista com má vontade, enquanto produção desclassificada”.

Houve, no entanto, algumas exceções que souberam desviar-se da mera representação parnasiana e das artificialidades de imitação do modelo simbolista europeu. Marcelo Gama é uma delas, e tal qual outros poetas de exceção (Pedro Kilkerry e Maranhão Sobrinho, por exemplo), foi durante muito tempo relegado ao ostracismo e vítima do descaso da crítica. A leitura de sua poesia permite colher certos elementos que vão muito além das convenções de época, embora esteja destas impregnadas. Não sustentando o mesmo vigor, sua obra seria como afirmou Manuel Bandeira (1965, p. 104): “muito desigual, aqui e ali valiosa por achados verbais inesperados”.

Mais recentemente, a crítica tem acusado o pouco crédito dado a esses aspectos que, conforme escreveu Bandeira, tornam a poesia de Marcelo Gama valiosa. É o caso do estilo não-convencional de seu Simbolismo: o “coloquial-irônico”, que, segundo estudos como os de Augusto de Campos e Sebastião Uchoa Leite, foi manifestação rara na literatura nacional. Por isso, a necessidade de se reavaliar certos aspectos dessa obra que são importantes para considerar o Pré-Modernismo não apenas em sua significação cronológica, mas, sobretudo, no que diz respeito às afinidades estéticas com a poética que eclodiu na década de 20.

Sendo assim, este estudo tem como objetivo investigar os aspectos que possibilitam resgatar a poética de Marcelo Gama com vistas para a modernidade. Para tanto, tomamos como base o livro *Via Sacra e outros poemas*, reunião de sua obra publicada em 1944. O interesse maior na obra de Marcelo Gama está no estudo de três poemas longos: “Rua da Azenha”, “Noite de Insônia” e “Mulheres”. A análise dos poemas busca estabelecer um deslocamento da obra em relação às convenções poéticas decadentes, parnasianas e

simbolistas, muito marcantes no contexto em que a produziu, das quais também o poeta não esteve imune. A partir disso, a tentativa de demonstrar os possíveis contatos estilísticos com modernistas como Drummond, Murilo Mendes e Manuel Bandeira, na medida em que sua poética caminha para uma maior liberdade de composição com a recorrência de elementos da linguagem coloquial, além da crítica social e da auto-ironia presentes na observação do cotidiano urbano.

O primeiro capítulo deste trabalho traz uma breve descrição da trajetória poética de Marcelo Gama, observando sua importância como um dos pioneiros do Simbolismo no Rio Grande do Sul ao publicar *Via Sacra* (1902) e seu estabelecimento no Rio de Janeiro como redator de jornais e revistas. Além das informações biográficas, há no capítulo as informações sobre a recepção crítica da obra do autor, desde o breve comentário de José Veríssimo, tido como inimigo dos simbolistas, até os ensaios mais recentes, os quais contribuem bastante para a valorização dos traços que caracterizam sua obra como precursora do Modernismo.

O segundo capítulo é motivado pelas comparações de Sebastião Uchoa Leite e Vera Lins, nas quais o poeta é aparentado a Álvares de Azevedo. Uma tentativa de diálogo entre as obras dos poetas busca encontrar um eixo de aproximação devido à recorrência do prosaísmo, do humor e da ironia em seus poemas, e como essas ocorrências podem ser vistas como marcas que antecipam alguns temas modernistas.

O terceiro capítulo trata do aspecto formal de alguns poemas visando demonstrar como, aos poucos, surgem as marcas de liberação em relação a certas normas vigentes no período. Com ênfase no poema “Rua da Azenha”, o objetivo do capítulo é revelar essa gradual irregularidade de versificação baseada nos versos polimétricos, no dinamismo do ritmo e na aproximação com o prosaico, o que possibilita a abertura para um novo traçado poético.

O capítulo seguinte traz a análise do poema “Noite de Insônia”. Neste poema, a intensa manifestação do inconsciente na narração de um sonho fez com que alguns críticos aproximassem Marcelo Gama do surrealismo. Essa fuga da representação de uma realidade concreta é analisada como crítica às contradições da modernidade que se apresenta como novidade e causa certa perplexidade ao poeta por causa das contínuas mudanças urbanas. Essa perplexidade é expressa pelo tom dramático e auto-irônico do poema, que se constrói a partir de inovações e liberdades formais mais conscientes.

Por fim, o último capítulo traz a análise do poema “Mulheres”. Escrito no Rio de Janeiro, este poema é considerado, na obra de Marcelo Gama, o que mais se aproxima da estética modernista. Tendo como temática a *flânerie*, registrando a observação frenética e contínua das passantes na Avenida, é possível perceber através da análise a “ponte” a que se referiu Sebastião Uchoa Leite (1986) para a nova poética modernista. Além do ritmo frenético de composição, que celebra como novo espaço poético a rua, o poema apresenta as marcas do “coloquial irônico” na contaminação vocabular com estrangeirismos e gírias, e as manifestações críticas do olhar do *flâneur*, permitindo que se trace um perfil social de uma camada privilegiada pela modernização na *Belle Époque*.

2. Marcelo Gama e a recepção crítica de sua obra

*Aos 37 anos e 4 dias, na madrugada de 1915,
o poeta Marcelo Gama despenca do bonde
se espatifa nos trilhos do Engenho Novo.*

*Ao cair, sonhava que morava
numa nuvem de 2 quartos e 10 armários
cheios de cheiros e espartilhos de donzelas.*

*Em torno do corpo,
policiais e parnasianos se entreolham, assustados.*

(“Notícia do poeta” – Antônio Carlos Secchin)

2.1. Trajetória poética

Possidônio Cezimbra Machado, literariamente Marcelo Gama, nasceu em Mostardas (município de São José do Norte), no Rio Grande do Sul, a 3 de março de 1878. Mas é Cachoeira do Sul que o tem como filho ilustre, pois é lá que inicia os estudos primários, e mais tarde, em 1900, funda a revista *Lua*. Contudo, é em Porto Alegre, em 1898, onde foi caixeiro do comércio, que o poeta inicia sua vida literária fundando o quinzenário *Artes e Letras*. Também em Porto Alegre foram encenados os seus textos dramáticos: *A Peste Bubônica* (1899), e *O Sal-À-Mão* (1902) – teatro de revista –, além do monólogo *O Sonho* (1902). Ainda na capital da província, atuou como cronista e crítico de arte, publicando com o pseudônimo de “Marcellus”, uma série de textos no *Correio do Povo*, sobre o “Salão de artes da exposição estadual” (AGUIAR, 1989, p. 9-18).

É o próprio poeta quem nos apresenta, em versos, algumas particularidades de seu batismo literário:

Um dia batizei, na pia dos meus prantos,
o poeta que em mim, por milagre, surgira,
de olhos verdes, voz lenta e soluços na lira.
Por padrinhos lhe dei Dona Amargura e o Belo,
que escolheram o nome heróico de Marcelo. (GAMA, 1944, p. 99)

Ainda sobre o estranho nome de nascimento e a não-correspondência deste com sua personalidade, um amigo de Marcelo, Álvaro Moreyra, nos dá mais informações em seu livro de memórias, no qual não faltam também algumas linhas sobre a penúria econômica do jovem poeta, que o teria feito criar a revista de mau gosto *Sal-À-Mão*:

Marcello Gama era o nosso companheiro bem amado. Ele principiou com um grande desgosto: chamava-se Possidônio Machado. Não era possível! (...) Separou logo o criador da criatura. (...) Na imaginação sempre se chamou Marcello Gama. Possidônio e Marcello nunca se entenderam. Às vezes, a miséria de um obrigava o outro a cometer coisas feias: a revista *Salamão*, por exemplo, em 3 atos e 9 quadros, todos piores, (...) Pobre Marcello!. (MOREYRA, 2007, p. 32 e 35)

Desde a campanha abolicionista até o início da década de 1920, quase toda produção literária nacional se fazia no Rio de Janeiro. A Capital tornava-se a esperança, para muitos, de conseguir um emprego no meio editorial, mesmo que com baixo ordenado, pois concentrava o maior mercado para os homens de letras. Num país com um grande número de analfabetos, restava aos literatos a procura de um campo mais propício à produção e recepção de suas obras, sendo, portanto, a pequena Porto Alegre um espaço limitado para a difusão dos jovens poetas sulistas. Problema que se agravava ainda mais dada à grande distância entre esta e a capital do país, sede de todo o pretense cosmopolitismo nacional. Além das possíveis oportunidades no meio editorial do Rio de Janeiro, outro fato havia dado promessas de bonança para a categoria dos intelectuais/escritores, a inauguração da Academia Brasileira de Letras, em 1897, embora a “imortalidade” fosse garantida apenas a pouquíssimos “eleitos” (SEVCENKO, 2003, p. 117).

Juntamente com outros escritores gaúchos, Marcelo Gama deixa a província para a capital da República. Antes disso, ainda no seu estado, publica o livro de versos *Via Sacra* (1902); o poema dramático *Avatar* (1904), classificado por Andrade Muricy (1987, p. 739) como “ingênua expressão de revolta contra a dureza da disciplina na caserna”; além do longo poema *Noite de Insônia* (1907).

No Rio de Janeiro, ele, Álvaro Moreyra, Eduardo Guimaraens, Filipe D'Oliveira, entre outros conterrâneos, participam como redatores e colaboradores da revista *Fon-Fon*, fundada em 1908. *Fon-Fon* é um exemplo bem sucedido das revistas mundanas que, de par com o “novo jornalismo”, repercutem no cenário cultural da época. Tratando de assuntos diversos, inclusive literatura, essas publicações avultam pela facilidade proporcionada por novas técnicas de impressão que permitem o barateamento da imprensa.

Marcelo Gama participou também em 1911 da redação d'*A Hora*, folha da tarde, que, tendo durado pouco mais de três meses, fora um sucesso editorial, como relata Álvaro Moreyra: “Tinha quatro páginas, vivas, cheias de entrevistas, inquéritos, comentários, notícias barulhentas, tudo novo, diferente”. A revista conseguiu, assim, um inédito alcance de público a ponto de merecer elogios de intelectuais ilustres pelos ares de modernidade trazidos ao jornalismo nacional:

A Hora foi anunciada com escandalosa propaganda. Cada um de nós num automóvel, redatores e repórteres, na noite da véspera do aparecimento, fizemos uma parada de quinze carros pela Avenida Rio Branco, com fogos de bengala, serenata de violões, estandartes iluminados. No dia do aparecimento, venda de 2.000 exemplares! Naquele tempo, um sucesso! Os grandes jornais e jornalistas da época, com os melhores votos e augúrios. Uma cartinha de João do Rio para nós três; Paulo Barreto começava assim: “Meninos, A Hora é bem, é mesmo muito bem”. A Hora continuou assim “muito bem”, durante três meses e meio; e morreu, nunca vendendo menos de dois mil, e na sua última quinzena já 2.800 exemplares. Caso inédito então. (MOREYRA, 2007, p. 397)

Em 1914, a revista de maior circulação no estado de São Paulo, *A Cigarra*, traz uma matéria dedicada ao poeta. Na ocasião, Marcello Gama, como grafa a notícia, esteve na capital paulista para proferir uma conferência cujo título curioso era “A Mentira – alma da paz e da guerra”. Tratando o convidado como “nome consagrado” pelas rodas intelectuais, cujas “produções foram reproduzidas em jornaes e revistas de Portugal”, o periódico, que tinha como principais colaboradores poetas de inspiração parnasiana como Vicente de Carvalho e Amadeu Amaral, afirma ter sido o motivo do sucesso de Marcelo Gama a sua “organização de esthéta” e sua dedicação “ao parnasianismo”.

SEGUNDO SARAU D' "A CIGARRA.,

O segundo sarau d' *A Cigarra*, realizado a 9 do corrente, no salão do Conservatorio Dramatico e Musical, atrahiu extraordinaria concorrência, notando-se a presença de distinctas familias, médicos, advogados, engenheiros, jornalistas, estudantes, etc.

O programma fôra confiado a Marcello Gama — o brilhante poeta e jornalista rio-grandense que tanto successo alcançou com as suas conferencias no Theatro Municipal, do Rio, e no Salão do "Journal do Commercio". O assumpto era deveras suggestivo — "A mentira — alma da paz e da guerra".

Marcello Gama é um nome consagrado. Nossas rodas intellectuaes já o conheciam através de bellissimas produções e dos seus triumphos na Capital da Republica e no Rio Grande do Sul.

Entre os annos de 1898 a 1900, no prospero Estado do Rio Grande do Sul, o joven Possidonio Machado, (é esse o legitimo nome de Marcello Gama) entrando a collaborar activamente na imprensa, fez-se alvo da mais entusiastica admiração dos homens de letras.

Dedicando-se ao parnasianismo com successo, Possidonio Machado lançou-se no mundo literario com o pseudonymo de Marcello Gama.

Pouco tempo depois, em Porto Alegre, o joven poeta, ao lado de Zeferino Brasil, fazia-se guieiro de uma geração que surgiu para a vida publica constellada da fulgentissimos talentos.

CONFERENCIA DE MARCELLO GAMA



O poeta Marcello Gama

O seu primeiro livro *A via sacra* tornou-o familiar nas rodas dos literatos cariocas, e muitas das suas produções foram reproduzidas em jornaes e revistas de Portugal.

Recebido festivamente pela critica, com a sua organização de esthêta na mais elevada popularidade, d'ahi em diante, pode dizer-se, contou uma victoria em cada verso.

Delle se occupou em longo estudo, o erudito José Virissimo, mostrando que Marcello Gama constituia uma excepção extraordinaria entre os moços literatos brasileiros, observando em todos os seus trabalhos, alem de encanto artistico, a originalidade da expressão.

Distinguindo-nos com a sua visita, deu à sociedade paulista o prazer de apreciar-o numa conferencia, que marca um dos maiores triumphos da sua brilhante carreira.

Uma palestra literaria, na época em que se abusa desse genero da eloquencia, pode cavar um precipicio na nomeada de um poeta ou de um prosador.

Entretanto, Marcello Gama, no dia seguinte áquelle em que havia falado sobre a "Mentira" no salão do Conservatorio, era citado em todas as rodas de S. Paulo, como si uma hora de prosa bastasse para a sua glorificação.

A redacção d' *A Cigarra*, penhoradissima com a gentileza com que Marcello Gama accedeu ao seu convite, offereceu-lhe um ramilhete de flores.

O dr. Eloy Chaves, secretario da Justiça e Segurança Publica, fez-se representar pelo seu ajudante de ordens.

Marcello Gama na ocasião do segundo sarau d' *A Cigarra*, edição nº 10, 16 de setembro de 1914. Acervo digital do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Jornalista, conferencista, teatrólogo, empregado de casa comercial, Marcelo Gama, iniciador do Simbolismo no Rio Grande do Sul, foi também o boêmio inveterado em descompasso com a sociedade, avesso às convenções profissionais e burocráticas. Apesar da obra relativamente pequena, foi "integralmente poeta, queria viver no sonho e no mundo da poesia" (MURICY, 1987, p. 739). Faleceu aos 37 anos, vítima da sua boemia:

Marcello Gama faleceu, após uma vida irregular e boêmia, em 7 de março de 1915, no Rio de Janeiro, em consequência dum acidente, quando, depois das 4 horas da manhã, viajando de bonde, com destino à sua residência, na Rua Castro Alves nº

123, no Méier, ao passar, adormecido, pelo viaduto do Engenho Novo, foi arremessado à via férrea, de vinte metros de altura, por um movimento brusco do veículo. (MURICY, 1987, p. 739)

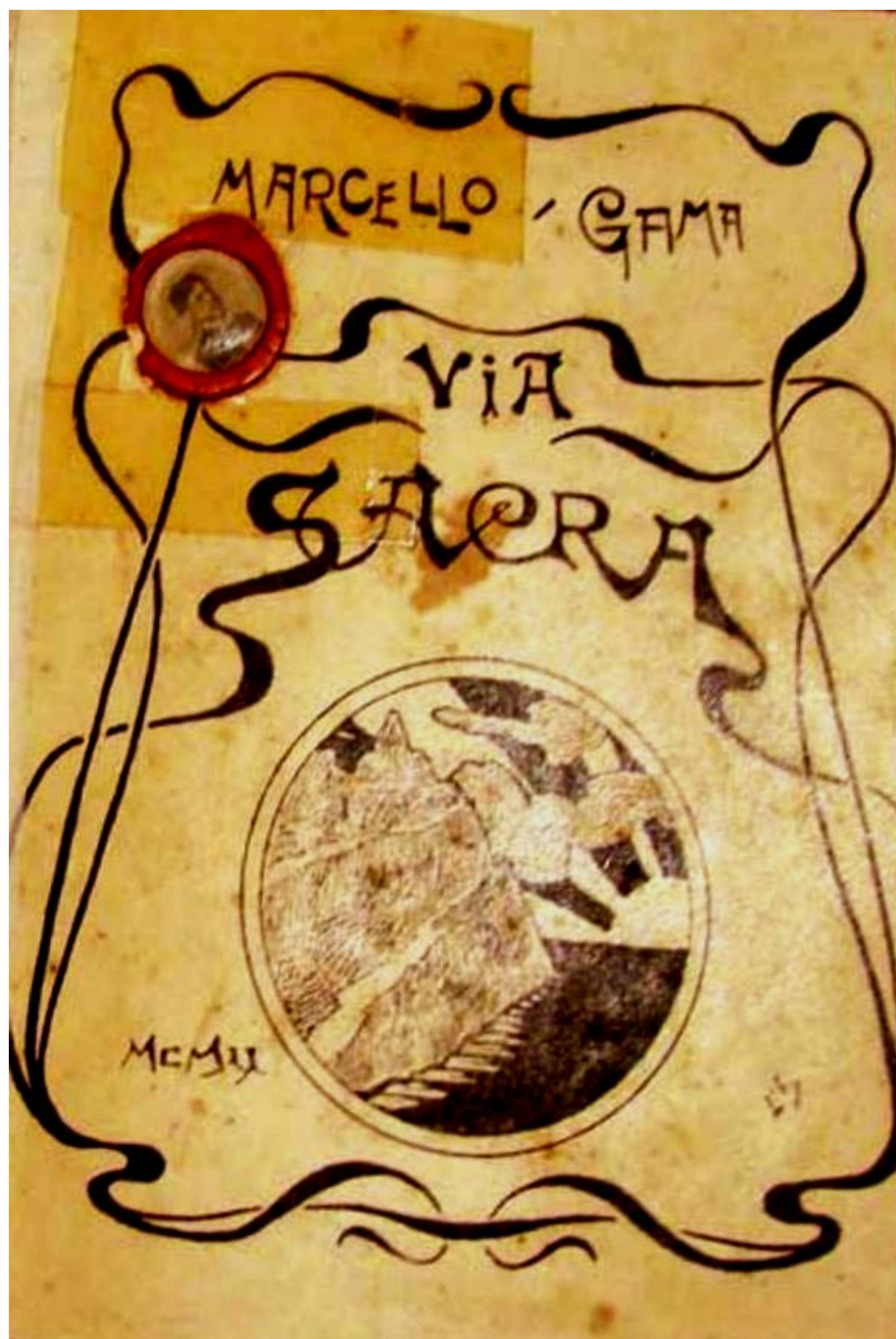
2.2. *Via Sacra*: marco do simbolismo sul-rio-grandense

Marcelo Gama, em 1902, introduz o Simbolismo no Rio Grande do Sul. Editado pela Tipografia de Otaviano Borba, em Porto Alegre, *Via Sacra* é considerado pelo crítico Guilhermino Cesar um marco na literatura gaúcha, pois representa o início de uma ruptura com os moldes essencialmente parnasianos que predominavam até então, abrindo espaço para a fecunda geração de poetas gaúchos que iria destacar-se nacionalmente. Segundo o crítico, as obras de Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, além dos simbolistas curitibanos, alcançaram rapidamente uma repercussão entre os jovens rio-grandenses. Comum também era a leitura dos franceses e belgas, como Verlaine, Rodenbach, e dos portugueses Eugênio de Castro, Antônio Nobre e Cesário Verde. O que fez com que penetrasse naqueles novos poetas “a sensibilidade, acordando-os para a batalha do antimaterialismo”.

1902 anuncia (...) o aparecimento de Marcelo Gama, que vai chefiar, sem o saber, uma nova corrente, mitigando a objetividade dos primeiros parnasianos com a sua poesia tão extravagante e originalmente subjetiva. Numa linha que parte da *Via Sacra* e se continua em Pedro Velho, Zeferino Brasil (...) e Alceu Wamosy, (...) o parnasianismo evolve mansamente para a revolução espiritualista (CESAR, 1971, p. 192).

Importante ressaltar que a maioria dos poetas dessa nova geração foge do passado heróico do Rio Grande do Sul ao descartar nas obras os temas políticos, valorizando, sobretudo, a musicalidade e o intimismo. Este último traço configura a ausência da “cor local”, que fora tão presente no regionalismo e bastante acentuada na poesia romântica; essa oposição é ainda mais notável se compararmos a obra dos simbolistas com os representantes da linha tradicional: seus predecessores ligados ao Paternon Literário; e com os prosadores contemporâneos daquela nova geração de poetas, como Simões Lopes Neto e Alcides Maya. “Neste sentido, o Simbolismo configura-se como uma reação compacta ao separatismo da

poesia e da prosa de sua época, buscando maior universalidade tanto temática, quanto imagística” (ZILBERMAN, 1982, p. 18).



Capa de *Via-Sacra* (1902).

2.3. Marcelo Gama visto pela crítica de José Veríssimo

Ao comentar a publicação de *Via Sacra*, José Veríssimo justifica na subjetividade autocrítica de Marcelo Gama as causas para sua crítica ao poeta: “Com bem mau gosto, acho eu, ele começa por confessar-se mau filho, inútil, vadio, sujo – *um tipo de imbecil, grotesco e extravagante...* que só uma coisa adora, e o consola no mundo, o verso” (VERÍSSIMO, 1977, p. 104).

Após demonstrar sua antipatia pelo tipo de poeta sonhador e desregrado, o crítico reconhece em Marcelo Gama um talento incomum, na comparação com os demais simbolistas – sem deixar de lado a ironia dirigida a esse grupo de poetas:

Quero, porém, dizer já que por menos simpático que me seja o alardo de maldade e cinismo que de si mesmo faz o Sr. Marcelo Gama, (...) não posso deixar de reconhecer nele um poeta de merecimento não comum, talvez um dos que mais verdadeiramente o sejam, na capoeira grossa dos que abrolham cada dia por dezenas, neste nosso fecundo solo brasileiro, mais feraz em versos que em café (VERÍSSIMO, 1977, p. 105).

O reconhecimento do talento do poeta por Veríssimo, “pela primeira vez em um simbolista” (MURICY, 1987, p. 95), não minimiza as críticas relativas ao comportamento do escritor tido por devasso. O crítico busca justificar tal censura a Marcelo Gama no que define como “patologia literária”, para ele, uma herança romântica que não passava de

um preconceito literário, e, (...) tolo, do gênio e da desordem, preconceito romântico, portanto anacrônico, desmentido por toda a história literária, com o exemplo dos máximos gênios, que salvo raríssima exceção todos viveram na ordem e na moral, humana e social (VERÍSSIMO, 1977, p. 105).

Até aqui, vemos que o tom da crítica, apesar de se basear nos versos do poeta, é dirigido não ao seu processo de criação, mas à representação da imagem social do escritor. O moralismo e o compromisso de apontar no texto valores que o coloquem como representante de uma cultura nacional, baseada no civismo, levam Veríssimo a combater duramente a postura crítica de Gama, que se mostra avesso aos padrões da vida convencional.

As preocupações do poeta pela boemia literária, os “defeitos” morais e seu “funesto gosto pela vadiagem” são postos em primeiro plano na crítica de Veríssimo, demonstrando

uma extrema dificuldade do crítico em dissociar a vida social da matéria literária, que se quer criação subjetiva e não apenas descritiva; por isso, os inevitáveis conselhos para que o moço esqueça sua postura de revolta e busque um patamar social mais elevado:

O Sr. Marcelo Gama é moço; se, como ele confessa, tem aqueles vícios e defeitos, ainda está em tempo de descobrir o vazio, a inanidade, o ridículo mesmo dessa postura, pois quero crer não seja mais que uma postura. (...) Há no poeta de *Via Sacra* talento, emoção e simpatia bastantes para arrancá-lo a essas preocupações arcaicas e imorais de boemia literária (VERÍSSIMO, 1977, p. 105).

Após reconhecer talento e singularidade num poeta simbolista, Veríssimo vê qualidades em alguns versos das “páginas meigas e delicadas” de *Via Sacra*. É verdade que seus poemas mais marcadamente coloquiais e irônicos não haviam sido escritos, mas é possível perceber algumas germinações do espírito crítico e do desejo de liberação formal em alguns poemas do livro de 1902. Entretanto, o que mais interessa como marca pessoal e distintiva de Marcelo Gama em relação à maioria dos escritores da época – sua postura irônica e crítica – não recebe menção de Veríssimo, ou melhor, é tratada como vício e defeito psicológico. A atitude de José Veríssimo, contudo, é compreensível, se pensarmos no contexto e na intenção crítica do autor do artigo. Afinal, não era de se esperar de uma crítica baseada nos preceitos positivistas e moralistas a aprovação de uma postura que se revoltasse contra tais paradigmas.

Veríssimo é taxativo ao considerar o caso brasileiro como cópia mal-feita do movimento francês. Não percebeu, entretanto, que o Simbolismo aqui, mesmo que tenha sido medíocre em relação ao francês e pelo efeito limitado que teve devido à aliança entre o Parnasianismo e o espírito conservador, foi manifestação rica de experiência e de variações, as quais influíram na formação de um clima pré-modernista (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 131).

2.4. Uma apreciação mais justa

Em 1944, a Sociedade Felipe D'Oliveira publica *Via Sacra e outros poemas*, obra que reúne ao primeiro livro, o drama “Avatar” (1904) e “Noite de Insônia” (1907), além de poemas *dispersos* como “Rua da Azenha” (1905) e “Mulheres” (1909).

Também é em meados do século, com a publicação do *Panorama do movimento simbolista brasileiro* organizado por Andrade Muricy, que muitos daqueles poetas obscuros passaram a ser lidos e receberam algum respaldo junto à crítica. Alargando os critérios de valor, Andrade Muricy inclui em seu livro mais de uma centena deles, entre os quais, poetas que extrapolam em muito as convenções do movimento, como é o caso de Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira, cujas relações com o Simbolismo foram apontadas pelo crítico.

Sobre Marcelo Gama, Muricy traz uma pequena seleção de poemas e alguns breves e vagos apontamentos biográficos, além de mencionar a possível influência que teria recebido o brasileiro da obra do português Cesário Verde. Nesta menção, o crítico aparenta o poeta gaúcho a Mário Pederneiras e manifesta na comparação uma predileção pelo primeiro, por ser ele mais “brilhante” e “pitoresco” que o poeta de *Histórias do Meu Casal*. Marcelo Gama, segundo Muricy, “acentuou vigorosamente as vozes coloridas e os ritmos nervosos do seu individualismo comunicativo”, o que proporcionou à sua poesia “achados verbais e psicológicos curiosos, ou empolgantes, e isso com surpreendente freqüência” (MURICY, 1987, p. 739).

Colaborando com textos sobre o Simbolismo para o quarto volume d’*A Literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, Muricy fez acréscimos no seu julgamento sobre Marcelo Gama. Ao abordar a pequena repercussão do *humour* no nosso Simbolismo, o crítico encontra alguns resquícios da “espirituosa indolência displicente” de Cesário Verde, mais uma vez em Mário Pederneiras. Para ele, no entanto, é Marcelo Gama quem dá a nota “bastante aguda” do humor em nossa poesia. Considera, neste sentido, o poema “Mulheres” como a obra-prima do poeta

gaúcho, pois sua sensual e espontânea apresentação do desfile feminino é de uma “virtuosidade e precisão epigramática chispante”. Entretanto, Muricy também irá mencionar a repetição de uma “efusão desarmada”, que se dá em alguns momentos no “desenvolto lirismo”. Esta referência é feita, sobretudo, ao longo poema “Noite de Insônia”, que, apesar de apresentar esta nota monotônica momentânea, é lembrado por ter inspirado “uma geração inteira de jovens simbolistas” (COUTINHO, 2004, p. 458).

Também o crítico Massaud Moisés (1967, p. 179) refere-se ao modo original e peculiar que garantem a Marcelo Gama “um lugar especial na galeria dos nossos simbolistas”. Para ele, o autor merece o referido posto por construir sua obra a partir de modelos pouco usuais no início do século e pela rara sensibilidade que o torna “um legítimo precursor do Modernismo, pela forma, aberta e avançada, e pela maneira de focalizar determinados temas”. Esta particularidade poética estaria, sobretudo, na maneira com que Marcelo Gama utiliza “estruturas poemáticas” arcaicas, colhidas na tradição lusíada, e somadas à sua dicção despojada, fluente e espontânea.

Em relação aos temas, há uma predominância da poesia do cotidiano, o que lembra mais uma vez Cesário Verde. Essa correspondência estaria relacionada à ironia ácida e desdenhosa deste, mas, que em Marcelo se abrande e torna-se freqüentemente uma auto-ironia, o que faz Moisés concluir que o brasileiro não mereça o rótulo de realista, pois seu foco está mais voltado para o “mundo interior” e não para a “realidade circundante”. Este conflito entre o intimismo e a visão da realidade exterior, aliás, seria devido a uma “bipolaridade de seu temperamento”, oculta “sob a capa de extroversão e do desregramento”. Além disso, apesar de apontar para uma semelhante riqueza metafórica presente na obra dos poetas, o crítico ressalta a diferença em relação ao espaço poético: o de Marcelo Gama se mantém “ordenado”, enquanto o de Cesário faz-se “delirante”. Exemplo perfeito dessa ordenação, para Moisés, é o poema “Noite de Insônia”, o qual é eleito como “o ponto mais

alto de sua respiração decadente e simbolista, apesar do clima surrealista que o poeta alcança evocar a partir do seu título” (MOISÉS, 1967, p. 180).

Embora não despreze a manifestação das convenções simbolistas presentes nos primeiros poemas de Marcelo Gama, Massaud Moisés ressalta que o poeta salienta-se pela “varonilidade de sua mundividência poética”, apenas algumas vezes enternecida de “mistério” e de “vaga comoção”. E assinala como um aspecto raro no nosso Simbolismo, a constância desses “versos másculos, fortes e cortantes” (MOISÉS, 1967, p. 183).

Sendo assim, a conclusão a que chega o crítico é a de que Marcelo Gama, apesar de ter escrito relativamente pouco, pode ser considerado poeta “moderno”, pois, como um cronista das ruas e longe da torre de marfim, se desprende das amarras convencionais da época ao apresentar uma sintonia com as vanguardas européias, dando contribuição importante para a gestação do nosso modernismo:

Original, inconfundível com os seus companheiros de estética, e integrando sem o saber as vanguardas poéticas da Europa, seu legado de arte garante-lhe um posto de realce entre os nossos poetas simbolistas, além de torná-lo um testemunho e um documento indispensável para os que desejarem escrever a história “interna” das origens do movimento revolucionário de 1922 (MOISÉS, 1967, p. 183).

O artigo de Dione Maria Bitencourt e Gláucia da Luz Pires (1975) sobre Marcelo Gama, publicado na revista acadêmica *Letras de Hoje*, é dividido em duas rápidas análises que abordam o artista como um desencantado diante da realidade, classificadas como “estudo de sonetos” e “estudo de poemas”.

Na primeira análise, as autoras percebem o predomínio dos lugares-comuns da linguagem simbolista (evocação, sugestão, interiorização e fugacidade) marcados pelo decadentismo, que se expressa na consciência da transitoriedade da vida. De ritmo invariável, os sonetos, para elas, têm no uso das ricas metáforas e dos símbolos voltados para a natureza a função de traduzir os sentimentos do “EU”, que se exalta e se angustia por ter a consciência da efemeridade de seus sonhos e ilusões.

Também na segunda análise, as autoras irão se referem a um estado de desencanto e a um desamor constantes na lírica de Marcelo Gama, o que, para elas, teria sido a “autêntica via sacra” do poeta. Afirmam ainda que este “EU” angustiado encara a realidade com um profundo sentimento “de inutilidade, rejeição, vazio, hostilidade, desprezo e esperanças perdidas” (BITENCOURT; PIRES, 1975, p. 86). O tédio diante da vida o faz procurar a salvação na morte. Já o desamor do poeta estaria ligado a “um estado de alma, a uma visão subjetiva e a um conhecimento que tinha ou fazia de si” (BITENCOURT; PIRES, 1975, p. 87). Este sentimento é, portanto, visto na análise como uma convicção da ilusão existente no enlace entre homem/mulher.

Por fim as autoras apresentam uma visão da personalidade do poeta que não difere muito da que Massaud Moisés chamou de “temperamental hipersensibilidade”, o que seria, em ambas as análises, a causa da oscilação da poesia de Marcelo Gama entre posições extremas:

Sua sensibilidade instável inclina-se para a tragédia, mas sua imaginação dinâmica enche de densidade lírica e de efeitos cinemáticos uma temática diversificada que reflete as vicissitudes psicológicas e os vários estados de sua alma, quase sempre incompatíveis com o social: cheio de desprezo e hostilidade pelos homens, alimentando uma ironia sutil pela mulher, e tendo para consigo mesmo um profundo sentimento de alheamento e inutilidade, a buscar na morte a solução para todos os males (BITENCOURT; PIRES, 1975, p. 89).

2.4.1. O estilo coloquial-irônico

Esta linha do Simbolismo francês denominada pelo crítico norte-americano Edmund Wilson (1967) de “coloquial-irônica” ou ainda “irônico-pungente”, “gírio-pomposa” e “chulo-ingênuo”, expressões que sintetizam alguns de seus traços essenciais, seria a contraparte da linha tradicional, musical e sugestiva, ou “sério-estética”, como prefere Wilson, e que está na base da obra de poetas do século XX como T.S. Eliot.

Incisivos irônicos e críticos de uma tendência tradicionalista estética, nobre, divinizante da pureza, poetas como Tristan Corbière e Jules Laforgue, segundo Wilson,

cultivaram em suas obras valores considerados negativos, mas não sobreviveram à sua aceitação crítica. Para eles, a poesia soava mais clara, quase prosaica, e através desse modo, do qual se apropriaram, se aproximariam mais do trato popular dado à palavra, do coloquialismo, com o uso de vocabulário chulo e “inadmissível à poesia”. O que parece indicar o motivo para que suas obras fossem tratadas, no momento de publicação, como de mau gosto estético. O que remete também ao caso brasileiro, se pensarmos nas objeções de José Veríssimo, mencionadas anteriormente, sobre a poesia de Marcelo Gama e dos simbolistas.

É na observação do vocabulário utilizado em alguns poemas do simbolista brasileiro, que Péricles Eugênio da Silva Ramos (1965) detecta a filiação do poeta ao estilo praticado por Corbière, Laforgue e, acrescenta, Cesário Verde, pela preocupação com os temas do cotidiano, “de modo esquadrihador e até ferino”. Também para ele, Marcelo Gama, “cujo vocabulário assume por vezes tom coloquial e cuja dicção não disfarça a ironia”, tem no poema “Mulheres” a representação máxima desta veia poética, que, por se tratar de uma composição “viva e mordente, corrosiva e sensual, não perde o interesse em toda a sua extensão”. Mas, além do estilo predominante apontado na obra do poeta gaúcho, Ramos, em sua breve crítica, destaca também os méritos de Gama na diretriz do simbolismo tradicional, sério-estético. Como exemplo cita o poema “Bucólico”, por sua “mansidão pastoril e o seu feliz emprego do arcaísmo” (RAMOS, 1965, p. 316).

Augusto de Campos (1978) é outro que vai ocupar-se do estudo deste estilo pouco usual no Simbolismo. Para ele, uma das causas mais fortes do “desprestígio” deste “primo pobre” em relação à linha “nobre” da poesia simbolista seria sua própria natureza “crítica”, que a caracterizava como uma “contra-corrente dialética” dentro do movimento; ele atribui aos poetas ligados a esta contra-corrente a ação de dessacralização do léxico poético com a utilização da linguagem coloquial:

os poetas da linha “coloquial-irônica” começaram a reintroduzir no corpo superpoético do poema, artefato de luxo, todo um lixo semântico, vedado à “terra santa” da poesia. Contra os cânones do *sermo nobilis*, a dessacralização do *sermo vulgaris*. Antipoesia. Antiarte (CAMPOS, 1978, p. 210-211).

Outro fator que teria impedido a valorização da linha representada por Corbière e Laforgue seria a desconsideração deste “gênero maldito”, humorístico e crítico, como criação artística, o que, para o autor, resultou do desprezo equivocadamente por parte dos poetas-estetas. Exemplos desta discriminação estilizante puderam ser vistos até mesmo após a eclosão das vanguardas do século XX, no caso do Brasil cita “Amor/humor” de Oswald de Andrade e “Antiode” de João Cabral de Melo Neto.

Augusto de Campos é mais cauteloso no que se refere a legitimar Marcelo Gama como representante desta veia contratextual do Simbolismo no Brasil. Embora o trate como uma exceção das nossas letras, não o vê como um caso extremado. Para ele, o único grande “antipoeta simbolista em língua portuguesa” seria Cesário Verde, por trazer em seu estro a “farpa, a precisão e a consciência lúcida” (CAMPOS, 1978, p. 214). Apesar de não possuir a mesma precisão do poeta português, Marcelo Gama ainda merece destaque entre seus contemporâneos; assim como Pedro Kilkerry ou Ernani Rosas, no que se refere à linha “sério-estética”, pela feição mais moderna dada à nossa lírica ao aproximar-se das radicalidades semânticas e sintáticas de um Mallarmé ou de um Rimbaud. Segundo o concretista, foram raras as figuras do nosso Simbolismo que souberam fugir da quase exclusiva dependência do satanismo de Baudelaire e da musicalidade de Verlaine.

2.4.2. A *flânerie*

Sebastião Uchoa Leite (1986) questiona o quadro das antologias poéticas nacionais e sugere a inclusão dos poetas obscuros que produziram poemas que se mantêm “legíveis”, ao passo que tantos consagrados deveriam ser “atirados pela janela”; o ensaísta afirma que o poeta de *Via Sacra* “entraria pela fresta”. Também para ele, tal como Pedro Kilkerry,

Maranhão Sobrinho e Augusto dos Anjos, Marcelo Gama extrapola os limites do Simbolismo no Brasil, porque em sua obra “aflora” o estilo coloquial-irônico, sobretudo no poema “Mulheres”. Sebastião Uchoa Leite também cita a admiração de Gama por Cesário Verde, além de aproximar o poema “Noite de Insônia” das “Idéias Íntimas” de Álvares de Azevedo, outro poeta que extrapolou as convenções de seu tempo. Porém, não é como neo-romântico que o crítico vê o poeta gaúcho, apesar de perceber na maior porção de sua obra uma “melancolia preguiçosa” e um “sentimentalismo frívolo”. Caracteriza-o como “pré-moderno”, devido ao *aprouch* coloquial e o humor, também recorrentes em seus poemas. A base para esta caracterização Uchoa Leite encontra em: “Rua da Azenha”, “Noite de Insônia” e “Mulheres”, que permitem ao poeta transpor os limites do “intimismo convencional” e “lançar-se numa observação mais crítica e autocrítica” (LEITE, 1986, p. 102).

Sebastião Uchoa Leite prioriza, a partir de uma análise estrutural, o poema “Mulheres”, por perceber nele uma clara dissidência em relação aos modelos da época. O que destaca “Mulheres” dos poemas da *Belle Époque* é um “ritmo desigual”, que foge também às formas fixas e tradicionais presentes na obra do próprio Gama. Este ritmo é marcado pelas impressões captadas pelo olhar daquele que perambula sobre a rua. É a *flânerie*, marca da modernidade e decorrência da “funesta vadiação” que José Veríssimo tanto condenou na postura do poeta.

Para Uchoa Leite, o ritmo permite ainda uma abertura para um “universo semântico mais amplo”, além da perspectiva crítica do olhar sobre as figuras femininas realçar um aspecto discordante em relação à imagem da mulher angelizada. A linguagem rara e exclusivamente poética, que ainda persiste em algumas designações femininas, é “poluída” pelos estrangeirismos que marcam o coloquial da época e pelos termos vulgares, como as gírias. Uma colagem que lembra o universo coloquial-irônico de Tristan Corbière.

Sendo assim, o poema é considerado um modelo de transição e, como poucos, pode “lançar uma ponte para a modernidade que irromperá, enfim, no movimento modernista da década seguinte” (LEITE, 1986, p. 107). O que permite aproximar Marcelo Gama, pela afinada observação cotidiana, de poetas como Manuel Bandeira, Drummond ou Murilo Mendes.

2.4.3. O estranhamento ao lugar-comum

Para Vera Teixeira de Aguiar (1989), Marcelo Gama é um poeta que conquistou notoriedade entre os escritores rio-grandenses por apresentar em sua curiosa poesia uma capacidade de abordar os temas cotidianos e as formas tradicionais de expressão, mesmo estando em desacordo com o meio em que vivia. Para ela, essa descrição dos temas próximos ao leitor, como os problemas imediatos do dia-a-dia e a ambientação das ruas garantem à esta poesia uma identificação com o mundo exterior e com o imaginário popular. Além disso, a linguagem foge à elitização comum desejada pelos simbolistas:

As imagens que desenha e as metáforas que constrói partem da combinação de elementos buscados na percepção imediata do mundo (...) e ainda, na apropriação do falar coloquial, dos ditados populares, tornados inusitados pelo novo contexto em que aparecem (AGUIAR, 1989, p. 47-48).

Essa relação com os temas do cotidiano e com os esquemas formais colhidos da tradição, como os sonetos e os versos alexandrinos, que possibilitam, segundo a autora, uma melhor “fruição da leitura”, decorre, contudo, de uma psicologia singular que manifesta um estranhamento à essa mesma realidade externa e às convenções que a governam, portanto, as combinações e recriações formais presentes em sua poesia fogem à simples representação do lugar-comum e assumem uma consciência crítica.

O questionamento da realidade na poesia de Marcelo Gama não transmite uma aspiração de fuga, presente em alguns simbolistas, mas acentua seu sentimento de rejeição do mundo hipócrita que vê. “O descentramento do eu faculta ao escritor a possibilidade de,

estando entre os outros homens, falar de fora. A sensação de rechaço gera o estranhamento” (AGUIAR, 1989, p. 50-51).

Portanto, para ela, é a postura vigilante do poeta em relação ao papel do artista na sociedade, ao repensar o ato da escrita e dar uma fisionomia própria às formas tradicionais, que possibilita à sua obra encaminhar-se à modernidade:

Por se aproximar do universo do leitor, através da representação do cotidiano e do manuseio das formas poéticas sedimentadas na consciência coletiva, Marcelo Gama não se escraviza à estética simbolista, não se enclausura na torre de cristal dos poetas distantes do mundo real. (...) Autor de seu tempo, (...) respaldando-se na tradição, abre caminho para o futuro, ao garantir à poesia um lugar na vivência cotidiana (AGUIAR, 1989, p. 49).

2.4.4. *Um canto à sombra*

Vera Lins (1995) escreve o prefácio para a reedição de *Noite de Insônia*, publicada em 1995. Nele, a autora também contesta os critérios duvidosos para a formação do cânone. Como metáfora para a exclusão de tantos poetas “eternos” da memória nacional, cita a forma violenta com que Marcelo Gama foi atirado do bonde de sobre um viaduto para morrer aos 37 anos. Para ela, num momento de aspiração “modernista”, em que se buscava uma expressão do concreto e do objetivo fundada no ajuste de um primitivismo nacional com as novidades da máquina, tanto o poeta gaúcho quanto alguns contemporâneos como Ribeiro Couto – cujo poema “Elegia de uma noite de junho” é citado por ela num jogo intertextual com “Noite de Insônia” – merecem um resgate pelo fato de sua poesia “articular um pensamento que se esgueira por entre as palavras de ordem de um moderno identificado com uma sociedade industrial” (GAMA, 1995, p. 7).

Assim, como veremos mais detidamente no capítulo dedicado ao poema, ele se aproxima mais da imaginação convulsiva de outros modernos anteriores às vanguardas: Edgar Poe e Baudelaire. A um encantamento com a nova realidade e com o desejo de representá-la, irá sobressaltar a visão interior que cria no ritmo do poema um mundo de fantasia e sonho, o que, para Vera Lins, decorre da “inteligência excitada ou, talvez, doentia do *dandy*

spleenético” que “retorna na nevrose finissecular”. Portanto, essa “poesia fala da condição humana e não da vida moderna. Por isso a noite e a cortina de fumaça entre o poeta e o mundo” (GAMA, 1995, p. 10).

Quanto ao ritmo de “Noite de Insônia”, guiado pelos arroubos imaginativos, a autora embora considere-o explosivo e surpreendente, irá referir-se também aos momentos em que decai para uma certa apatia, lembrando a já citada “efusão desarmada” apontada por Andrade Muricy. Apesar disso, o poema não perde seu caráter ousado frente aos ponderados versos parnasianos.

Como Sebastião Uchoa Leite, Vera Lins atenta para as afinidades do poeta de “Noite de Insônia” com o realismo-irônico de Cesário Verde e com o intimismo de Álvares de Azevedo. Entretanto, ressalta que Marcelo Gama excede os dois pela liberdade com que suas imagens surgem do sonho, extrapolando o realismo do primeiro e o espaço fechado do segundo. Do desejo de dar forma aos gestos vertiginosos e atormentados, segundo ela, surge uma proximidade com o expressionismo, na referência a outro poeta português, Raul Brandão.

Para ela, é através da aventura ficcional que alguns dos simbolistas, como Marcelo Gama, aproximam-se das vanguardas européias e distanciam-se das convenções da época por beirar “o expressionismo e o surrealismo, abrindo um caminho fora do veio documental e nacionalista que imprimiu sua marca na literatura brasileira” (GAMA, 1995, p. 19).

Após essa breve apresentação de como tem sido a recepção crítica de Marcelo Gama desde a publicação de *Via Sacra*, é possível perceber como os estudos contemporâneos têm dado maior valor ao estilo particular e raro, que o distingue da maior parte dos nossos simbolistas. Também é notável as diversas tentativas de aproximação do estilo de Marcelo Gama com o de outros poetas, especialmente Cesário Verde, de quem foi leitor.

No contexto brasileiro, outro autor que mereceu revisão ao longo dos anos sobre parte de sua obra, por extrapolar as convenções de sua época, é Álvares de Azevedo, também comparado com Marcelo Gama por alguns dos críticos citados acima. Considerando a afirmação de Antonio Candido de que Álvares de Azevedo teria sido “o primeiro, quase o único antes do Modernismo, a dar categoria poética ao prosaísmo quotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento” (CANDIDO, 1975, p. 180), e pensando no objetivo deste estudo que é a tentativa de incluir Marcelo Gama também como precursor do Modernismo, por motivos semelhantes, pareceu nos interessante cotejar a obra dos dois autores, partindo dos comentários já vistos.

O que nos faz pensar num diálogo entre eles estaria não apenas na expressividade de seus poemas, no modo intimista através do qual o “EU” surge como ponto central de suas temáticas, o que, como veremos, pode ser considerado um legado romântico que os poetas da posteridade tentarão negar muitas vezes sem sucesso. Mas, sobretudo, no que os distingue de seus contemporâneos, que é a introdução de certos temas cotidianos na poesia, o modo crítico de conceber a idealização do poeta e da arte numa sociedade que se moderniza, antecipando o espírito modernista com o uso da ironia, do humor, do coloquialismo e do prosaico.

Além disso, a conexão entre os dois serviria para traçarmos uma ponte que ligaria as margens do nosso Romantismo às do Modernismo, evidenciando a fragilidade com que são assentados padrões estanques e “absolutos” que figuram como características de cada movimento literário e de sua época.

3. Marcelo Gama e Álvares de Azevedo: um diálogo possível

Sobre a expressão *poesia moderna*, Octavio Paz (1984) afirma existir duas definições geralmente usadas, uma no sentido restrito e outra no sentido lato. A primeira corresponde ao período iniciado pelo Simbolismo culminando com as vanguardas do século XX e que teria se iniciado a partir de figuras chave como Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe. A segunda definição, para a qual corrobora Paz, aponta como início o Romantismo. Partindo desse princípio, o autor afirma que a poesia moderna “atravessa o século XIX, através de sucessivas mutações que são apesar de tudo repetições, e chega até o século XX” (PAZ, 1984, p. 152).

Outro estudioso da lírica moderna, Hugo Friedrich, chama a atenção para a afirmação de Baudelaire (um dos fundadores da modernidade) sobre a crença nos “estigmas eternos” que emanavam do Romantismo, o qual definia como uma “benção celeste ou diabólica” (FRIEDRICH, 1991, p. 30). A expressão de Baudelaire capta todo o poder de influência que teria o Romantismo para a constituição da poesia moderna. Na medida em que seus “estigmas eternos” fossem tratados tanto de forma negativa como positiva, ele não deixaria de agir sobre seus sucedâneos. Segundo Hugo Friedrich, os poetas pós-românticos buscaram libertar-se de tal coação e se revoltaram contra o Romantismo, porque se achavam sob seu encanto. Por isso, o autor define a poesia moderna como “o Romantismo desromantizado” (FRIEDRICH, 1991, p. 30).

Nesse sentido, observa-se que a definição de Octavio Paz sobre a poesia moderna assemelha-se a de Hugo Friedrich, à medida que não determina a ruptura total entre o Romantismo e o Simbolismo, seu sucessor, mas enlaça-os, afirmando ser este “o *outro* romantismo europeu”, uma tradução, na qual o primeiro “volta-se sobre si mesmo, contempla-se e se transpassa, se interroga e se transcende” (PAZ, 1984, p. 92).

Apesar de refutarem muitas das crenças e dos exageros românticos, seus sucessores carregam como certa herança um pouco daquele espírito rebelde, como afirmou Baudelaire. De fato, algumas das marcas da sensibilidade dos poetas modernos, como nos simbolistas, chegam a ser semelhantes aos ideais românticos, embora estes apareçam transformados. Como exemplo, poderíamos citar a voga espiritualista, a analogia entre poesia e magia, e a utilização de elementos novos e contraditórios buscando a originalidade poética, como o uso do grotesco e da ironia. Talvez o maior exemplo dessa relação de sensibilidade seja o individualismo egocêntrico no qual se apoiaram tanto os poetas românticos quanto os simbolistas, o que custou à maioria deles rótulos como “loucos” ou “nefelibatas”.

Portanto, pensando no objetivo deste capítulo, ou seja, uma tentativa de traçar uma vertente que aproxime em alguns aspectos a poesia de Álvares de Azevedo e de Marcelo Gama, é inevitável não atentar para a manifestação inchada deste “EU”, que se afirma inadaptado ao mundo e aos seus fins, maldizendo a humanidade pela desvalorização do artista. Atitude mais que comum entre seus contemporâneos, românticos e simbolistas, respectivamente.

Mas, apesar da força dessa marca pessoal ser patente nestes dois poetas, nossa análise buscará outro caminho, o “desromantizado”: aquele a partir do qual os dois souberam desviar-se das superficialidades convencionais de cada época e imprimir à sua poesia uma originalidade que a difere da maioria dos seus pares.

3.1. Duas almas em um cérebro de poeta

Álvares de Azevedo pode ser considerado na história do nosso romantismo uma exceção, ao lado de Sousândrade, devido à escapada consciente, em alguns momentos de sua obra, das ingerências mais marcantes do cânone romântico nacional: o indianismo e o exagero sentimental. Embora tenha escrito parte de sua obra obedecendo a alguns padrões românticos

ligados à poesia sentimental e idealizada, visando transcender o mundo concreto, e em grande parte, apontada pela crítica como artificial para o contexto brasileiro da época, Álvares de Azevedo assume, principalmente no drama *Macário* e no livro de poemas *Lira dos Vinte Anos*, uma posição ambígua em relação aos padrões do movimento romântico, no que diz respeito aos aspectos prosaicos, ou seja, considerados de baixo valor para a obra artística. Assim como afirma Cilaine Alves (1998), é possível marcar uma ruptura na obra do poeta, em dois momentos distintos, como um “código poético dual”:

Encontram-se, ali, temas e dispositivos técnicos que, atuando num primeiro momento como fatores rígidos, absolutos na legitimação de uma determinada concepção de poesia, vêm a ser, num segundo momento, fonte de riso e de escárnio indicando que, agora, esses mesmos elementos, numa inversão especular, tornaram-se avatares da negatividade. (ALVES, 1998, p. 69)

O melhor exemplo disso, e o que examinaremos cotejando com os poemas de Marcelo Gama é o livro póstumo *Lira dos Vinte Anos*. Nele, mais do que em *Macário* – no qual a dubiedade é representada alegoricamente pelos personagens Penseroso (idealista) e Macário (cético) –, podemos perceber esta divisão de maneira indubitável na separação entre as duas primeiras partes, para as quais o autor cria diferentes prefácios. É interessante comparar os dois prefácios no que tange aos tempos verbais utilizados em cada um.

No primeiro, o poeta utiliza predominantemente o pretérito, referindo-se ao passado como “consolo que *foi* de uma alma esperançosa, que *depunha* fê na poesia e no amor”, já aparentando uma auto-censura por escrever aquelas “vibrações doridas da lira interna que *agitava* um sonho, notas que o vento *levou*” (AZEVEDO, 1999, p. 23).

No segundo prefácio, porém, o tempo verbal assentado no presente confere mais vigor e segurança às afirmações sobre a poesia que se apresenta: “Aqui *dissipa-se* o mundo visionário e platônico. *Vamos entrar* num mundo novo, terra fantástica” (AZEVEDO, 1999, p. 123). Álvares de Azevedo esclarece o motivo de suas preferências dali em diante por “um mundo novo”, uma atitude estética que busca valorizar o grotesco e as situações cotidianas e

prosaicas como matéria para a poesia, apoiando-se agora não na idealização e na crença de um “mundo visionário e platônico”, mas na aceção da natureza humana sem disfarces e em suas contradições como foco de sua arte. Uma beleza artística assentada no feio e nas situações banais do dia-a-dia, que será corroborada pela utilização de recursos de linguagem como a ironia e o humor.

Já Marcelo Gama é visto entre os simbolistas também como uma exceção, ao lado de figuras como Pedro Kilkerry e Maranhão Sobrinho, embora a maioria dos estudos sobre o autor não o demonstrem de maneira mais sólida, fazendo apenas breves apontamentos, filiando-o ao estilo coloquial-irônico ou referindo-se à sua afinidade com a poética de Cesário Verde. Ao compararmos aspectos de sua obra com os de Álvares de Azevedo, não pretendemos tratá-lo como um *neo-romântico*, pelo contrário. Apesar de percebermos nos poemas de *Via Sacra* uma auto-tematização exagerada e um intimismo que beira a psicologia romântica, veremos que a atitude do poeta gaúcho tende a ser, nestes casos, mais natural do que em Álvares de Azevedo e muitas vezes matéria para a ironia.

Assim como a definição de Álvares de Azevedo para sua psicologia poética, “medalha de duas faces” (AZEVEDO, 1999, p. 123), Marcelo Gama apresenta uma tensão psicológica verificada nos extremos de sensibilidade e na concepção sobre o poeta no mundo, ora é crítico da modernidade ora é extasiado por ela, ora ressalta sua superioridade como poeta ora se rebaixa pela auto-ironia. Essa dualidade definida como “bipolaridade de temperamento” (MOISÉS, 1967, p. 181) é melhor expressa pelo próprio poeta no soneto “Catavento”:

Sou assim, como as asas do moinho
Que, lá distante, à beira do caminho,
Por entre casas velhas aparece:

Gira ao norte... ora ao sul... depressa... lento...
Parece doido aquele catavento!...
Mas como ele comigo se parece! (GAMA, 1944, p. 16).

Veremos que essa duplicação não é facilmente constatável como em Álvares de Azevedo, que pretende esclarecê-la em textos de cunho teórico. Em Marcelo Gama, ela é perceptível na convivência de elementos poéticos tradicionais (formas fixas e regularidade métrica) com outros, característicos da modernidade. Apesar da pouca extensão de sua obra em comparação com a de Álvares de Azevedo, as marcas do coloquialismo, do prosaico, da ironia e também da crítica social, perpassam os poemas de seu único livro, *Via Sacra*, e atingem seu maior grau em poemas posteriores, entre os quais “Rua da Azenha”, “Noite de Insônia” e “Mulheres”, são analisados separadamente nos capítulos seguintes. Portanto, para evidenciar o diálogo entre as poéticas centralizaremos o olhar na *Lira dos Vinte Anos* e em *Via Sacra*.

Esse confronto de sensibilidades busca, sobretudo, apontar algumas semelhanças naquilo que os dois poetas fizeram muito bem em contrapartida à maioria de seus contemporâneos: o uso da ironia, da auto-ironia e do humor, conjugando-os com uma linguagem coloquial que busca extrair a poesia dos temas cotidianos. São justamente estes traços comuns, e pouco valorizados em sua época, que fizeram com que eles transpusessem as barreiras estéticas dos movimentos literários aos quais se filiaram, e, conseqüentemente, permitem que seus poemas, nos quais estas características se evidenciam, sejam hoje lidos como precursores do Modernismo.

3.2. Poeta X mundo

Uma das definições mais usuais do poeta romântico é a do gênio incompreendido. O romântico, sentindo-se deslocado no mundo por se tratar de um iluminado, próximo da divindade, apresenta-se como portador de capacidade imaginativa superior a dos homens comuns, o que possibilita a ele falar com Deus e com a Natureza, servindo-lhes como porta-voz ao mundo concreto. Benedito Nunes (1978, p. 62) dá a medida dessa imposição

espiritualista do gênio romântico sobre o caráter vulgar da humanidade e sua conseqüente distância do real:

É que, altivo, incompreendido e distante, o poeta romântico impõe-se, intimado pela inspiração que o visita, a tarefa universal de legislador do reino dos fins espirituais intangíveis, onde, imune à lei da causalidade e às mutáveis circunstâncias do mundo exterior, ocupa (...) um lugar firme e elevado em relação à humanidade.

Acresce que o dom genial que caracteriza o poeta romântico não é visto com muito apreço pelos homens comuns. Geralmente, o romântico é tido como um louco, fruto do seu desajuste com a sociedade. Por isso mesmo o sentimento de incompreensão patente na sua relação com o mundo.

Apesar de não ser propriamente um romântico, Baudelaire, como vimos, advertiu para os “estigmas eternos” que o Romantismo impeliu a todos os seus sucessores, inclusive a ele. Em *O Albatroz*, um de seus poemas mais conhecidos, a “imensa ave dos mares” é capturada pelos marinheiros e posta no convés, onde, desajeitada, não exhibe mais a beleza imaculada e elegante do “monarca do azul”. A imagem do poeta como ser desajustado entre os outros seres é muito bem delineada na conclusão de Baudelaire e serve de exemplo para a caracterização deste comportamento do gênio poético:

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado ao chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar. (BAUDELAIRE, 1985, p. 111)

Como um ser que acredita possuir uma sensibilidade superior frente a uma sociedade em mutação, que se via impelida por uma necessidade de mecanização racionalista como pressuposto de uma crescente industrialização, o poeta – ser marginalizado por sua improdutividade material ou econômica – freqüentemente está em luta para conquistar a glória almejada. Maldizendo o mundo por sua insensibilidade artística, à medida que é, por outro lado, mal-visto pela aparente indolência e precariedade material, não escapa da relação de conflito entre a sua subjetividade e o real, tensão esta que parecerá interminável, visto que

os conflitantes parâmetros de valores sociais e morais estão em pólos opostos e parecem irreduzíveis.

Na *Lira dos Vinte Anos*, Álvares de Azevedo expõe, principalmente na primeira parte, sua visão idealizada do poeta no mundo. Em alguns momentos ele surge como um ser genial e merecedor de glórias – o verdadeiro arquétipo romântico –, que crê na sublime manifestação do dom sagrado e na pureza de alma que não pode ser manchada pelos vícios mundanos:

Fui um louco, meu Deus! quando tentava
Descorado e febril manchar no vinho,
Meus louros de poeta!

Meu amor foi o sonho dos poetas
– O belo – o gênio, de um porvir liberto
A sagrada utopia. (AZEVEDO, 1999, p. 104)

Um tom resignado e tranqüilo pouso nos versos que pretendem trazer o descanso almejado pelo poeta, longe dos homens e junto à paz da natureza. O caráter grandioso de sua passagem em vida ficará gravado para a glória na mensagem lapidar, que enfatiza a busca do *amor* e do *sonho*, temas mais cultuados entre os românticos:

Descansem o meu leito solitário
Na floresta dos homens esquecida,
À sombra de uma cruz! e escrevam nela:
— Foi poeta, sonhou e amou na vida. — (AZEVEDO, 1999, p. 119)

Estigmatizado como portador de pureza e genialidade, o poeta expressa ainda na primeira parte da *Lira*, mesmo timidamente, um sentimento de rancor por seu isolamento no mundo e pelo não reconhecimento de sua aguda sensibilidade:

Vivi na solidão – odeio o mundo...
E no orgulho embucei meu rosto pálido
Como um astro nublado...
Ri-me da vida – lupanar imundo,
Onde se volve o libertino esquálido
Na treva... profanado! (AZEVEDO, 1999, p. 105)

Fundada na binomia especificada pelo próprio autor e metaforizada nos personagens Penseroso-Macário, a consciência de Álvares de Azevedo, imbuída dos ideais românticos de

grandeza, mas ciente de sua “inutilidade” no mundo, volta-se para uma postura mais realista, que passa a conceber o poeta como uma figura marginalizada. É na segunda parte da *Lira* que a imagem do poeta vai perdendo o caráter *sagrado* e o ceticismo do autor desponta para revelar o real papel do artista no mundo materialista. Embora seja visto como vítima do desprezo dos homens pela arte, já não se espera para o artista qualquer glória:

O mundo tem razão, sisudo pensa...
E a turba tem um cérebro sublime!
De que vale um poeta – um pobre louco
Que leva os dias a sonhar – insano
Amante de utopias e virtudes
E, num templo sem Deus, ainda crente?

A poesia é decerto uma loucura:
Sêneca o disse, um homem de renome.
É um defeito no cérebro... Que doidos! (AZEVEDO, 1999, p. 126-127)

Além de assumir claramente a marginalidade da arte na sociedade materialista, Álvares de Azevedo revela uma diferente visão do artista, citando exemplos de poetas clássicos como Homero e Camões, afirma que não basta o gênio incomum, o poeta, como qualquer homem, também vive almejando a riqueza:

Se não faltasse o tempo a meus trabalhos,
Eu mostraria quanto o povo mente
Quando diz que — a poesia enjeita e odeia
As moedinhas doiradas. É mentira! (AZEVEDO, 1999, p. 192)

Marcelo Gama, assim como Álvares de Azevedo deixa transparecer em muitos poemas de *Via Sacra* uma sensibilidade incontida e o tom confessional, além da visão que busca supervalorizar o papel do poeta frente à sociedade de seu tempo. Entretanto, a relação do “EU” com a sociedade também será manifestadamente tensa em seus poemas, criando brecha para o surgimento de um ceticismo que irá calejar o poeta no seu “caminho do ideal”, tornando-o mais um desencantado no mundo.

Apesar do título do livro de Marcelo Gama, nele surgem poucas menções místicas ou religiosas. A via sagrada aqui refere-se, sobretudo, ao caminho trilhado pelo artista. Porém, já

no poema-prefácio, é possível perceber manifestações céticas quanto a este teor sublime e sagrado que emana do poeta:

O caminho sagrado, esse dos sonhadores
que sobem, a cantar, a montanha das dores,
tendo os pés a sangrar e uma lira por cruz!
Caminho do ideal, estrada que conduz
a uma terra de amor e de dias risonhos,
desde muito sonhada em mentirosos sonhos,
e onde querem chegar, subindo entre alcantis,
surdos à multidão eterna de imbecis,
os poetas, os bons, os visionários todos
que acreditam no sonho e na quimera... – doidos!
jardineiros da dor, coveiros da ilusão,
que a regar e a enterrar, já têm, no coração,
– um viçoso jardim, e n'alma – um cemitério;
malditos, para quem a ventura é um mistério,
porque quando supõem haver chegado o – Enfim!
surge mais uma curva... o caminho é sem fim. (GAMA, 1944, p. 7)

Vê-se que os “estigmas eternos” que emanam do romantismo, segundo Baudelaire, apresentam-se neste texto de Marcelo Gama em expressões como “caminho sagrado”, “do ideal”, e na designação dos poetas como “visionários” ou incompreendidos que sofrem em meio à “multidão eterna de imbecis”. Apesar disso, é possível traçar no texto, indícios de uma outra direção tomada por uma desconfiança nesse “caminho do ideal”.

A voz que narra a via sacra chama de “mentirosos” os sonhos que almejam um mundo de amor e felicidade. A imagem da via sacra é válida também, por outro lado, como motivo de crítica aos poetas que crêem neste ideal, antes visto como caminho para a “verdade”. Ao caracterizá-los, e aí percebe-se também a auto-crítica, como “malditos” e “doidos”, que vivem a “cultivar” dores e a “enterrar” ilusões, Marcelo Gama mostra-se consciente da impossibilidade do poeta em alcançar tais ideais, pois este não consegue rematar o “caminho sem fim”.

Em alguns de seus poemas podemos perceber o orgulho do poeta, do gênio que tem “pelo verso um culto excepcional”, quando se compara com os homens de seu tempo. No poema intitulado “Eu”, avulta o sujeito egocêntrico e consciente de seu talento, apesar de saber que ele apenas não basta para trazer-lhe glórias:

Que tormento! Invejado e não compreendido!
Mas em mim que é que inveja, afinal, essa gente
que me volve, na rua, o olhar impertinente,
percebendo que passo altivo e mal vestido?

Ou, se inveja não é, esses cães que me mordem
que têm que eu, nos cafês, leve vida sem ordem? (GAMA, 1944, p. 12)

Consciente do talento que faz o poeta ser invejado, Marcelo Gama revela, como nos dísticos acima, a inclinação para mostrar-se de maneira baixa, como o boêmio desregrado, como o homem por trás do artista:

Sou imberbe, indolente e nem sempre ando limpo...
– um tipo de imbecil, grotesco e extravagante...
Mas se engasto em bom verso uma rima cantante,
quase me sinto um deus, de tanto orgulho eu impo! (GAMA, 1944, p. 10)

Desta maneira, também consciente de que os valores materiais sobrepõem os artísticos e de que a própria arte, na sociedade em que vive, é tratada como mera mercadoria ou passatempo pelas classes mais abastadas, o poeta, aqui também convivendo com a miséria, de modo irônico, aceita trocar sua grandeza de gênio pela ignorância acompanhada de algumas garantias financeiras que lhe trariam conforto:

Ter dinheiro, conforto, amigos, boa mesa,
e bocejar ouvindo as misérias que eu canto!...

Antes burguês e mal saber firmar o nome,
do que ser invejado e agonizar de fome. (GAMA, 1944, p. 11)

Dirigindo-se ao próprio leitor, demonstra a consciência de que o homem comum não dá ouvidos à sua poesia. Por isso mesmo, descrente, mais uma vez afirma ser “enganosa” e fugaz a ventura do poeta aproveitando para criticar a insensibilidade alheia:

Tu, que os meus versos lês e que os condenas,
quando não és de todo indiferente (GAMA, 1944, p. 14)

Ventura de poeta é enganosa miragem...
Que bom ser imbecil como certa gatinha,
e incapaz de sentir a opressão da paisagem... (GAMA, 1944, p. 30)

3.3. Poeta e mundo

3.3.1. O prosaísmo e o coloquialismo como elementos poéticos

Ao introduzir o prosaico em sua obra, Álvares de Azevedo justifica a necessidade de renovação temática da poesia, pois acredita no esgotamento do idealismo transcendental e das artificialidades nas quais transborda o sentimentalismo: “Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo, e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro. O poeta acorda na terra.” (AZEVEDO, 1999, p. 123).

O vôo de Ícaro que pretendia alçar a poesia ao infinito resultou em sua queda na terra. O poeta como homem que “vê, ouve, sente”, tem corpo, sangue nas veias, “antes e depois de ser um ente idealista”. Configura a face de Caliban, aquela que promete ao leitor uma “terra fantástica” a partir desta página. Sem esses elementos, conclui, “não há poesia” (AZEVEDO, 1999, p. 123).

São elementos que surgirão na poesia de Azevedo para compor o “novo mundo” preconizado pelo poeta. Sua relação com o mundo toma outro viés após a queda, é menos tensa, embora por vezes não adapte totalmente ao exterior e ainda prefira exilar-se em seu mundo interno, como nas “Idéias Íntimas”; a tensão que havia devido à sua incompatibilidade com o meio passa a uma distensão à medida que está ciente de que é homem e que não deve almejar nada mais do que estar no mundo e poder usufruir dos prazeres concretos.

Deixando o isolamento da alcova e as visões etéreas, o poeta desloca o olhar para outro ambiente, espaço que marca a maioria das relações do cotidiano. A rua passa a ser um ambiente familiar para ele, e nela recolhe seus temas quando vaga em busca de seus amores:

Tenho por meu palácio as longas ruas,
Passeio a gosto e durmo sem temores...
Quando bebo, sou rei como um poeta,
E o vinho faz sonhar com os amores. (AZEVEDO, 1999, p. 175)

Vitimado pela miséria e sem condição de publicar seus versos – quando muito, conquista criadas com sonetos de amor –, o poeta marginalizado não se importa com o

anonimato, ao sentir-se livre e senhor do novo espaço não permite que sua criatividade sucumba à falta de editores:

Escrevo na parede as minhas rimas,
De painéis a carvão adorno a rua... (AZEVEDO, 1999, p. 176)

Deste modo, surgem em muitos poemas “calibanescos” de Álvares de Azevedo os temas do cotidiano e as metáforas mais inesperadas para contradizer o ideal marcado nos poemas que caracterizam a outra face da moeda e revelam um ente corporificado, naturalmente humano em seus defeitos, limitado como qualquer outro. Surgem, portanto, imagens como a da lagartixa para metaforizar o poeta enamorado, desejos eróticos por mulheres “baixas” ou servis (prostitutas, lavadeiras, criadas), e a penúria econômica que impede o poeta de iluminar o quarto para concretizar a obra que lhe inspira a mente. Entregue a si, trancado na alcova, entediado e insone o sujeito poético das “Idéias Íntimas” concebe o inventário dos objetos de seu quarto: seus livros, seus quadros, o copo de *cognac*, o seu charuto. E na desordem que perpassa do exterior para o interior, combinando lembranças e influências literárias, aguarda entre as teias de aranha que adornam os móveis a consumação de seus “assomos de poesia”:

Como outrora do mundo os elementos
Pela treva jogando cambalhotas,
Meu quarto, mundo em caos, espera um *Fiat!* (AZEVEDO, 1999, p. 141).

Também na obra de Marcelo Gama surgem metáforas e situações muito prosaicas que envolvem o sujeito poético, além de um coloquialismo permanente que atinge seu mais alto grau em “Mulheres” (que veremos em outro capítulo) e desemboca nas gírias e nos exageros dos estrangeirismos comuns na *Belle Époque*. Como em Álvares de Azevedo, o poeta nega a abnegação física e o idealismo do intelectual solitário da torre de marfim, “vê, ouve e sente” o sangue correr nas veias e vai para a rua atrás do que o corpo deseja.

A sala de aula torna-se ambiente para seus devaneios amorosos. Como qualquer estudante distraído e apaixonado, o sujeito poético desatento ao professor, queixa-se de seus infortúnios como se fossem jogos de azar:

O jogo dos corações
é como o das loterias:
eu jogo todos os dias
e nem aproximações! (GAMA, 1944, p. 28)

Para caracterizar ainda mais o prosaísmo que recolhe dos temas do cotidiano, o sujeito poético, muito coloquialmente, como um jovem estudante que dá recadinhos em bilhetes para a pretendida, espera conquistar a amada apoiando-se nos ditos populares:

Se, como diz o ditado,
a ocasião faz o ladrão,
não te distraias, cuidado!
que eu posso ter ocasião
e roubar-te o coração. (GAMA, 1944, p. 29).

Em outro exemplo do cotidiano, agora num simples abanar de leque pela mulher desejada, outra vez aparece o ditado popular funcionando como mote para o possível desfecho da relação amorosa:

Este leque perfumado
traz-me agora ao pensamento
aquele antigo ditado:
— Palavras, leva-as o vento.

Se estiveres te abanando,
nunca digas que me queres,
porque o vento irá levando
as palavras que disseres. (GAMA, 1944, p. 46)

A rua compõe na obra de Marcelo Gama ambiente privilegiado para a ocorrência do prosaico. À procura dos amores, o sujeito poético vaga desnordeado “correndo atrás do que se não alcança”; a peregrinação amorosa é descrita como um ato cansativo: “Venho de ver-te e sinto-me cansado/ de tanto perseguir tua esquivança” (“Pontos nos ii”, p. 58). Em outras ocasiões, porém, esta procura pode receber alguma correspondência; um *flirt* apenas, na passagem metonímica de um “chapéu de plumas”, e o sujeito se engrandece:

E eu fiquei de tal jeito,
como gente de aldeia assistindo a uma festa
à glória do padroeiro do lugar. (GAMA, 1944, p. 43)

Em outros momentos, o sujeito poético se vê imerso nas contemplanções decorridas das casuais baforadas em um charuto ou cachimbo. Apenas “pra matar o tempo” aguardando a morte, como em “O cigarro”, de Jules Laforgue, “lança ao nariz dos deuses fitas de fumaça” (apud CAMPOS, 1978, p. 245). Desse fato desprezioso, que aos poucos mergulha a intimidade no êxtase do fumo, surge o impulso ao sonho, cujas imagens fugazes estão repletas de desejo. Neste sentido, configuram-se as semelhanças entre os versos de Álvares de Azevedo e Marcelo Gama, respectivamente:

É leve a criatura vaporosa
Como a frouxa fumaça de um charuto.
(...)
Formosa a vejo assim entre meus sonhos
Mais bela no vapor do meu cachimbo. (AZEVEDO, 1999, p. 174)

De vez em vez certo vestido passa...
E o vestido e o que penso e sinto e escuto,
tudo é leve e fugaz como a fumaça
do meu charuto. (GAMA, 1944, p. 19)

3.3.2. O humor e a ironia

A ironia é outro recurso utilizado pelos autores para o questionamento de premissas eternas e exprimir a consciência da finitude do homem diante do mundo. Pode ter a intenção de crítica, quando provoca no leitor a consciência de superioridade do ironista diante do outro; ou pode ser fonte do humor provocado na maioria das vezes com o recurso da auto-ironia, neste caso, o ironista se rebaixa consciente de suas próprias limitações.

Existem várias definições para a ironia, esta pode dividir-se em diferentes graus dependendo de como se apresenta no texto, como afirma Lélia Parreira Duarte (2006). O primeiro grau de manifestação da ironia, chamado de ironia coberta ou retórica é talvez o mais usual, senão o mais simples, aquele em que se intenciona dizer o contrário do que foi

dito, funcionando na maioria das vezes como crítica do outro. O segundo grau, chamado de ironia *humoresque* é mais elaborado por intencional a ambigüidade e a impossibilidade de definição da mensagem; é correlacionado ao humor, visto que o ironista equilibra o tom da mensagem entre seus extremos. Há também a ironia romântica, teorizada principalmente no Romantismo alemão, mas não exclusiva dos românticos, onde a auto-ironia se faz comum. O que se procura ressaltar com ela é a distância que existe entre o mundo limitado e o infinito ideal, manifestada na coexistência dos contrários, na oscilação entre objetividade e subjetividade e na construção da obra (essência fictícia) por uma consciência em ação.

Caracterizada na maioria das vezes como manifestação consciente das limitações idealistas e da finitude do homem no mundo, a ironia tornou-se um recurso essencial à literatura moderna. Desde o Romantismo ela não presta serviço à descrição da realidade, da imitação, ao contrário, através dela é possível criar novas realidades singulares que provocam o estranhamento no leitor. Este, inclusive, é componente imprescindível na tríade comunicativa da ironia: autor–mensagem–leitor. Octavio Paz (1984, p. 101) chega a dizer que a ironia é o “reverso da palavra, a não-comunicação”, dada a complexidade de sentidos que ela pode atingir, sendo necessária para sua realização a ação conjunta dos dois extremos da tríade exposta acima.

Álvares de Azevedo e Marcelo Gama são dois ironistas. Como vimos, em boa parte de suas obras os poetas manifestam a consciência de finitude, e do acordo com as limitações do homem/artista abre-se a brecha para a atuação da ironia.

A ironia é elemento comum na 2ª parte da *Lira dos Vinte Anos*, exemplo muito conhecido é o poema “E ela! É ela! É ela! É ela!” (p. 180-181):

Eu a vi... minha fada aérea e pura,
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chita, as saias brancas...
Eu a vejo e suspiro enamorado!

O sujeito poético do poema manifesta-se extasiado pela visão que tem da mulher por quem diz ter amores, mas causa estranheza ao leitor, já na primeira descrição, a associação da imagem da fada (mulher ideal e etérea) com a da simples lavadeira (musa popular e concreta) que estende as roupas no telhado. Não satisfeito com a contemplação, o admirador galga o mesmo telhado durante a noite e vai espiar o sono da outra. Arriscando-se ao estalar das telhas, ele deseja “Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!”, e o que ao leitor se apresenta como beleza é a cena grotesca que é impossível ser lida sem provocar o humor:

Como dormia! que profundo sono!...
Tinha na mão o ferro do engomado...
Como roncava maviosa e pura!
Quase caí na rua desmaiado!

Como se não bastasse a cena hilária testemunhada pelo “atrevido enamorado”, o sujeito se encanta com a possibilidade de receber junto a flores os versos de amor (gesto sentimental e puro) de um papel que rouba entre os seios da “bela” adormecida. O canto agourento de uma coruja introduz a surpresa:

Abri cioso a página secreta...
Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!

Portanto, mais uma vez Álvares de Azevedo arma a cena para que o humor acometa seus versos e provoque no leitor uma risada. O falso drama do sujeito apaixonado inverte-se em comédia, à medida que a ironia intenciona o humor. Numa paródia à obsessão do amor ideal romântico, o autor inverte a imagem de pureza que está implícita nas musas canônicas da literatura ocidental, como são exemplos a “Laura” (Petrarca), a “Beatriz” (Dante), e direciona o suposto desejo à imagem negativa “que o céu revela” de uma mulher carnal e vulgar, a sua “lavadeira na janela”.

A confluência dos contrários, provocada pela ironia romântica, ressalta o grau de distanciamento do ideal de infinito (fada) e a realidade terrena (lavadeira). Utilizando-se da auto-ironia o romântico conjuga “o sublime e o patético, tornando sensível a distância entre o

mundo limitado e o infinito ideal” (DUARTE, 2006, p. 42). O próprio título do poema “É ela! É ela! É ela! É ela!” configura uma ironia, de modo retórico, pois a ênfase na confirmação da mulher desejada provoca conotação contrária, visto que o suposto amor não se concretiza (assim como aqueles pelas pálidas donzelas), e as imagens construídas caminham sempre para o desfecho ridículo que reforçam o contrário: *Não é ela!*.

Outro poema que também merece comentário é “Namoro a cavalo” (p. 189-190), pela maneira em que o autor conduz o eu lírico a um fim patético, também carregado de auto-ironia, a partir do fato corriqueiro que parte de um princípio honrado – uma visita à namorada:

Eu moro em Catumbi: mas a desgraça,
Que rege minha vida malfadada,
Pôs lá no fim da rua do Catete
A minha Dulcinéia namorada.

O alto preço do aluguel da montaria, além das flores nas quais, abandonado pela inspiração, o inautêntico poeta escreve um verso bonito e “furtado”, leva-o a definir com uma expressão coloquial a quixotesca andança que consome todo seu ordenado: “que esparrela!”.

As condições do clima vespéral contribuem de maneira a aumentar o infortúnio do distinto rapaz enamorado, que trotava alinhado em direção ao centro da cidade:

Mas lá vai senão quando... uma carroça
Minhas roupas tafuis encheu de lama...

Orgulhoso e honrado prossegue até avistar a namorada em sua janela, mas ela, envergonhada se irrita ao ver o pretendente no deplorável estado de sujeira e bate as janelas, provocando a reação assustada do cavalo que atira o cavaleiro ao chão. Este, antes tão cheio de amores, maldiz o amor e tenta recompor-se da queda:

Dei ao diabo os namoros. Escovado
Meu chapéu que sofrera no pagode
Dei de pernas corrido e cabisbaixo
E berrando de raiva como um bode

Mas percebe que as deploráveis conseqüências de sua valentia são irreversíveis:

Circunstância agravante. A calça inglesa
Rasgou-se no cair de meio a meio,
O sangue pelas ventas me corria
Em paga do amoroso devaneio!...

O coloquialismo observado nos versos da penúltima quadra presente nas expressões “Dei aos diabos”, “Dei de pernas” e “Berrando de raiva como um bode” reforça a auto-ironia e dão ao “pagode” em que se metera o eu lírico conotação humorística. Mais uma vez o “devaneio”, o desejo amoroso ideal, escorre entre os dedos do limitado moço, devido às circunstâncias desfavoráveis, rasgando ao meio suas esperanças de correspondência.

Infortúnios naturais também marcam a procura do amor e o conseqüente humor em poemas de Marcelo Gama. Em “Com o sol” (p. 59) o eu lírico apaixonado, também por uma habitante de um sobrado, aguarda diariamente que o sol complete sua curva pela abóboda para contemplar a moça:

Essa que eu amo, mora num sobrado,
E o sol, que a quer também, pára-se em frente:
E até que o sol se canse e enfim se ausente,
A janela é deserta, e eu, desolado.

Ao fim da tarde, quando o astro rei se recolhe a moça vem à janela observar o ocaso. O moço, sem conter-se, grita para que o sol se apresse “— Sol, vai-te embora!”. Porém, assim que o sol se vai, percebe o quanto é efêmera sua visão da amada por aproximar-se a escuridão da noite, e vê-se, impotente, a gritar contra o sol novamente, para assegurar-lhe a visão do ser desejado:

— “Sol, pára um pouco!...” E o sol, sem me escutar,
se esconde, enquanto eu lhe suplico, aflito:
— “Sol! por favor, ó sol, vai devagar!...”

A auto-ironia presente no poema contesta a esperança de satisfação eterna do desejo amoroso com a fugacidade do prazer à medida que o homem se torna refém da natureza, isto é, a visão da amada está submetida às condições naturais. Sem meios possíveis de retardar a

passagem do sol, o eu lírico consciente de sua limitação, ainda alimenta suplicante uma esperança inútil, provocando o humor pela ineficácia de sua atitude patética.

Consciente de seus insucessos amorosos, o eu lírico por vezes dirige a culpa à mulher para tentar amenizar sua impotência perante as circunstâncias que enfrenta para conseguir a conquista. Os obstáculos mais banais, porém, colaboram para a sucessão dos infortúnios:

Este mês, por culpa tua,
Já perdi três sabatinas!
Se as pedras da tua rua
Me consomem as botinas!... (GAMA, 1944, p. 28)

Para Massaud Moisés, a ironia em Marcelo Gama “é branda ou sufocada porque (...) ela regressa ao sítio de onde partiu, ou seja, o ‘eu’ do poeta” (MOISÉS, 1967, p. 180). Mas é justamente esta auto-ironia que conduz ao humor, ou seja, a ridicularização de seus próprios limites e de suas ilusões permitindo ao poeta ver-se como um homem comum e rir de si mesmo. Esse riso, auto-crítico, está na base da poética modernista.

Em “Teias de aranha” (p. 26-27), o coloquialismo esfria o desejo provocado pelo sensualismo e a ironia inferioriza a mulher perante a suposta ética contida na decisão masculina de não envolvimento. O eu lírico sentindo-se atraído por uma mulher experiente confessa o desejo de possuí-la, porém, com metáforas pungentes despeja toda a ironia que dilui o encanto. O desdém se justifica pela alma leviana da outra, apesar dos impulsos carnavais:

Incendeia, chispante, essa carne ambreada...
Tens o corpo que eu busco...
Mas tu’alma o atraiçoa, e desarma a cilada:
causa a mesma impressão que em concha nacarada
um viscoso molusco.

Faz o sangue correr alvoroçadamente
tua carne sadia, –
mas, depois... ai, que susto!... inopinadamente
tu’alma leviana atira sobre a gente
um balde de água fria.

Em “Noite de insônia”, que será analisado mais detidamente em outro capítulo, a auto-ironia provoca um desfecho inesperado para um poema que se sustenta nos momentos

dramáticos de um pesadelo. O derramamento da tinta, no desfecho, traduz a consciência da impossibilidade da representação e expõe as limitações da soberania do eu lírico, tão centrado em suas visões interiores, quando objetiva inscrever na eternidade os versos surgidos das “torturas supremas” daquela noite:

Abanco-me a escrever...
E zás! derramo a tinta!
Uma desgraça! Horror! E para que desminta
o azar, e em meu destino o agouro não influa,
corro a janela e atiro um jarro de água à rua. (GAMA, 1944, p. 110)

3.3.3. Uma beleza bizarra

A associação entre o belo e o feio, em outros termos, entre o grotesco e o sublime, foi teorizada no Romantismo por Victor Hugo em seu prefácio a *Cromwell*. A partir do nivelamento do valor semântico destes termos antitéticos, nas palavras de Victor Hugo (2002, p. 25), a musa moderna veria as coisas “com um olhar mais elevado e mais amplo”. Essa amplitude do olhar, segundo a teoria romântica, busca na coexistência dos contrários uma definição para uma poesia completa e harmônica. Esta harmonia, segundo o texto do escritor francês, é o passo decisivo que deveria dar a poesia para mudar toda a face do mundo intelectual, fixando seu olhar ao mesmo tempo “nos acontecimentos risíveis e formidáveis” (HUGO, 2002, p. 25).

Quando é preciso descansar até do belo, surge o grotesco para renovar a apreciação da beleza, de uma beleza nova. A originalidade também é pressuposto da poética moderna, à medida que esta cria o estranhamento através das imagens que deformam o belo tradicional. Por ser muitíssimo variado, o feio sempre apresenta aspectos novos, resguardando a arte da monotonia.

Álvares de Azevedo apresenta com sua “binomia” uma concepção bem semelhante a esta no prefácio para a 2ª parte da *Lira dos Vinte Anos*. Vimos através das injeções de ironia, de humor e da temática considerada baixa – elementos permanentes nesta parte de sua obra –

que sua poesia mostra a face mais original, a de Caliban, nivelando o que seriam os aspectos “positivos” e “negativos” do homem, como os da lavadeira que “roncava maviosa e pura”.

Outro exemplo desse nivelamento do grotesco e do sublime está no poema “A lagartixa” (p. 176-177). Nele, a temática do amor aparece como pano de fundo para o humor. Já na primeira quadra o eu lírico apaixonado define-se como a “lagartixa” ao passo que a amada é definida como o “sol” que aquece o ser inferior. Apesar disso, a impressão que se tem a partir da segunda quadra é a de que os sentimentos deste eu lírico grotesco beiram à pureza, sendo a terceira quadra um exemplo típico:

Posso agora viver: para coroas
Não preciso no prado colher flores,
Engrinaldo melhor a minha frente
Nas rosas mais gentis de teus amores.

Não obstante os versos acima, o eu lírico mede o seu amor por ela na mesma proporção do seu amor pelo “vinho” e pelo “sono”. Esses dois elementos colaboram para um contraste com a imagem bucólica dos versos da terceira quadra – do amante a colher flores no campo – aproximando o eu lírico do boêmio sensual. Ao definir a amada não mais como astro luminoso: “Tu és meu copo e amoroso leite”, a imagem do ser sublime transfigura-se associada aos elementos inferiores ligados ao boêmio.

Álvares de Azevedo, portanto, apesar de dar caráter humorístico ao poema, o dá numa dosagem exata, harmonizando as imagens do grotesco e do sublime. Este contraste entre a inferioridade do amante, tomado como um ser subumano e vil (lagartixa), e a superioridade da amada, retratada como fonte de vida e luz (sol), não intenciona extinguir o ser inferior e elevar o superior. Embora estabeleça a distância entre os dois (etéreo/terreno), também harmoniza-os à medida que a lagartixa (grotesco) absorve do sol (sublime) a energia para a vida.

Uma das premissas do poetar moderno, segundo Hugo Friedrich (1991) está na anormalidade que os poetas imprimem à poesia a partir da absorção do banal e de sua

deformação para que este seja compreendido como belo, dotando a beleza de um encanto agressivo e inesperado. Partindo de uma definição colhida em Baudelaire para o belo (puro e bizarro), Friedrich afirma que o feio, o disforme, torna-se valor equivalente ao do mistério provocado pela beleza definida por Baudelaire. Também para Octávio Paz (1984, p. 119), a modernidade relativiza e amplia o conceito de beleza: “Graças à modernidade, a beleza não é uma, mas plural”.

Buscando fugir à monotonia ao contestar o ideal de beleza feminina tradicional, Marcelo Gama também ousou incluir o elemento feio em seus poemas, vivificando a beleza partindo de um caso particular. A beleza bizarra da qual falou Baudelaire está estampada nas metáforas com que o poeta usará para caracterizar uma mulher com um “amor tão limpo e tão sem egoísmo”, cuja psicologia parece querer definir com imagens ao mesmo tempo cortantes e complacentes.

“Feia” (ver ANEXO – A) é um exemplo curioso. O poeta distorce o tema da mulher de imagem externamente bela para buscar em uma mulher feia uma correspondência interna de beleza e nobreza de alma. Como soariam duros a qualquer uma delas estes sinceros versos:

Borboleta que sai de um casulo rugoso...
teu sorriso não traz convites ao beijo:
antes pede perdão... manifesta o desejo
de que não se repare em teu corpo anguloso.

Comparada aos “frutos sãos, mas de casca suspeita” a bela-horrível só pode ter alma doce, que se sujaria caso o corpo inspirasse algum sensualismo. Para Vera Teixeira Aguiar (1989, p. 57), Marcelo Gama compõe o poema por uma necessidade de “abrandar as paixões” o que “leva-o a valorizar a mulher sem atrativos”. Parece que a busca de uma beleza reprimida sob um “peito murcho” vai além do desejo de atenuar as frustrações amorosas do poeta, pois o sujeito lírico caminha para a análise e o conhecimento da psicologia do outro, o que traz como consequência um julgamento crítico do padrão social de beleza, pela crueldade que este afeta a auto-estima de quem não se insere em suas convenções:

Já chegaste a dizer, encontrando um ceguinho:
— Que bom se fosse cega a humanidade toda!

Entristeceste ao ver, numa revista de arte,
um “tipo de beleza”... E terias a palma
se fosse dado a alguém fotografar tua alma...
— não havia mulher tão linda em toda parte.

Dói-te se ouves falar, quando estás numa roda,
na formosura desta ou daquela mulher.
Vês em cada semblante um motejo qualquer...
e descreste, por fim, nos recursos da moda.

Vítima dos olhares alheios que chegam a contaminar o próprio olhar com o horror aos espelhos, a mulher reproduz no seu ato de auto-repulsão um juízo de valor social, que indica a sedução dos signos da modernidade – as formas e o luxo do “tipo de beleza” das revistas de arte. O poema relativiza esta beleza moldada pela moda ao conceber a deformação da feiúra como algo positivo. A pureza ou sanidade da alma (sadia) desta mulher sofrida permanece inalterada senão potencializada pelo contraste com o corpo. Caso fosse possível fotografá-la, a imagem revelaria a forma suave e meiga que está envolvida por uma feição medonha. A imagem vivificante da beleza que se opõe à conotação mórbida da forma está na definição derradeira: a mulher feia “é uma flor que nasceu dentro de uma caveira”.

Segundo Octavio Paz (1984, p. 120) “o *bizarro* é uma das encarnações da ironia romântica”. Portanto, a ironia também se insere nas inusitadas e variadas definições para o belo moderno. Como controle do sentimentalismo exacerbado, reflexiva e consciente, sendo mais intelectual que sensória, a ironia manifesta a individualidade do poeta moderno e o conduz a uma auto-análise, permitindo a conciliação da subjetividade com a objetividade e a ampliação do seu ângulo de visão do mundo.

COM O SOL

— *“Anda depressa, ó Sol, que estás parado!
Que fazes tu ahí, Sol imprudente?”*
*Esse maldito Sol, ultimamente,
tem-se tornado o meu maior cuidado!*

*Essa que eu amo, móra num sobrado,
e o Sol, que a quer também, pára-lhe em frente,
e até que o Sol se cance, e emfim, se ausente,
a janella é deserta, e eu desolado!*

— *“Sol, vae-te embora!”*— *E quando o Sol vae indo,
e ella apparece, eu desespero e grito,
por vêr a noite, que já vêm cahindo.*

— *“Sol, pára um pouco!”*— *E o Sol, sem me escutar,
se esconde, enquanto eu lhe supplico, afflicto:*
— *“Sol, por favor, ó Sol, vae devagar...”*

SONETO DE UM PAE

*Vê-la crescer... florir!... Viço e perfume.
Já sorri. Quer falar. Tartamudeia.
Diz mamãe, e papae suffoca o ciume.
Os dentinhos lhe vêm. Anda. Chilreia.*

*Traz a casa de risos sempre cheia.
Vai ao collegio, mas com azedume.
Aborrece as bonecas: cresce, alheia,
a que a belleza e a graça em si resume.*

*De moça já tem scimas e alvoroços.
Põe vestidos compridos. Fala pouco.
Suspira, sonha, anceia, e pensa em noivo.*

*Vel-a como fulgura numa sala!...
Envaidecer-me... E chorar como um louco
quando o noivo vier arrebatá-la...*

MARCELLO GAMA.

4. A tradição e a traição formal

A poética de Marcelo Gama desenvolve-se num período no qual podemos perceber uma nítida transitoriedade entre a versificação tradicional e o rebuscamento dos clássicos (como nos parnasianos), e a gradual descontinuidade desta linha possibilitando a abertura para um novo traçado poético que evoluiu ao Modernismo.

Como introdutor do Simbolismo no Rio Grande do Sul, Marcelo Gama participa deste contexto de transição construindo sua poesia nas bases tradicionais da versificação portuguesa, mas já anunciando, por outro lado, um desejo de inovação formal. Essa variação nas formas fixadas pela tradição pode ser entendida como uma desautomatização de alguns esquemas canônicos a partir de diferentes recursos formais: o dinamismo rítmico criado a partir da irregularidade de estrofes e do uso dos versos polimétricos, o deslocamento dos acentos tônicos e das cesuras, a aproximação com o prosaico devido ao uso dos encadeamentos (*enjambements*) e a preferência pelo léxico coloquial ao retórico.

“Rua da Azenha” (1905), “Noite de Insônia” (1907) e “Mulheres” (1909) são os três poemas longos do autor gaúcho que representam mais nitidamente essa capacidade dinâmica que conduz a sua poesia a um patamar mais elevado, mais próximo do Modernismo, em relação aos poemas do livro publicado em 1902. Apesar disso, pode-se encontrar no conjunto poético de *Via Sacra* alguns bons exemplos de variação e transgressão às convenções formais que surgem como germinações para sua poesia futura. Veremos isso em algumas curiosas composições antes de iniciarmos a análise individual dos três poemas maiores.

Se tomarmos todos os poemas publicados na edição de 1944, que reúne também aqueles dispersos, veremos como há no aspecto formal a predominância dos esquemas clássicos. Para Massaud Moisés (1967, p. 182), Marcelo Gama possui uma “inclinação classicizante” e, por isso, segundo o crítico, é recorrente em sua obra um portuguêsismo que

se percebe pelo uso de “estruturas poemáticas de remota tradição lusíada”. Como exemplo, cita as seguintes composições: “Bucólico”, “Quadras”, “Versos do meu Coração”, “Trovas”, “Vilancete”, “Bonita e fria”.

Ao todo, reúnem-se em *Via Sacra e outros poemas*, excetuando o drama “Avatar”, 45 composições. Delas, 20 são sonetos e 1 vilancete (formas fixas). Quanto à estrofação, há 10 compostas por quadras (duas mesclando-se a dísticos); 2 por tercetos; 2 por quintilhas; 1 por sextilha e 1 por oitava. Além dos 3 poemas maiores, já citados, também há 5 poemas compostos por estrofação irregular. Dois deles à maneira de outros gêneros textuais, intitulados “Carta” e “Provérbio” (*Quem quer vai, quem não quer manda!*). Quanto ao tipo de verso, predominam os consagrados: a redondilha, o decassílabo e o alexandrino. Marcelo Gama não abandona as rimas, mesmo quando adota a irregularidade estrófica, demonstrando o seu papel importante para marcação rítmica, manifestando a preferência pelas do tipo consoante.

Interessa-nos, porém, a variação dos esquemas tradicionais, como nos poemas de forma fixa. O vilancete, por exemplo, é definido no *Tratado de versificação* de Bilac e Guimaraens Passos, como um gênero poético derivado do rondó, em que há uma glosa e “gira em torno de um terceto, que é um mote: d’este mote, o 1º verso não rima, rimam o 2º e o 3º” (BILAC; PASSOS, 1930, p. 156). Já Manuel Bandeira define o gênero como um tipo de glosa, “a qual consiste no desdobramento de um *mote* em tantas estrofes *voltas* quantos são os versos do mote” (BANDEIRA, 1997, p. 553). Sendo, portanto, o mote um terceto, as voltas devem ser duas e repetem o 2º e o 3º versos do mote, aqueles que rimam. Marcelo Gama, porém, intitula “Vilancete” (p. 17-18) um poema que embora obedeça ao esquema composto por mote e voltas, difere das definições do tipo clássico, vistas acima. No poema de Gama, o mote não é composto de três versos, mas de quatro:

Quem terá entre as mulheres,
uns olhos abençoados,
que escutem os misereres

dos meus olhos descasados?

Compostas de redondilhas em estrofes de sete versos, com seqüência de rimas (abbaacc), as voltas, que deveriam ser duas, para um mote de três versos, somam cinco com o de quatro. Além disso, os versos que deveriam compor uma rima emparelhada (2º e 3º do mote), e repetir-se no final de cada volta, formam rima alternada com os outros, por ser em número de quatro (abab). Estes também não se repetem simplesmente no final das voltas, apenas apresentam idéia semelhante, pelo uso de algumas expressões que figuram no mote, como: *meus olhos descasados* (1ª volta); *Quem tem olhos esmoleres/ e meigos, entre as mulheres?* (2ª); *olhos hoje descasados* (3ª); *uns sobre os outros* (olhos), *Mulheres!* (4ª); *os meus olhos descasados* (5ª). As voltas giram em torno das súplicas dos olhos descasados que pretendem se unir a outro par de olhos. Interessante o uso da metonímia que cria a partir da manifestação do olhar, a parte que representa o todo, um efeito também sinestésico ao comunicar-se com uma possível pretendente, como nos dois primeiros versos: *Os tristes olhos que ouvistes/ implorando vossa graça*.

Percebe-se, portanto, uma recriação do esquema tradicional do vilancete, pois Marcelo Gama, além de utilizar-se de um mote com um verso a mais do que sugere a versificação clássica, constrói o poema com um número maior de voltas que o número de versos do próprio mote. Uma variação que, embora não represente uma revolução, pois o poeta recorre a uma forma consagrada de composição, revela a partir da violação da “receita” um desejo de libertar-se da rigidez normativa.

“Fumaças” (ver ANEXO – B) é um poema composto de seis estrofes de oito versos, sendo, destes, os dois últimos um refrão que reforça a sonoridade e no campo semântico a efemeridade das imagens. Seus versos são decassílabos, com exceção do 4º e do 8º de cada estrofe, que são tetrassílabos e prolongam os anteriores por meio do *enjambement*. Quanto à

acentuação, mesclam-se os versos sáficos 10(4-8-10) e heróicos 10(6-10), sendo ainda possível encontrar raros exemplos dos antigos versos provençais 10(4-7-10).

A sonoridade é a característica marcante do poema, onde os recursos da aliteração e da assonância são muito bem utilizados, além das rimas alternadas. O ritmo também é variado, derivando das imagens fugazes que surgem da matéria tênue e volúvel que sobe aos ares, numa movimentada e sensual sinestesia: *e o que penso e sinto e escuto/ tudo é leve e fugaz como a fumaça/ do meu charuto.*

Na segunda estrofe o efeito de clareza das visões do sujeito poético em estreita relação com a dissipação das mesmas imagens no céu é muito bem marcado pelas aliterações e assonâncias, sobretudo do fonema /a/ predominante nas tônicas que marcam o ritmo:

Tarde vernal e casta e clara e calma.
Tenho um estado de alma estranho e raro:
Vejo, de olhos cerrados que em minh'alma
é tudo claro.
E no céu, onde meu sonho esvoaça,
cada clara visão dura um minuto:
Tudo leve e fugaz como a fumaça
do meu charuto.

Sendo marcada na entoação da vogal /a/, a sonoridade dos versos se apóia também nas ocorrências das aliterações, como as de (*t; c; l e r*), nos quatro primeiros versos, com o /l/ no final de sílaba prolongando ainda mais o som aberto do /a/. Na outra metade da estrofe ocorre aliteração do som de /s/ marcada também pelas letras *c* e *ç*, além da ocorrência da aliteração em /m/.

A desfilada louca dos cismares do sujeito poético, que sonha de charuto à boca, resume-se às ondulantes, breves e espiraladas visões de figuras femininas. O observador situa-se entre dois planos: o concreto e o abstrato, ou melhor, entre as visões externas e internas. Dirige o olhar a algum movimento que lhe permite gravar na mente uma visão do concreto, marcada neste exemplo, por uma transitoriedade da aparição apoiada na aliteração em /v/ e na sutileza do fonema /z/ do final de sílaba: *De vez em vez certo vestido passa...* Em outro verso

caracteriza o substantivo vestido: *tênue, breve, de manso, diminuto*... – os adjetivos referem-se à sutileza do material (*tênue*), à maneira com que se movimenta (*de manso*), e à pouca duração da passagem (*breve*), além de indicar o pouco tamanho (*diminuto*) – reparar na ambigüidade do último adjetivo, que pela semelhança sonora pode ser relacionado tanto ao tamanho curto quanto ao tempo curto já mencionado para a aparição das imagens (de minuto). De outra maneira, entregue à abstração das imagens onírico-enfumaçadas ampliadas pelos efeitos do tabaco, apoiadas nas aliterações dos fonemas /k/ e /s/, o fumante busca manter-se excitado pelas formas femininas:

Renascem-me desejos sepultados;
Cabrioleia pelo céu meu sonho;
entontece-me o fumo; e, sem cuidados,
 vejo risonho,
no ar, a clara e vaporosa cassa
que o corpo de ouro veste-lhe, impoluto...

Quanto ao ritmo, o poema se apóia nos acentos tradicionais dos versos sáficos e heróicos, havendo ocasionalmente alteração nos acentos secundários de cada verso. Assim como a matéria brumosa que se dissipa do fumo o ritmo é leve, facilitado pelas associações sonoras que o permitem fluir sem quebras bruscas. Há, contudo, além das ocorrências dos *enjambements* de cada estrofe, que fazem alongar a leitura daqueles versos, outros momentos em que o ritmo varia, seja pelo deslocamento dos acentos seja pela inserção de pausas, causando uma tensão:

Toma a quimera aspetos multiformes:
agora sobe dos céus em arabescos,
depois, desenha, em proporções enormes,
 quadros dantescos;

Vemos que entre o primeiro e o segundo versos da terceira estrofe há uma variação considerável na marcação das tônicas, sendo o primeiro um verso heróico com esquema rítmico 10(4-6-10) e o segundo um verso provençal 10(4-7-10). Além disso, o que permite tomarmos o segundo verso como regular quanto ao número de sílabas métricas é a ocorrência

da sinalefa na união da preposição “em” com a primeira vogal de “arabescos” (*em-a*); caso a leitura seja outra, conta-se o verso como sendo de onze sílabas. Há também entre os três primeiros versos uma alternância na segmentação, ocasionando os diferentes tipos de decassílabo citados anteriormente: o 1º heróico 10(4-6-10); o 2º provençal 10(4-7-10) e o 3º sáfico 10(2-4-8-10), este com um acento a mais, contendo um pouco o ritmo para a leitura que se prolonga ao quarto verso.

Já na última estrofe, o ritmo mais pausado é marcado pelos pontos finais que isolam as orações aditivas dos dois primeiros versos. Tais pausas correspondem às sensações e reflexões que o fumo desperta no sujeito lírico, enquanto entre o terceiro e o quarto a ocorrência do *enjambement* permite a conclusão através da leitura continuada. Entre o primeiro e o segundo versos ocorre a variação no esquema rítmico, com o deslocamento da tônica da 6ª para a 7ª sílaba, mais uma vez coexistindo os versos heróicos e os provençais. A sonoridade é marcada pelas ocorrências da aliteração do fonema /s/ e da assonância de /a/:

Fumo. E no azul voejam ilusões.
Cismo. E a **fumaça** espirala nos ares.
Sempre me **causa** o fumo **sensações**
bem **singulares!**

Para Vera Teixeira Aguiar (1989, p. 60), embora Marcelo Gama construa sua poesia apoiando-se nas formas tradicionais, sua expressividade foge ao lugar comum por “reivindicar para o artista um espaço marcado dentro da sociedade”. Como vimos no capítulo anterior, por várias vezes o autor manifesta-se ironicamente indignado pelo pouco apreço dado pela sociedade aos artistas. Vemos que não está só no plano semântico este desejo de identificação do artista que é. No plano formal, na sintaxe e nos recursos poéticos que utiliza para enfatizar sua visão artística, é recorrente o desejo de consolidação de seu papel social. A metalinguagem é um desses recursos, que fazem o poeta refletir sobre sua condição: *Li hoje tudo o que já escrito havia,/ comparando o passado ao meu presente.* (“Última página”); ou

mesmo, quando revolta-se e resiste contra a miséria que lhe impõe a fome: *jamais quebrantará o vigor do meu Estro* (“Na liça”).

No poema “A uma velhinha” (ver ANEXO – C), Marcelo Gama demonstra sua capacidade de compreensão da psicologia alheia. Em 80 versos alexandrinos compostos em quadras, traça toda a existência de uma desolada velhinha – *linho corado ao sol de trinta mil manhãs*. A passagem do tempo é a linha pela qual o poeta conduz seus versos, e apesar do respeito que nutre pela anciã que resiste aos chamados do coveiro e se constitui numa *tradição*, o poeta ressalta a fugacidade dos momentos felizes evocados pela saudade, em contraposição à permanência das mágoas, rugas e decepções que se amontoam com os anos: *os sonhos, noutra tempo, erravam nos teus olhos;/ os teus olhos, agora, é que erram pelos sonhos*. A metalinguagem também surge no poema, explicitada pelo *enjambement* do primeiro para o segundo verso, citados abaixo, quando o poeta sugere a comparação pelos descendentes da velhinha, entre uns sonetos românticos escritos à bela moça de cabelos negros e *olhos sonhadores*, e os versos do presente:

Inda os sabes de cor! – Os netos que os confrontem
com os versos de agora... E pões-te a recitar...
Bons tempos!... E parece entanto que foi ontem...
Não te podes conter... e ficas a chorar...

No poema “Teias de Aranha” (ver ANEXO – D), composto em quintilhas de alexandrinos mesclados a hexassílabos com esquema de rimas (abaab), é bastante interessante a posição em que se coloca o sujeito poético diante de uma mulher desejada. É curiosa a imagem representativa da relação entre os dois seres. A teia de aranha, como o jogo da sedução que a mulher (aranha) dirige ao homem/poeta (mosca):

Como aranha que **prende**, usando de artimanhas,
um incauto moscardo,
assim, tu, que **também** és má como as aranhas,
tens urdido **uma** teia e queres ver se **apanhas**
um miserável bardo.

Este bardo sou eu, mas é **tempo** perdido
e inútil teu **engenho**,

quanto ao número de sílabas métricas, mesclando-se decassílabos, hexassílabos e alexandrinos, além de ser também variada a seqüência de rimas, ora emparelhadas, ora alternadas.

O clima psicológico também difere de muitos dos poemas do livro, pois enquanto nos outros predomina a melancolia preguiçosa ou o sentimento, já apontado em uma crítica, como um desencanto de viver. Em “Hieroglifos” o sujeito poético se mostra surpreso por tamanha felicidade, e não se contém: *Quem tem tristezas, que me mande algumas,/ que alegrias demais, quase endoidecem*. Apresenta-se contrapondo o passado ao presente, com metáforas e comparações inusitadas, mas que registram o furor da alma que habita a matéria concreta:

Já fui como um soturno e triste prédio
que estivesse alugado à Dor e ao Tédio;
mas hoje, em vez de ser o que era dantes,
inda sou mais ruidoso
que uma casa onde morem estudantes.

Ninguém mais orgulhoso!

O motivo de tamanha música interior notada na semelhança dos nervos a cordas de violinos está explícito metonimicamente em um verso isolado: *Tudo por causa de um chapéu de plumas!*. O olhar da moça que penetra como luz a escuridão interior do apaixonado faz com que ele sonhe com o amor, mesmo que a imagem seja passageira, fugaz, inspirando as fluidas metáforas: *E lá se vai um lírio, a boiar entre espumas,/ – meu sonho sobre o teu chapéu de plumas*.

As três últimas estrofes, entretanto, enriquecem muito mais o poema, aliando os recursos formais aos semânticos. Para descrever a forma e os movimentos da mulher, o poeta imprime-lhes características poéticas:

Teu corpo de ouro é um poema
que a natureza anda compondo aos poucos,
com rimas de cristal e versos loucos...
Original o tema!

As imagens passam da fluidez à dureza do metal (*corpo de ouro*) e do mineral (*rimas de cristal*), enquanto a caracterização dos versos parece evocar mais uma vez a metalinguagem. Composto por versos polimétricos e estrofes irregulares, o que até então é aspecto raro nos poemas do autor, “Hieroglifos” parece desordenado, exigindo uma decifração de seus *versos loucos*. A imagem da mulher que passa na rua é comparada a um recital e prepara a descrição do desfecho, que funciona como outra referência metalingüística, pois associa a composição imaginada ao próprio poema:

Tu caminhas em verso alexandrino,
 medindo os hemistíquios
e elidindo vogais – que são teus pés dourados. –
 Não há versos errados...
Quem achar erros no teu passo, – indique-os!

O caminhar elegante e compassado do poema em forma de mulher por pouco não se dá num verso alexandrino (o 1º verso é decassílabo), mas o 2º, de seis sílabas, comporia um hemistíquio para um verso de doze, e o 3º, este sim um alexandrino, refere-se à elisão que realmente ocorre entre as vogais do início (*e elidindo vogais*). Os dois últimos versos parecem ironicamente dirigir-se de antemão aos puristas, que poderiam cobrar uma regularidade do poema, ressaltando, porém, a decisão de compô-lo desta forma, pois a variação ou inovação não deve ser entendida como erro de composição.

4.1. Rua da Azenha

Poema longo composto de 78 alexandrinos mais um hexassílabo, como complemento do último verso de doze sílabas. A estrofação é irregular alternando-se dísticos, tercetos, quintilhas, estrofes de oito a dez versos e outras com apenas um verso. As rimas estão emparelhadas, apenas um dos versos: *e a sombria expressão, parada, dos ciprestes*, não tem correspondência sonora final. Veremos como o ritmo também sofre variações e tensões.

A Azenha da provinciana Porto Alegre foi uma rua historicamente ocupada por imigrantes, um deles, o açoriano Francisco Antônio da Silveira, o “Chico da Azenha” fundou o moinho d’água que deu origem ao nome da via, tornando-se o primeiro plantador de trigo da cidade. Além do interesse pelo moinho, os habitantes da cidade eram também movidos a ela nas fúnebres ocasiões, já que a rua era passagem para os enterros da época. “Com o final da Guerra dos Farrapos, o bairro assume novas características, tendo em vista a transferência dos três cemitérios da Cidade para o alto de suas colinas” (*História dos bairros de Porto Alegre*, p. 10). E são as contínuas e quase incessantes procissões ao alto da rua que servem de temática para o poeta Marcelo Gama.



Foto da Rua da Azenha no início do século XX.
Fonte: <http://www.prati.com.br>

Mas “Rua da Azenha” (ver ANEXO – F), escrito em 1905, não é apenas um poema no qual o poeta expõe os movimentos dos transeuntes no caminho que leva ao cemitério. Partindo do registro dos cortejos melancólicos que mobilizam a rua, de seus passantes e dos

costumes daqueles que habitam o local, o poeta encontra no *modus vivendi* substância para desferir suas críticas, na tentativa de revelar as hipocrisias mantidas nas relações sociais, além de vislumbrar compreender os anseios de cada alma ali presente ou já ausente.

Como índice de uma postura mais livre, que extrapola o círculo fechado do intimismo e da alcova, percebe-se claramente no poema um envolvimento maior do poeta com o ambiente urbano, já pincelado em alguns versos anteriores. O olhar foca predominantemente o espaço externo valorizando a observação do cotidiano. Em alguns trechos é nítida esta intenção de descoberta e o desejo de relato da vida local. Movido por uma curiosidade sobre as cenas diárias, o observador atento procura inteirar-se do movimento:

Vou ver – e é somente esse o assunto.

O foco, portanto, está na realidade externa ao sujeito lírico, que vai tomando lugar na paisagem à medida que desce à rua para colher as informações:

Indagando, descobro.

Essa estreita relação com o ambiente traz para o poema um tom muitas vezes prosaico, havendo uma tensão lexical com a coexistência dos termos cultos (*augúrio; tugúrio*) e coloquiais (*à toa; alma de rola*). Nos últimos versos do poema, porém, num claro momento reflexivo, o poeta debruça-se na janela e a visão do ambiente externo é refletida numa imagem interior, correspondência tipicamente simbolista.

A abertura do poema apresenta ao leitor a via para o cemitério, num tom grave do alexandrino, que caminha num ritmo quaternário de marcha em fila de cortejo, marcado pela seqüência de vogais tônicas /a/, /e/, /i/, /o/:

Eis/ a es/**tra**/da/ poei/**ren**/ta e/ si/**nis**/tra/ da/ **mor**/te!

Caracterizada de forma a realçar a desolação e a precariedade (poeirenta) e o clima carregado pela associação com a morte (sinistra), a rua da Azenha parece mesmo não ser um logradouro de boa reputação. No segundo e terceiro versos, o poeta revela ser um dos que tem a maldita rua como endereço, não aceitando tal destino aponta as *Perfídias da pobreza e caprichos da sorte* como causa desse infortúnio. Vendo-se de fora daquela realidade, como observador prestes a relatar a malfadada vida da vizinhança e maldizendo a precariedade do local, o poeta parece ter diminuída sua dignidade por residir ali. No trecho abaixo é possível perceber uma alteração de seu humor reforçada pela variação rítmica nos dois últimos versos, graças ao deslocamento da cesura e ao tom enfático da expressão coloquial, além do *enjambement*, no segundo verso, que provoca o prolongamento do desgosto do poeta:

Aos vizinhos talvez a morada convenha,
mas a mim... Credo! São de tristíssimo augúrio
as impressões que tenho em meu novo tugúrio.

As descrições da vizinhança não escapam da associação com a morte. Não entende o poeta como podem viver ali dois noivos, se o endereço se faz mais apropriado para um valetudinário e para a filha tísica, que estão a morrer.

Outros habitantes do local, porém, fazem da morte alheia a sua vida, exercendo funções sociais pouco comuns, como a do “Zé Coveiro” – *arquiteto da morte*, e como a do italiano (dado histórico sobre os imigrantes), fabricante de cruces e catacumbas. A atividade lucrativa relacionada ao motivo da morte parece ir de encontro a uma certa ética presente nas descrições do poeta. Soa como agressão o que faz uma mulher, um *Horror!*, a falsificação de flores em pano. *Muito negócio* faz também um dono de taberna. O que é constante, devido aos incessantes enterros, que vêm a qualquer hora, como narram os versos:

Mal desperto: há um tropel. Vou ver. Passa um defunto,
e já vem outro enterro, e é somente esse o assunto.

Há a variação do ritmo entre os versos, sendo mais pausado o segundo hemistíquio do primeiro deles, devido ao uso da pontuação, o que faz realçar a tonicidade do verbo na oitava sílaba (*ver*) antecedendo a outra sílaba forte do verbo seguinte (*Passa*). O outro verso, no entanto, obedece apenas à pausa da cesura, mas apresenta tensão rítmica, pois há duas possibilidades de leitura: 12(3-6-9-12) *E/ já/ vem/ ou/ tro-en/ ter/ro, e-é/so/ men/ te-es/ se-o-as/ sun/ to*; ou 12(4-6-9-12) *e/ já/ vem/ ou/ tro-en/ ter/ro, e-é/so/ men/ te-es/ se-o-as/ sun/ to*. O esquema rítmico da marcação dos acentos tônicos pode ser demonstrado da seguinte maneira para os versos acima: 1º 12(3-6-8/9-12); 2º 12(3-6-9-12), caso se opte pela primeira opção no 2º verso, demonstrando regularidade apesar da pausa na oitava sílaba possibilitar uma variante na leitura do primeiro.

Esse esquema, no entanto, sofre uma alteração considerável se verificarmos a próxima estrofe do poema composta de oito versos. Nela, o ritmo se altera e passa à irregularidade. O deslocamento dos acentos e o acréscimo de pausas (2º verso) modificam o ritmo da estância:

Passa um féretro à **mão**. É um enterro de **pobre**: (3-6-9-12)
 nem **carros**, nem **galões**, nem de **sinos** um **dobre**. (2-6-9-12)
 Mas nem por **isso** **ele há** de apodrecer mais **prestes**, (4-6-10-12)
 lá **onde** o vão **levar**, sob a **paz** dos **ciprestes**, (1-6-9-12)
 que esse que **vem** agora entre **galas** e **pompa**. (4-6-9-12)
 Vá em **silêncio** e **miséria**, ou da **fanfarra** **irrompa** (3-6-10-12)
 a **marcha** de **Mozart**, há de **descer** **inerme** (2-6-10-12)
 à **mesma** cova **fria**, a dar **banquete** ao **verme**. (2-6-10-12)

Diferentemente do esquema predominante em outros versos 12(3-6-9-12), teremos nesta estrofe uma variação na posição dos acentos, marcados ora na 2ª, na 4ª ou na 10ª sílabas, com possibilidades de variação como no 4º verso: **lá/ on/ de-o/ vão/ le/ var** (1ª). No segundo verso a alteração da posição da tônica é marcada pela pausa da vírgula. Já nos dois últimos, o acento permanece na segunda sílaba, mas há o deslocamento do acento da nona para a décima. Enquanto que no terceiro e no quinto versos a primeira tônica é marcada na quarta sílaba. Além dos deslocamentos das sílabas tônicas, temos o *enjambement* na passagem do sexto para o sétimo verso.

Começa, então, uma narração detalhada de alguns cortejos, sete ao todo: entre os dois primeiros há a inevitável comparação por serem de classes sociais opostas. O primeiro, pobre, vai a quatro mãos num cortejo silencioso: *nem carros, nem galões, nem de sinos um dobre*; enquanto o segundo, rico, mais rapidamente e ao som da marcha de Mozart passa *entre galas e pompa*. Há na comparação uma clara alusão idealista de igualdade entre os seres, mesmo que seja somente após a morte, soando como crítica consciente ao caráter efêmero da riqueza material de alguns, pois os homens antes tão distintos, na conclusão do poeta servirão indistintamente no frio do subsolo como alimento ao verme.

Talvez por isso, novamente surge nos versos de Marcelo Gama a valorização da morte, rimando com “sorte”. Quando narra o terceiro cortejo e define o morto como *péssimo sujeito*, por ser mau, afirma que este não merecia o estado de paz e descanso, que deve salvar apenas os bons. Aqui percebemos aquele tom ideal do prefácio de *Via Sacra*, da crença na redenção após a morte, enquanto quem fica paga sofrendo. A simbologia pictórica representada nos tons roxos e pretos contribui para carregar ainda mais a atmosfera do cortejo. A crítica estende-se aos que acompanham o morto ruim, e reparando a fisionomia dos homens que compõem teatralmente a cena com *ares tristes* e sérios, seguindo à risca as convenções, o poeta revela a falsa compaixão de um casquilho (gíria da época para homem bem trajado) e de um velho:

A mesma hipocrisia aos dois dá o mesmo aspecto.
Todos achavam ruim o finado. Entretanto,
graves, dizem: — “Coitado! Era um bom! Era um santo!”

Ao quarto cortejo, de uma criança, o poeta (*indagando*) se mete entre os passantes para suprir a curiosidade. E mesmo que haja a atenuação do horror da morte pelo uso dos diminutivos e da cor alegre (*criancinha* e *caixãozinho azul*), como era de se esperar, entretanto, o desespero da mãe é inevitável. E há quem se incomode com os gritos doloridos e não economiza nos ditongos:

— “Foi para o **céu**! Não **chore**! É um **anjo** mais!... **Paciência!**” 12(4-6-8-12)

E conclui o poeta, filosofando no coloquialismo:

Como se o **amor** de **mãe** tivesse **inteligência**... 12(4-6-8-12)

Os dois versos apresentam tensão rítmica, porém são regulares entre si, podendo ser lidos com um acréscimo de tonicidade na primeira sílaba 12(1-4-6-8-12).

Ironizando o casamento e as juras de amor, nos cortejos quinto e sexto, há inicialmente um desespero do noivo, provavelmente casto e apaixonado, ao ver a noiva morta e a impossibilidade de tocá-la novamente. Entretanto, para o outro que perde a esposa, a dor parece provir da dificuldade a quem tomar partido:

E já o **marido**, o **qual** leva à **cova** a **consorte**, 12(4-6-9-12)
chora... pensando a **que** outra há de **ligar** a **sorte**... 12(1-4-6-9-12)

Como o casamento extinto pela morte, e que se encontrava em descompasso, os dois versos acima apresentam um esquema rítmico distinto, graças ao isolamento do verbo (*chora*), o que contribui para potencializar a carga irônica.

Ao fim, como recompensa para a boa alma que foi, resta a ironia de um último corpo subir a rua só, *aos trambalhões na “Maria Crioula”*.

Ao finalizar-se os enterros, o poeta volta-se para a observação do casario, que é assim como o de Drummond do “Poema de sete faces” (2007, p. 5): *As casas espiam os homens/ que correm atrás das mulheres*. Porém, com olhos resignados:

Cada **enterro** que **passa** oferece o seu **tema**. (3-6-9-12)
E às **procissões** da **morte** o casario **assiste** (4-6-10-12)
indiferentemente, e nem **sabe** se é **triste** (2/4-6-9-12)
o seu **fado** de **ver** esse cortejo **eterno** (3-6-10-12)
para o Não-**Ser** (a **que uns** chamaram **Céu** e **Inferno**). (4-6-10-12)

A estrofe acima é outro exemplo de mescla de esquemas rítmicos. Além da variação dos acentos entre a 3ª e 4ª sílabas e entre a 9ª e 10ª sílabas, há a ocorrência de sucessivos

enjambements, do 2º ao 5º verso, caracterizando a estrofe como bastante prosaica. Além disso, o efeito do *enjambement* deixa ambígua a leitura dos versos: *E às procissões da morte o casario assiste/ indiferentemente, e nem sabe se é triste/ o seu fado de ver esse cortejo eterno*. O adjetivo (*triste*) pode ser relacionado tanto ao substantivo (*casario*), do verso anterior, quanto ao substantivo (*fado*), do verso posterior. Além disso, o advérbio (*indiferentemente*), que compõe o primeiro hemistíquio do mesmo verso, apresenta mais de uma possibilidade de leitura para o acento secundário, o que torna ainda mais irregular o ritmo.

E assim, de enterro a enterro, a observar com perspicácia e curiosidade o caminho derradeiro de tantos outros, temos decorrido o tempo de um dia, do despertar ao anoitecer.

Aqui **surgem**, e **ali**, e **além**, a **quando** e **quando**, (3-6-8-10-12)
caras **fartas de ver** os **féretros passando**, (3-6-8-12)
até que a noite **estende** o manto **astral** e **etéreo**. (2-6-10-12)

Os versos da estrofe apresentam esquemas rítmicos bem distintos, embora prevaleça a variação dos acentos na 2ª e 3ª e na 8ª e 10ª sílabas. O primeiro se distingue bastante dos outros dois, pois além de marcar cinco acentos, devido às pausas das vírgulas, apresenta composição sintática interessante, o verbo (*surgem*) distante de seu sujeito (*caras fartas de ver os féretros passando*), entre os variados advérbios e conjunções (*Aqui, ali, além, e, quando*).

A estrofe abaixo marca a passagem do movimento do poeta na rua para a inércia sobre o parapeito da janela. Também há uma mudança de espírito, pois após confessar a predominância do espírito irônico e zombeteiro, o poeta alterna para o austero, a filosofar, contrapostos nas rimas (mofo/ filósofo).

Domina esta janela o alto do cemitério.
A ela, eu que de tudo irreverente, mofo,
nest'hora me debruço, e cismo, e filósofo.

Toma o desfecho do poema aspectos melancólicos, em meios-tons penumbristas, anulando-se os contornos. Sobretudo na penúltima estrofe, que é tipicamente simbolista, com a correspondência entre sentimento/paisagem, marcando a passagem do olhar para fora ao olhar para dentro, como explica o próprio poeta: *E na tristura do ar, como se num espelho,/ refletem-se feições e gestos de minh'alma* – reparar no coloquialismo (*tristura*). Os efeitos das personificações dos elementos naturais estendem os limites semânticos das correspondências: *um sol tísico morre; a tarde semicerra as pálpebras; a sombria expressão, parada, dos ciprestes; a noite a estender crepe no céu sem nuvem.*

Além disso, é possível relacionar com a paisagem, no espelhamento das imagens, algumas figuras descritas no decorrer do poema: a moça tísica – *o sol tísico*; a mãe que acompanhava o filhinho morto – *Nossa senhora e o anjo que ela embala*; os noivos separados pela morte – *almas que enviúvem*; o morto solitário na “Maria Crioula” – *o esforço de subir a ladeira empoeirada.*

Portanto, mesmo que “Rua da Azenha” se constitua um poema com marcas tipicamente simbolistas e melancólicas, a postura do poeta, que já vislumbra a rua e a curiosa movimentação dos cortejos, extrapola o simples intimismo da alcova. Esse envolvimento com o ambiente urbano, partindo da observação do cotidiano que permite desferir as críticas sociais, além da maior liberdade rítmica e formal, faz do poema um exemplo de avanço em relação aos anteriores, mais ligados às convenções, e abre caminho para as inovações técnicas de composição que serão predominantes nos poemas seguintes.

5. *Noite de Insônia*: uma (in)consciência da modernidade

O poema *Noite de Insônia* foi editado pela primeira vez, em 1907, em Porto Alegre, pela oficina gráfica da Livraria Americana. Um dos exemplares com dedicatória foi encontrado por Vera Lins na biblioteca de Gonzaga Duque, criador da revista *Fon-Fon!* (1908), periódico para o qual também colaborou Marcelo Gama. Sobre a edição original, melhor descreve a autora do prefácio para a reedição de 1995 da livraria Sette Letras:

Impresso a cores, na primeira página uma vinheta representa uma cabeça de mulher com rosas no cabelo e uma coroa de espinhos em torno. Com letras azuis, o título do poema repetido em pequenas letras vermelhas, no topo de cada folha, e com grandes espaços em branco, o livro revela um cuidado artesanal na sua produção. (GAMA, 1995, p. 8-9).

A descrição de Vera Lins confirma um fato comum na variada produção dos nossos simbolistas que faziam surgir de norte a sul do país periódicos e obras ligados às diversas facetas do movimento: seus livros, opúsculos ou plaquetes eram editados em pequeno número, quase artesanais, contudo, era notável a preocupação com a forma e com a arte gráfica, apesar de muitas vezes o projeto não estar à altura da idéia, devido à falta de recursos, como nos conta Andrade Muricy:

revistas e jornais de formatos curiosos: losangos, ou retângulos alongadíssimos no sentido da altura; composição em caixa alta, num luxo de maiúsculas, e impressão a várias cores; ornados de fantasiosas vinhetas e desenhos pretensiosos ou ingênuos, geralmente de deficiente realização técnica. (MURICY, 1987, p. 14-15).

Outro ponto importante na composição do poema de Marcelo Gama, e que contribui para a significação do texto, é o uso dos longos espaços em branco que surgem emoldurando diferentes momentos da obra.

O poema é extenso e composto em tom narrativo. De marcante caráter imaginativo, apresenta como sensações variantes em seus diversos estágios ora um olhar intimista marcado por uma distensa melancolia, ora uma nervosa angústia que vai e vem com pinceladas de

auto-ironia, ora um sentimento de horror e crítica ao mundo concreto, o que compõe uma atmosfera própria do decadentismo finessesecular, ou seja, uma inquietação metafísica e uma busca de sentido para o destino da humanidade. As variadas manifestações e aflições do sujeito poético imprimem no texto uma descontinuidade de tom, transições de linguagem que marcam a alternância dos diversos movimentos citados acima.

As oscilações de espírito do narrador-poeta na procura de uma significação existencial e em luta com a própria consciência (pois torna-se vítima de seu inconsciente nos momentos de maior tensão), se dão representadas em três espaços distintos: o ambiente domiciliar, ou seja, a sala de estar e o quarto de dormir; o ambiente externo, a paisagem vista pela vidraça e os movimentos da rua; e o mais íntimo deles, o soturno e hostil inconsciente explorado pelo sonho.

Observando os já citados espaços em branco que marcam as pausas e induzem à reflexão, e que foram suprimidos na edição de 1944, pode-se dividir o poema em sete partes.

5.1. Introdução

A primeira delas é marcada pela inquietação do sujeito poético que sente o corpo exausto e debilitado, mas não consegue o descanso. Nas três primeiras estrofes há uma introdução que sintetiza o que será narrado a seguir e na qual predomina o tempo pretérito: “Mal vos posso dizer as torturas supremas/ desta noite que *foi* de ilustrações aos poemas/ do tenebroso Poe”; “*Fora* rude o meu dia...”; “*Estive* a ler o Nietzsche...”.

Entregue à inquietação de espírito e às indecisões, o poeta sente-se condenado a torturas comparadas às de Prometeu, e transpõe a imagem do castigo mitológico para o sonho que ilustra a narrativa da terrível noite:

cerrei olhos, *sonhei* (que este sonho é o abutre
que alimenta o meu ser e que dele se nutre);
reli velhos papéis; *manuseei* analectos;
divaguei; *recompus* decepções e projetos;
mas sempre esta ansiedade, um mal-estar convulso,

e vertigens, e febre, e intercadente o pulso.

A partir da quarta estrofe, o tempo passado dá lugar ao tempo presente, quando parece se iniciar a narração em *flash-back*: “*Sinto que polarizo...*”; “*É plenilúnio. Observo*”.

Após a sintética introdução, uma primeira transição de linguagem desloca o foco da 1ª pessoa para a paisagem externa. Passa da narração confessional do sujeito poético angustiado no interior da sala de estar para a descrição da paisagem, marcada de início pelas referências sonoras: “Ladram cães. Trilha um guarda”. O desejo de luz e de vida na invocação do calor do sol, é motivado pela atmosfera estéril de dor que ressoa nas aliterações de /s/ e /d/:

Há sinfonias de ais e dísticos de lousas
e saudades do sol na tristura das cousas.

Também as imagens que ultrapassam a vidraça potencializam o sentimento de solidão do insone, o que sugere uma correspondência entre o homem e os elementos da natureza (a lua cheia, as estrelas, o vento, o arvoredos), patentes nos trechos: “Ao vê-la (a noite) mais me enervo”; “Monologo e deliro”. A personificação desses elementos da paisagem, que sofrem com o inverno, projeta também o clima mórbido: “o arvoredos alarmado, em coro, clama ao vento/ que não lhe arranque mais os cabelos revoltos”; “um álamo (...) /está a convalescer, no hospital da paisagem/ (...) baba as últimas folhas”. Outro fator que contribui para a atmosfera desconfortável é a crença em superstições, presente nas caracterizações do “espírito mau do vento sudoeste” e do mês de agosto que “influi aziago e maligno”. Conseqüentemente, surge uma conclusão coloquial, popularmente expressa para sintetizar o momento: “Como lá diz o povo, os diabos andam soltos”.

Nas duas últimas estrofes da primeira parte, entretanto, o foco volta a ser o espaço privado, e é nas figuras da filha e da mulher que o poeta encontra um alento para o clima hostil da noite de inverno, o que, por outro lado, faz com que o tom descritivo do poema decaia num clima exageradamente intimista, soando piegas até mesmo para seus

contemporâneos. Ao ver a filha, associa a ela imagens da natureza com predicativos que remetem à vida e à pureza, como nos exemplos: “lirial”; “branca alminha do céu”; em “Sono de flor”; com o “sereno luzir da loira Estrela d’Alva”. Imagens que se estendem à mãe, “A-Mais-Perfeita entre os seres perfeitos”; “pomba sem fel que Deus acasalou com um mocho”.

5.2. Entre a consciência e a inconsciência: um limiar tênue

A partir da segunda parte do poema inicia-se o lento contar das horas: “Onze. Onze e meia. Doze...”, que faz com que o narrador-poeta, recluso no quarto e na esperança de dormir, vá aos poucos revelando o seu universo íntimo. Uma ansiedade tremenda e uma luta contra o tempo lhe apoderam o espírito, que deseja “a paz que reina quando a viação é extinta”, referindo-se ao silêncio do horário noturno, sem as constantes movimentações na rua.

Enquanto as percepções sobre o mundo exterior se arrastam lentas e informes, as visões interiores são agitadas e febris e estabelecem um conflito do narrador consigo mesmo pela incapacidade de governar esse outro mundo de onde irrompem erupções doentias:

Embora os olhos cerre à linha, à luz, à imagem,
no meu mundo interior as idéias reagem,
e das úlceras d’alma o meu sofrer esvurma
numa exacerbação que me impede que eu durma.

É notável nas estrofes que se seguem, nesta que é uma das partes mais longas do poema, a dissociação entre o corpo físico e o espírito do poeta, enquanto os membros estão entregues ao cansaço e submetidos ao controle motor do sujeito, seu espírito escapa ao controle e permite que se instaurem as lembranças angustiantes de toda uma vida. A perda do controle da consciência chega a assustar o narrador que se vê em profundezas abissais e, no aspecto formal, aproxima da prosa o ritmo do poema, como na estrofe abaixo, que além dos *enjambements* dos versos iniciais traz um corte brusco no ritmo dos alexandrinos, pela exclamação coloquial e levemente irônica do instante de medo:

Esvai-se, a pouco e pouco, esta tortura. Vence-a

um suave torpor. E agora que a consciência
vou perdendo de mim, contando o ininterrupto
bater do coração, sofro um baque, ex-abrupto,
como de alguém que cai no fundo de um abismo.
Ai que susto!

Uma espécie de regressão psicológica toma conta do poema. Mesmo que se tratem inicialmente das lembranças da infância e da convivência familiar, das saudades de entes queridos, há um contraste entre as alegrias vividas no passado e a dor que elas representam no presente, como se nota no valor semântico dos adjetivos do verso: “– Rememranças cruéis dos meus dias risonhos –”. Além disso, as caracterizações para estas sondagens memorialísticas dos dias remotos estão associadas a figuras noturnas, de conotação negativa, que provocam o horror: “sobre ossadas de sonhos,/ surgem, de aqui e de ali, duendes e avantesmas.”; “Num lento deslizar de babujentas lesmas,/ passam recordações”.

Entre o mundo íntimo das fantasias e lembranças remotas do poeta e o espaço das visões de acordado, ou seja, o quarto de dormir, surgem em alguns instantes pontuais referências a um terceiro espaço ou mundo exterior, a rua. Essas referências, que agora não são predominantemente visuais, como na primeira parte, mas sonoras, parecem ter a função de alertar o leitor para a vigília do insone. É como se trouxessem a realidade cotidiana para o mundo de imagens oníricas, indícios da passagem do tempo e da permanência da insônia marcados no aspecto gráfico por espaços em branco: “Cantam galos...”

“Um noctâmbulo passa...”.

Prevalece, portanto, nessa oscilação indecisa de imagens entre o consciente e o inconsciente que resgata os confins da memória, um clima de penumbra:

Das brumas do passado isso tudo ressumbra
em farrapos de luz, tons velados, penumbra.

5.3. Do penumbrismo manso ao drama convulso

Simbólico é o substantivo penumbra presente no verso anterior, pois é a partir de sua derivação que Ronald de Carvalho, em comentário crítico ao *Jardim das Confidências* (1921) de Ribeiro Couto, cunhou o termo Penumbrismo. O termo que passou a ser usual na crítica literária serve para designar uma tendência poética através da qual alguns contemporâneos de Marcelo Gama compunham suas obras. Além de Ribeiro Couto, são citados como penumbristas diversos poetas que se associaram ao simbolismo, tais como: Mário Pederneiras e Manuel Bandeira (dos primeiros livros).

Norma Goldstein (1983) faz um levantamento estilístico das obras de alguns dos mais representativos desses poetas, e demonstra como se dá em seus poemas uma transição lenta (seja no plano temático, seja no plano sintático e rítmico) da atmosfera parnasiano/simbolista para as inovações conscientes em direção ao modernismo, estas mais comuns em Manuel Bandeira designado por ela o “crepuscular maior”. Para a autora (1983, p. 13), esse veio poético crepuscular ou penumbrista caracteriza-se pelo intimismo, pelos temas relacionados ao cotidiano, pelos sentimentos melancólicos, pela evocação, pela sugestão e pelo mistério, e, é claro, o gosto pelos crepúsculos – estes, típicos do simbolismo. As liberações formais e as contínuas referências ao cotidiano banal dão aos poemas um meio-tom formal e musical que os afasta da eloquência parnasiana em voga no início do século XX.

Para a autora, a palavra que parece traduzir essa transição dos exageros psicológicos e formais dos parnasianos/simbolistas para o tom mais discreto e irônico dos modernistas é a *atenuação*. Portanto, a simplicidade do cotidiano se reveste de inovações formais e de sentimentos ambíguos e não tão intimistas.

Exemplos desta atenuação psicológica colhidos no plano sintático podem ser notados em “Noite de Insônia” onde há o contraste entre verbos e entre os caracterizadores dos substantivos, oposição semântica que provoca uma tensão de efeito atenuante, conforme

caracteriza a autora. Como nestes dois casos: sobre a dor de ser poeta, “*virtude/ que ilumina e ensangüenta a minha juventude*”; e o já citado anteriormente “– Rememranças *cruéis* dos meus dias *risonhos* –”.

Essas ocorrências, porém, juntamente com as quebras rítmicas (*enjambements* e irregularidade métrica), e com o clima de penumbra que envolve boa parte do poema de Marcelo Gama não são suficientes para que “Noite de Insônia” seja caracterizado como típico poema penumbrista. Apesar das relações de estilo coincidirem com algumas das principais características apontadas por Norma Goldstein em seu estudo sobre os penumbristas, e do próprio Marcelo Gama ser citado como fonte de leitura de poetas como Ribeiro Couto, como se vê na relação intertextual de “Noite de Insônia” com “Elegia de uma noite de junho”, deste último, e que é de 1919:

Ah! Não poder dormir!...
 Penso em ti que partiste
Para um nevoento além, minha madona triste...
(...)

À luz da vela, amarelada e meio morta,
Vejo o gesto de adeus que ainda tiveste à porta.
(...)

São Paulo em junho! Fora, a neblina flutua
Esbatendo à distância as árvores da rua.

O abandono aqui dentro... E lá fora a neblina...
Ninguém...
 Para acalmar a dor que me domina
Abro um livro... e ao clarão tremulante da chama
Fico um tempo sem conta, a ler Marcelo Gama.
Por fim, sinto invadir-me uma indolência vaga...
A vela, a agonizar, por si mesma se apaga...
(...)

Meu sistema nervoso inquieto se ressentido
Do cansaço da noite... Estou quase doente...

Fora, na madrugada, a neblina flutua.
Silêncio... Passa alguém assobiando na rua.
Um boêmio, talvez. Quem sabe se o conheço?

E o silêncio...

 Esmoreço...
 Amorteço...
 Adormeço...

As referências intertextuais são mais que explícitas. Além de citar Marcelo Gama, Ribeiro Couto trabalha textualmente alguns pontos muito comuns com os do poema lido: a insônia, a solidão, o movimento das árvores causado pelo vento do inverno, a dor, o passante anônimo que corta o silêncio da noite... Muito recorrente nos versos acima são as referências às imagens atenuantes e imprecisas da penumbra do ambiente e, mesmo, psicológica: *nevoento* além; luz da vela, *amarelada e meio morta*; lá fora a *neblina*; *clarão tremulante* da chama; *indolência vaga*. Mais sintético do que “Noite de Insônia”, onde a expressão da angústia e as aventuras da imaginação são o ponto forte, o poema de Couto apresenta um simples enredo, a solidão provocada pela partida da amada a outro mundo. Conforme analisa Vera Lins:

Alude-se a alguma coisa que não se deixa ficar presente. O que aproxima o poema de Marcelo Gama ao de Ribeiro Couto (...) O último, mais rápido, sintético, não explora a narrativa, mas a condensa num “tempo sem conta em que lê Marcelo Gama”, Ribeiro Couto começa com o verso “Ah! Não poder dormir!...” e, mais do que em qualquer outro poema seu, trabalha com o espaço da página, o vazio e o silêncio do branco. (GAMA, 1995, p. 15)

Não obstante as semelhanças temáticas, vistas acima, e formais (uso dos versos polimétricos; quebras rítmicas; irregularidade de estrofação; uso dos espaços em branco), Marcelo Gama prioriza em seu poema os ritmos nervosos e angustiantes, as arrojadas tensões verbais que buscam exprimir o mais profundo de seu tormento íntimo, a luta dramática entre o consciente e o inconsciente, além das manifestações críticas de cunho político e social. Essas revelações de um espírito atormentado, aliadas às injeções de auto-ironia e crítica social pungente não se enquadram no arquétipo penumbriista, no qual predominam os sentimentos velados, os movimentos lentos e passivos, a atitude contemplativa e o meio-tom expressional, conforme aponta o estudo de Norma Goldstein, e pode-se notar nos versos de Ribeiro Couto. Cabe ressaltar que “Noite de Insônia” tem suas oscilações, que vão das mais dramáticas construções imaginativas para as quedas a um intimismo lacrimoso e frívolo, que distendem o ritmo ora turbulento. Mas o melhor do poema, o que faz com que o leitor mantenha-se

acordado durante a extensa leitura, são as ocorrências desse clima de convulsão da alma que penetra o sonho e proporciona o alcance de um ritmo pulsante e truculento transmitido pelas imagens de uma tensão empolgante.

Numa simples comparação tomemos os versos de “Surdina”, do mesmo Ribeiro Couto, os quais parecem definir seu estilo poético, e veremos que as manifestações da voz poética em “Noite de Insônia”, em seus momentos mais tensos, soam antagonicamente ao comportamento manso e cheio de pudor do poeta penumbrista:

Minha poesia é toda mansa.
Não gesticulo, não me exalto...
Meu tormento sem esperança
Tem o pudor de falar alto.

Vera Lins apresenta semelhante conclusão, quando comenta o jogo intertextual entre os poetas. Em sua crítica percebe, além do diálogo, uma distinta manifestação psicológica e formal dos momentos de dor e angústia expressos nos dois poemas:

Em Marcelo Gama, o ritmo é nervoso, os versos tensionam a palavra com o silêncio dos grandes espaços vazios do branco da página, num combate. Já em Ribeiro Couto, a melancolia dá forma a uma “poesia mansa”, sem gestos exaltados. (GAMA, 1995, p. 16)

5.4. Rebeldia social

Parte desta angústia nervosa em Marcelo Gama vem da sua ojeriza social, da inadaptabilidade às convenções do cotidiano. Para ele, a existência do poeta só encontra lugar no sonho e na fantasia. Por isso, a incoerência entre a realidade concreta e seu mundo interior:

De luta a luta, de sonho a sonho, engano a engano,
nunca mais me adaptei ao prosaísmo humano.

É ainda na segunda parte do poema, em meio às lembranças do passado que permitem uma regressão psicológica, que Marcelo Gama emite seu ponto de vista político, condenando instituições, regras de conduta, modelos econômicos e artísticos. Outra vez a mudança de tom

da linguagem, aqui o poeta abre espaço no poema para a crítica pungente e direta, a par do sentimentalismo e dos delírios estéticos da imaginação criadora. Governos, parnasianos, militares e capitalistas, todos merecendo o desprezo em nome da liberdade individual:

Deslocado na vida! Exilado no mundo!
Eis tudo! E mais: – votando um sincero e profundo
horror a convenções, guerras, leis, patriotismo,
governo, capital...

Enfim, sempre que eu cismo
nisso que constitui a existência moderna,
vêm-me ânsias ancestrais de regresso à caverna.

(...)

Morrerei repulsando a frase adulatória,
o enfático, o banal, o postiço, a oratória.

A crítica à sociedade moderna e industrial encontra ressonância nos ideais libertários do anarquismo revolucionário. É fato que muitos de nossos poetas do início do século XX, já descontentes com a República nos seus poucos anos de vigência, optaram pela adesão a um modelo alternativo, o que provocou esse desejo da “*benção universal da anarquia*, como o ideal de um mundo superior, feito para os poetas”(BROCA, 1975, p. 128). Entretanto, os ideais de uma nação recentemente republicana, que aspirava à ordem e ao progresso, não eram compatíveis com o desejo desses homens. Marginalizados, portanto, poetas como Marcelo Gama estavam na contramão da literatura como “sorriso da sociedade”.

José Murilo de Carvalho (1987, p. 56) aponta para a crescente influência da corrente anarquista no Brasil, neste período histórico, pois ela apresentava um conceito diferente de cidadania que oferecia esperanças de mudança política e de inserção social aos setores populares marginalizados, como os operários. Houve, conseqüentemente, no Rio de Janeiro, o surgimento de inúmeras publicações que destinavam-se a propagar a doutrina anarquista. As referências que encontramos em “Noite de Insônia” aos anarquistas franceses Élisée Reclus, Hamon e Ravachol auxiliam na tentativa de se estabelecer as dimensões do contato entre

nossos escritores e as idéias revolucionárias. Alvaro Moreyra, em suas memórias, relata a simpatia do grupo literato aos ideais anárquicos:

Maiores e menores, todos então se declaravam anarquistas, por causa de uns livros de capa vermelha, que vinham de Lisboa, e de uns livros de capa branca, com um retrato à esquerda, no alto, que vinham de Madri. Os grandes liam. Os pequenos liam. Anarquistas e anticlericais. Odiavam com muito amor. (MOREYRA, 2007, p. 35)

Contudo, apesar das referências feitas por Marcelo Gama aos anarquistas, em especial ao terrorista Ravachol, guilhotinado pelos atentados que cometera, a tendência é a de esmaecimento da revolta, pelo uso da ironia, apontando para uma posição consciente de que os ideais de revolução não passam de utópicos:

Melhor é não pensar... Sinto, se me concentro,
que a alma de Ravachol tumultua cá dentro.

Antes ter bom humor...

Oh! Que bom se eu ficasse
mais tranqüilo, sereno, e dormisse, e sonhasse
que era o papa, ou uma besta, ou um político insigne!

Marcelo Gama ironiza sua condição de artista e sabe que talvez fosse mais feliz, tivesse uma vida menos conflituosa e mais farta, se fosse um negociante, bacharel ou político. Porém, aceita a “desgraça” de ter nascido poeta e resigna-se aos caprichos da dor, “a volúpia do terreno existir”, que tanto o consome. Sente-se ora diminuído ora envaidecido por sua sensibilidade, que tanto “envergonha” e tanto “engrandece”. Porém, isso não tem valor para aqueles que não compartilham de seus ideais, o que faz do poeta um ser a parte no mundo, “teimoso – no sofrer; no sonhar – malhadiço”. O caso do poema em estudo é um exemplo: após apresentá-lo ao diretor de um jornal de Porto Alegre, que recusou a publicação dos versos por achá-los muito “avançados”, foi ter com seus amigos ao cemitério para recitá-los aos mortos:

Marcello saiu do jornal, procurou os amigos jovens: – Preciso de todos. – Todos estavam decididos. No momento, eram quatro. Tomaram um carro juntos. – Vá pela Rua da Azenha. – Na ladeira do cemitério, mandou parar. (...) Marcello caminhou até o portão, gritou: – Mortos! Mortos, os vivos não querem ouvir o que eu lhes

digo! Venho dizer a vocês! – E disse os versos recusados, que mais tarde ampliou na Noite de Insônia. (...) E Marcello explicou: – Eu trouxe vocês porque, no fundo, também não tenho muita confiança nos mortos... (MOREYRA, 2007, p. 32)

Segundo Lima Barreto, na crônica intitulada “Um fato” (1915), escrita por ocasião da morte do autor de “Noite de Insônia”, a perda do poeta gaúcho naquelas circunstâncias fora simbólica e denunciara a falta de cultura do país. Em suas palavras, “Marcelo Gama, cuja inteligência, cujo saber e amor ao trabalho eram por demais conhecidos, nunca pôde viver de sua atividade literária, nunca pôde tirar de sua pena o pão nosso de cada dia”. Portanto, tendo de viver de outras ocupações, que não a literatura, foi tomado pela dor e pelo aborrecimento, aniquilado; e a impossibilidade de viver das letras, teria levado-o à morte ao cair do bonde no Engenho Novo quando voltava para casa depois de uma noite de boemia. O autor de Policarpo Quaresma, valendo-se do exemplo de Marcelo Gama, conclui sua crônica enfatizando a pobreza cultural do país que se queria europeizado, entretanto, não permitia que nem mesmo seus escritores mais apaixonados pelo ofício vivessem do trabalho intelectual: “No Brasil, quem é, de fato, escritor, literato, ama às letras pelas letras, há de sofrer impiedosamente e subir o seu Calvário de glória e de amor. Pobre Marcelo!” (BARRETO, 1961, p. 91).

5.5. Dois problemas se misturam: a verdade do universo e a prestação que vai vencer

Voltando aos versos do poema, já na terceira parte, ainda deitado na cama a espera do sono, o sujeito poético é acometido novamente pelos devaneios que refletem o descontrole mental, e é quando o equilíbrio do ritmo do alexandrino é traído pelo *enjambement*:

Tenho alucinações auditivas: escuto
um longínquo rumor contínuo de engrenagens.

Na ânsia pelo sono, o narrador-poeta é dominado pelas “perturbações mentais quase epileptiformes”, que o fazem divagar entre as questões metafísicas (do futuro à morte) e as dificuldades econômicas do cotidiano.

Nesta concepção metafísica, “Filosofo... Esta vida!...”, ainda na primeira parte do poema, há uma referência a Nietzsche que soa, se não ingênua, irônica, pois alia, como fontes de reflexão sobre a condição humana moderna, o trabalho intelectual que se expressa pelo texto filosófico e a observação casual de uma banalidade – o evolir da fumaça de um cigarro:

Estive a ler o Nietzsche, o pensador bizarro;
procurei concepções na espiral de um cigarro;

O poeta “a agitar um farrapo,/ das dúvidas do Hamlet!...”, consciente, como vimos, da condição do artista, do desprezo e da conseqüente marginalização social que aflige os membros de sua classe, ainda agarra-se numa mínima esperança de um possível reconhecimento dos seus versos após sua morte: “Iluminado ou verme,/ que se dirá de mim quando eu putrefizer-me?”.

A figura pouco simpática do agiota “grotesco, adunco” merece no poema alguns versos de desprezo. O que preocupa agora o insone “é uma letra a vencer no dia vinte e sete”, e o dinheiro, claro, ou a falta dele, é o que “esmaga” o artista. Para Marcelo Gama o capital despoetiza o mundo e faz do homem um ser inferior, insensível à beleza. Apesar da auto-ironia, relativa à sua penúria, ressoa nos versos abaixo aquele tom de revolta anarquista, e no presente do verbo *ser* define a existência de quem tem por ideal a cobiça:

Para esse homem não há crenças, doçura, ritmo:
tudo é cálculo, é sede, é câmbio, é logaritmo.

Ao cálculo do agiota opõe-se o cálculo do artista, em suas preocupações estéticas. Entretanto, as exigências de rigor formal são desobedecidas e prevalece a insubmissão às

regras do parnaso, revelando um desejo do poeta de desprendimento às convenções estéticas da época, como mostram as estrofes abaixo:

Uma idéia! Cerrando as pálpebras concerto
as linhas de um soneto.

É mais distante e incerto
o longínquo rumor de engrenagens. Confusa,
nega-se entanto, a Forma, aos reclamos da Musa.

Aos poucos, após a rápida retomada de consciência pelo cessar das alucinações auditivas, o insone entra num estado de torpor, de sugestiva imprecisão dos sentidos, bem ao gosto dos simbolistas e penumbristas. E parece, enfim, entregue ao sono:

Possui-me, a pouco e pouco, um suave abandono.
Meias tintas da idéia e meia luz do sono.
Pormenores de linha e cor são quase extintos.
Indecisa, a atenção perde-se em labirintos.
Crise crepuscular das sensações...

5.6. Nas profundezas do sonho

Na quarta parte começa o sonho, e já de início impõem-se as dificuldades ao sujeito poético, agora um naufrago. As pausas no interior do primeiro verso marcam a estratégia da narratividade do poema, demarcando, respectivamente, o espaço, a ação e o tempo. A oscilação do tom das vogais tônicas do *enjambement* alarga o verso e prepara para o que virá adiante:

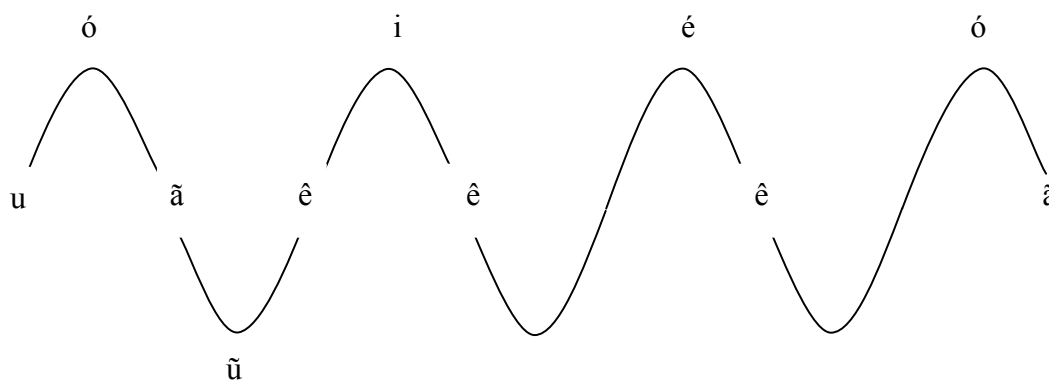
Mar alto. Naufraguei. Anoitece. No dorso
dos altos vagalhões tento mais um esforço.

Na estrofe seguinte, de grande tensão dramática, o naufrago tenta desesperadamente sobreviver na luta contra o movimento das ondas. Surgem no pesadelo as imagens dos contos de Edgar Allan Poe, citados pelo poeta no início do poema. Na noite, deslocado em alto mar, entregue aos movimentos bravios e prestes a afogar-se no abismo das ondas, o sujeito poético sofre o seu martírio: sua “Descida ao Maelstrom”. Mas num ritmo frenético, resiste com todos

os músculos na tentativa de escapar da morte e do turbilhão da seqüência verbal que dá o ritmo dramático aos versos; e numa amplitude sonora que vai de um alto a baixo contínuo, insiste:

*Luto, resfolgo, avanço, afundo, reapareço,
grito, bracejo, ofego e de novo esmoreço,
e de novo recobro energias e avanço
desesperadamente, ao trágico balanço
das ondas que me estão escancarando abismos.*

Impressiona a alternância ondular das 11 vogais tônicas das formas verbais do trecho acima, que têm como sujeito o naufrago. A representação gráfica desta oscilação sonora auxilia na construção das imagens do movimento de luta entre o homem e o mar:



Enquanto se estende a luta aflita por um porto seguro, surge outra imagem simbólica que remete a Edgar Allan Poe, a figura agourenta e sinistra do corvo. Em bando perseguem o naufrago que, indeciso, divide os esforços contra os perigos do mar e do ar. Na estrofe abaixo, é claro o desespero do sujeito. O neologismo *exaustinado* demonstra bem a situação limítrofe na qual ele se encontra. Exausto e obstinado, busca vencer esse tormento:

*Exaustinado luto... ou num ímpeto incrível
contra a fúria do oceano, ou já fugindo ao corvo,
que sobre mim rasteja e bate as asas.*

Percebe-se na estrofe uma irregularidade nos versos, o último decassílabo junto aos alexandrinos, o que não é raro no poema, principalmente, nesta parte de maior drama

psicológico dedicada às imagens oníricas. Na estrofe seguinte, que registra a fúria do mar, além da presença significativa do espaço em branco, há a mescla de um verso adjetivo monossilábico com um alexandrino e outro hexassílabo adverbial:

Torvo,
horrisono, feroz, o mar estruge, ulula,
atroadoramente.

A batalha contra os corvos é inútil, pois o bando movido por uma fome assassina ataca o naufrago, que não resiste apesar da trinca de verbos do primeiro verso abaixo. A tortura remete aos versos iniciais, da imagem de Prometeu (o sonho como o abutre que alimenta o ser e dele se nutre), “ó que suplício!/ ser devorado em vida!”:

Roçam-me pontas de asa. Arquejo, assomo, arranco.

Mas nisso, de raspão, sinto rasgar-me o flanco
uma lâmina de aço. Olho em torno e descubro
que o meu sangue a correr, a correr, quente e rubro,
tinge a espuma do oceano.

Eis que então verifico:
Sangra um naco de carne espendurado ao bico
de um corvo, e um outro corvo investe, e em alvoroço,
todo o bando faminto, acurvando o pescoço,
espoteja-me rins, nuca, espádua, cintura.

Os versos acima fazem lembrar um poema de outro pré-modernista, o baiano Pedro Kilkerry (1885-1917). Em seu soneto, “Amor Volat”, composto em alexandrinos, a imagem do corvo, “pássaro mau”, serve como metáfora para a ilusão amorosa, que toma de dor o peito do eu poético. Abaixo vão transcritas a primeira e última estrofes do poema:

Não, não é que comigo ele nasceu... a sua asa
Só a um tempo rufou desse modo, tamanho!
Bateu-me o coração... E outro não sei que, estranho,
Rudamente o rasgou como o seu bico em brasa...

(...)

E vivo só por ver, como curvo aqui fico,
Esse pássaro voar, largamente, um bocado
De músculos pingando a levar-me no bico! (apud CAMPOS, 1970, p. 65)

Os versos acima assemelham-se aos de “Noite de Insônia”, principalmente, na maneira violenta e carnívora (“lâmina de aço” – Gama; e “bico em brasa” – Kilkerry) com a qual o corvo “rasga” os corpos das vítimas (verbo comum para os dois poetas). Semelhantes também são as aproximações sonoras dos vocábulos “acurvando” – Gama; e “curvo” – Kilkerry; muito provavelmente, para obter efeito paronomástico com a palavra “corvo”. Por fim, a imagem do pássaro carnívoro após o ataque, a voar com os membros das vítimas no bico: “Sangra um naco de carne espendurado ao bico/ de um corvo” – Gama; e “um bocado/ De músculos pingando a levar-me no bico!” – Kilkerry.

Não é possível precisar o ano da composição de “Amor Volat”, pois Kilkerry não escrevera livro e tinha como costume publicar seus poemas em alguns jornais e revistas baianos. A única referência de publicação é póstuma, e data de 1921, feita por Jackson de Figueiredo em *Humilhados e Luminosos*. Portanto, difícil dizer se a semelhança entre os versos de “Noite de Insônia”, publicado em 1907, e “Amor Volat” é apenas coincidência ou trata-se de uma possível relação dialógica entre os textos, já que os dois poetas faziam parte de grupos simbolistas e morreram em datas próximas.

Como se não bastasse o ataque dos corvos, numa ressaca, volta o ondular do movimento vocálico na seqüência verbal: “luto, resfolgo, avanço, afundo, reapareço, bracejo, ofego, insisto, e de novo esmoreço”, porém, desta vez o movimento das ondas alcança a praia. Diante de um precipício uma indecisão dos sentidos provoca a confusão nos movimentos do naufrago e na sua percepção da paisagem: “Então corro/ para a esquerda... ou não corro, – antes vô: de tão leves/ não tocam os meus pés no alvo lençol de neves/ da planície vazia”. Do vô leve das aliterações em /v/ o narrador segue a luz até encontrar um rumo: “vislumbro vagamente um vulto, lá na curva/ do horizonte distante”.

Então para finalizar o sonho dantesco, junto à claridade das tochas que se avolumam, o narrador presencia uma orgia satânica, a qual é composta por alguns conhecidos seus. Mas o

círculo sabatino, que lembra o de *Fausto*, desfaz-se quando canta um galo, e a consciência é retomada erguendo-se das profundezas do sonho.

5.7. Despertar da vida urbana

Ao despertar, vem o alívio, a calma, “o vento agora amaina” e é seguido da chuva. Da cama onde esteve por instantes tenebrosos, que provocaram uma turbulência dramática aos versos do poema, o narrador-poeta passa à janela e dirige seu olhar à paisagem externa. Um ritmo morno contém o desespero e novamente a lua, as estrelas e a bruma são o foco da contemplação. Metáforas visuais e cromáticas surgem delineando o espaço:

Ao norte, a espaço e espaço, um relâmpago risca
espessuras de ardósia...

“Quatro horas, na Matriz”, para marcar o tempo, a imagem sonora remete aos sinos da igreja. As marcas urbanas, como os “bicos de gás”, surgem aos poucos indicando a aproximação do dia. A lembrança do quartel militar é outra vez motivo para a repulsa à instituição, quando o soar sinestésico dos clarins, na cor do sangue, fere os ouvidos do poeta ao alvorecer:

Para me contrariar os princípios e os nervos
ali fica o quartel do 17. Corta
de súbito a mudez da fria noite morta
o vermelho clangor de um clarim...

Há, entretanto, por um instante, uma quebra nessa descrição do amanhecer seguida da enumeração das referências urbanas, entre a quinta e a última parte do poema, mais uma vez é perceptível a mudança no tom. Com a atenção dirigida ao espaço domiciliar (“a alcova”), há um breve retorno ao sentimentalismo do início, novamente com os louvores à amada e à filha, que dormem.

Amanhece por fim e o cantar do galo anuncia que o espaço externo está em movimento. “Na rua, ainda há pouco deserta,/ começa o tumultuar da vida que desperta”.

Depois de uma noite a meditar, sofrer, filosofar em vão, delirar e contar o tempo, o poeta tem a companhia dos que inauguram o dia na cidade. São as “vozes”, os “passos”, as “carroças de pão”; o “povilêu que geme”, a “canalha que luta”; a classe operária vai pontualmente para a labuta:

Uma fábrica apita. Há barulho. Cães latem.

Enquanto a luz do sol traz a vida e o vai e vem de pessoas, com “gente passando em barda”, contrapondo-se àquela atmosfera de solidão e melancolia que regia toda a extensa noite de dor e pesadelo, o poeta num gesto metalingüístico deseja gravar na realidade a experiência vivida. A auto-ironia apoiada na crença supersticiosa, porém, não permite que a representação mimética seja concretizada no ato da escrita:

Abanco-me a escrever...

E zás! derramo a tinta!
Uma desgraça! Horror! E para que desminta
o azar, e em meu destino o agouro não influa,
corro a janela e atiro um jarro de água à rua.

“Noite de Insônia” é um poema curioso e apresenta pontos importantes para a análise da trajetória poética de Marcelo Gama. Como vimos, difere bastante dos primeiros poemas publicados em *Via Sacra*. Vimos no capítulo anterior que em alguns deles já havia uma tímida discordância às convenções formais. Em “Noite de Insônia” elas são mais visíveis e conscientes aliando-se ao clima dramático da trama, construído segundo a expressão psicológica e a representação gráfica. Além disso, é bem clara a manifestação de desprezo aos modelos da versificação parnasiana.

Como os penumbristas, Marcelo Gama apresenta uma “atitude doentia de perplexidade em face do progresso e da técnica” (GOLDSTEIN, 1983, p. 5), mas a expressão desta perplexidade beira a revolta e, por isso, difere dos outros pela elevação do tom, pela

dramaticidade, pela crítica social pungente e pela aventura mais arrojada rumo aos espaços obscuros do fantástico. Isso, nas palavras de Vera Lins, “faz do poeta um ser tragicamente consciente da insuficiência do que existe; torna-o um crítico da modernidade” (GAMA, 1995, p. 10).

6. O poema *Mulheres*: o poeta põe pés e olhos na modernidade

6.1. O ambiente urbano: do chiqueiro ao *chic*

A proclamação da República não foi para o Brasil uma garantia instantânea de mudanças sociais como pensava a maioria dos republicanos que acreditavam numa miraculosa transformação apenas com a mudança de regime. Prova disso foram as seguidas crises políticas, que após a queda do Império avançaram pela virada do século XIX. A Capital passava por uma intensa agitação social, na qual o grupo de uma nova aristocracia pretendia apagar todas as marcas que lembrassem o passado monárquico. Principalmente através da prática do Encilhamento – movimento extraordinário de especulação na Bolsa ocorrido nos primeiros anos do século. Essa nova aristocracia, formada por pessoas até então desconhecidas, conseguiu dismantelar fortunas de grupos poderosos das oligarquias tradicionais. Esse “revesamento das elites foi acompanhado pela elevação do novo modelo do burguês argentário como o padrão vigente do prestígio social” (SEVCENKO, 2003, p. 38).

O ritmo de vida no Rio de Janeiro estava mudando em escala nunca antes vista e era necessária uma estrutura que suportasse esse crescimento econômico e populacional. O comércio acumulava recursos e a industrialização teria na cidade campo fértil para o florescimento, visto que era ali a principal porta de entrada e saída de quaisquer mercadorias e de massa humana, sendo o maior centro populacional do país oferecendo mão-de-obra e mercado de consumo. As importações cresciam e com elas a cidade se tornava o centro cosmopolita da nação. Iniciou-se uma incessante busca pelas novidades das últimas modas do Velho Mundo. A nova aristocracia estava ávida por progresso, e progresso era acompanhar e alinhar-se aos padrões da economia européia.

Para isso, era necessária uma imagem do país que tivesse credibilidade com o resto do mundo. O Brasil, através do Rio, era visto com maus olhos pelos europeus devido a uma série de problemas na sua estrutura social. A cidade não mais suportava a demanda dos novos

tempos. Com ruelas estreitas e sujas, em clima de cidade colonial, e com várias áreas pantanosas que favoreciam o permanente aumento de diversas doenças como febre amarela e varíola, era visível o medo dos europeus em permanecer e aumentar seus investimentos nesta terra. Além disso, havia a desconfiança numa comunidade mestiça que insurgia constantemente contra o governo provocando crises políticas e financeiras.

Viria, então, o período de remodelação da cidade e a consolidação do progresso como objetivo coletivo, promovido pelo prefeito Pereira Passos. A mudança “orientava-se pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade européia” (BROCA, 1975, p. 3).

Essa transformação da paisagem urbana iria refletir-se socialmente. Os primeiros monumentos desta nova realidade foram a criação da Avenida Central e a promulgação da lei da vacina obrigatória em 1904. Esse período transformador chamado de “Regeneração” inicia-se com a demolição dos imensos casarões coloniais e imperiais do centro da cidade, a fim de que a população pobre se retirasse e as ruelas acanhadas se transformassem em largas avenidas, praças e jardins, decoradas com palácios de mármore e cristal.

O Rio no início do século XX, tomadas as devidas proporções, se assemelhava a Paris de Baudelaire na metade do século XIX. Com um crescimento extraordinário da população em torno de 3% ao ano, a cidade passou de meio milhão de habitantes em 1890, com a recém proclamada República, para cerca de um milhão entre os anos da inauguração da Avenida até 1910. Portanto, fez-se necessária a mudança, e mais necessária para alcançar os padrões desejados de civilização européia, o que significou a exclusão da maioria da população dos privilégios da Regeneração.

Segundo Nicolau Sevcenko (2003, p. 43), foram quatro os princípios fundamentais que regeram a metamorfose da cidade: (a) a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; (b) a negação de todo e qualquer elemento de cultura

popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; (c) uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; (d) e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.

Essa mudança abrupta na arquitetura da Capital, inicialmente foi alvo de inúmeras críticas por parte de políticos populares, do proletariado e de representantes das antigas oligarquias dominantes; porém, vista pelos olhos estrangeiros do escritor português Manuel de Sousa Pinto, em 1905, a Regeneração surpreendia e agradava como se ornamentasse uma mulher magnífica:

Aberta a avenida, que, em sua salutar e livre amplidão, fazia perdidos os protestos teimosos dos renitentes, ganhou toda esta cidade, ardentemente entusiasta, uma ânsia furiosa de reforma, de novidade, de derruir e renovar. Após essa Avenida Central, pensou-se logo noutra, estupenda e inigualável, à beira-mar, que, rodeando a cidade em toda a sua periferia, como um colar radioso envolve em brilho um sedutor pescoço de mulher, virá de ponta a ponta, colada ao mar e fechando a terra, transformar a margem magnífica desta cidade tão caprichosamente recortada num passeio infindo e surpreendente (apud BROCA, 1975, p. 279).

No mesmo ano, Olavo Bilac publica uma crônica intitulada “Inauguração da Avenida”, na qual compara o povo do Rio com uma criança pobre que fica sem reações ao receber um brinquedo novo.

Essa maravilha, para os cariocas, é a Avenida.

Ao cruzá-la, já movimentada, acotovelando-se entre grupos de passantes, o cronista crê numa revolução moral e intelectual que a remodelação da cidade promoverá no espírito de seu povo. E finaliza sobre a inauguração do *boulevard*, lamentando não ter acontecido antes, pois não poderá ver a radiosa cidade que surgirá no futuro, muito diferente daquela imensa pocilga de dois mil metros quadrados, na qual ele e os de sua geração, pelo desleixo dos governantes, tiveram de viver “como um bando de bácoros fuçando a imundície” (BILAC, 1996, p. 267).

Aos poucos, a sociedade carioca passa a acreditar na Regeneração e a imprensa se ocupa de pregar e difundir a mudança de hábitos. A arquitetura passará a ser o *Art-Nouveau* da *Belle Époque*, as roupas pesadas e pretas da velha sociedade patriarcal darão lugar aos chapéus de palha e aos paletós mais leves. “O importante agora é ser *chic* ou *smart*, conforme a procedência do tecido ou do modelo” (SEVCENKO, 2003, p. 45).

Fato curioso que revela os exageros em busca dos padrões burgueses é a lei que obrigava ao uso do paletó e dos sapatos, para todas as pessoas, no *Município Neutro*, com o objetivo de frear a liberdade daqueles que se mostravam em mangas-de-camisa e descalços nas ruas da cidade. A imprensa promove uma campanha de “caça aos mendigos”, visando à eliminação dos grupos marginais das áreas centrais da cidade. E até a boemia, tão comum no centro, foi se acabando com a extinção das pensões e dos restaurantes baratos. Estava claro que a Regeneração não era para toda a população – a maioria havia sido deslocada para os morros e subúrbios – quem mereceria o desfrute da porção central da cidade seria a burguesia para a “concorrência elegante e *chic*” (SEVCENKO, 2003, p. 48).

Era natural, portanto, que o furor de importação da cultura francesa pelos brasileiros trouxesse, além dos figurinos e da estética *Art-Nouveau*, também as notícias sobre os livros em voga, as peças teatrais e as escolas filosóficas que predominavam, tal como os tipos de lazer e comportamento que pudessem ser consumidos por essa sociedade sedenta por modelos de prestígio. Essa atitude irá governar as imaginações até as vésperas da Primeira Grande Guerra.

Em pouco tempo e com a ajuda dos jornalistas e dos correspondentes em Paris, a burguesia carioca se adapta ao seu novo equipamento urbano, abandonando as varandas e os salões coloniais para expandir a sua sociabilidade pelas novas avenidas, praças, palácios e jardins. Com muita brevidade se instala uma rotina de hábitos elegantes ao longo de toda a cidade, que ocupava todos os dias e cada minuto desses personagens, provocando uma frenética agitação de carros, charretes e pedestres, como se todos quisessem estar em todos os lugares e desfrutar de todas as atrações urbanas ao mesmo tempo (SEVCENKO, 2003, p. 52-53).

A contaminação do linguajar pelas expressões dos idiomas estrangeiros: o inglês e, com soberania, o francês, é outra marca muito perceptível desse período. Como exemplo, Nicolau Sevcenko cita o registro do cronista Mié, da *Fon-Fon* (04/05/1907), intitulado “As tabuletas da Avenida”, a partir da observação dos estabelecimentos comerciais do *boulevard*:

Café Chic é genial! Junto Ao Chic temos Rose – Maison Rose. Rose é o otimismo, é a satisfação de viver... Chic e Rose – é a expressão do anseio da nova modernidade carioca... Num desvão d’*O País* deparamos – *Trust* – tabuleta soberbamente expressiva. Recorda os milhões de Carnegie, de Vanderbilt: é uma tabuleta super-homem, fascina, atrai, empolga... (apud SEVCENKO, 2003, p. 52).

A cidade respira ares estrangeiros, há um otimismo exacerbado e um sentimento de satisfação que convence a todos de que o processo de modernização está se concluindo e que o Rio está próximo de ser como uma metrópole européia. Essa ilusão é concretizada pelas aparências. A partir da expulsão dos pobres e da remodelação da arquitetura, da importação da moda e dos hábitos parisienses, a burguesia carioca se vê superior.



Avenida Central em 1910. Foto de Marc Ferrez.
Fonte: KOK, Glória. 2005, p. 80.

6.2. O flâneur

*Marcelo Gama – coitado –
caiu de um trem por distração.
Não beberia naquele dia
o tal licor marasquino
e nem leria Cesário Verde (Ó Mestre
do "Sentimento d'um ocidental").
Pois bem – flâneur – ele
(Marcelo Gama)
adoraria o calçadão da Vieira Souto
e o vaivém das ondas e de gente
de gringos cor-de-rosa
a jeunes-filles-en-fleur
com hiperglândulas mamárias.
Chamaram-me para uma volta
e uma água de coco.
Ela vai mais depressa do que eu.
Esqueci as asinhas nos pés.
Eu e Aquiles
não somos mais aqueles.*

(“Passeio” – Sebastião Uchoa Leite)

De acordo com Walter Benjamin, a *flânerie* desenvolveu-se em Paris com a criação das galerias – caminhos cobertos de vidro entre blocos de casas que foram transformadas em diversos estabelecimentos comerciais –, compondo um micro-cosmo que não cedia momento ao tédio. O *flâneur*, com sua aparente ociosidade e indolência, teria condições de rastrear pistas em meio à massa pelo fato de ser também um desconhecido. Essa perspectiva, já presente no observador londrino do conto “O homem das multidões” (1840) de Edgar Allan Poe, é realçada pelas palavras de Baudelaire:

O que os homens denominam amor é bem pequeno, bem restrito e bem fraco, comparado com esta inefável orgia, com esta santa prostituição da alma que se dá por inteiro, poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa. (BAUDELAIRE, 1988, p. 59)

Marshall Berman (1986) a partir da análise de alguns dos poemas em prosa de Baudelaire aponta para o precursor do “Modernismo nas ruas”. Segundo o crítico, é o poeta francês quem mostra como o homem moderno deve se adaptar e desenvolver habilidades necessárias para sua mobilidade no turbilhão do trânsito urbano, o que lhe permite vivenciar

variadas experiências em meio à massa. O próprio Baudelaire (1988, p. 59) em um desses poemas diz que não é dado a qualquer um tomar banho de multidão: por ser uma arte gozar desse contato com as massas. Ainda segundo Marshall Berman, o *flâneur* não só encontra um novo modo de convivência na *urbe* como explora esse comportamento como fonte para sua criação artística:

Seus movimentos bruscos, aquelas súbitas curvas e guinadas, cruciais para a sobrevivência cotidiana nas ruas da cidade, vêm a ser igualmente fontes de poder criativo. No século seguinte, esses movimentos virão a ser gestos paradigmáticos da arte e do pensamento modernistas (BERMAN, 1986, p. 155).

Com a inauguração da Avenida Central em 1905, constrói-se no Rio de Janeiro um ambiente urbano europeizado, propício para o desenvolvimento de sua *flânerie* e “ela encontrará logo seu primeiro poeta: Marcelo Gama e seu fervilhante poema ‘Mulheres’” (LEITE, 2003, p. 38).

O poema de Marcelo Gama (ver ANEXO – G), composto em estrofes irregulares e versos heterométricos, é datado de 1909 e foi publicado na revista *Fon-Fon!* em 1913. Antes dele, porém, outro escritor fascinado pelo movimento da rua conceituava a arte do *flâneur*: “É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar” (RIO, 2008, p. 27).

João do Rio, no livro *A alma encantadora das ruas* (1908), esquadrinha as ruas e ruelas do Rio “antigo” e registra seus aspectos mais pitorescos na tentativa de captação da alma urbana. É na crônica “A rua” que o frenético-repórter demonstra com habilidade e experiência a arte de ser o *flâneur*. No entanto, o cronista não menciona a Avenida – o *boulevard* da “snobópolis”, que simbolizava para ele a morte do velho Rio –, seu interesse está somente no espaço urbano que carrega a memória do passado, prestes a desaparecer devido às reformas modernizadoras de Pereira Passos. A Avenida, portanto, tomada por sua

artificialidade como mera cópia do modelo parisiense não encanta a João do Rio, que parece apontar para a ausência de uma “alma” neste recente espaço urbano.

Por esse motivo, Sebastião Uchoa Leite afirma ser Marcelo Gama o primeiro poeta da Avenida, e por extensão da modernidade da capital, se tomarmos o *boulevard* como marco de ruptura entre o velho e o novo Rio e se pensarmos que, enquanto na crônica e na prosa de ficção autores como o próprio João do Rio e Lima Barreto já davam o tom das modificações da realidade urbana, a grande maioria dos poetas da época estavam absortos “de modo letárgico na exploração de tendências estéticas já esvaziadas por completo” (GUIMARÃES, 1988, p. 49).

O poeta gaúcho recém chegado da província, que compartilha maravilhado e curioso uma nova experiência com a multidão requintada e eufórica, é capaz de ler e traduzir em seus versos, antecipando os modernistas, os símbolos dessa modernidade instaurada na Capital Federal. “Aqui o lugar de testemunho poético não é o da descrição topográfica da paisagem urbana, mas a própria vida da cidade, que será uma constante na poesia brasileira moderna voltada para a visão da urbe”. (LEITE, 2003, p. 39).

Outro jovem escritor que compartilha dessa experiência com estranhamento é Murilo Mendes (SILVA, 2004, p. 181-182), quando deixa Minas para se estabelecer no Rio de Janeiro, já nos anos 20. Em uma de suas “chronicas mundanas” (15/02/1921) para o jornal *A Tarde*, de Juiz de Fora, a qual assina como De Medinacelli, o poeta percorre a Avenida num dia de carnaval: “Avenida. Seis horas da tarde. Terça-feira gorda”, e relata de maneira crítica o comportamento dos passantes: “Acotovelam-se homens, mulheres e crianças; (...) raparigas saracoteiam, como querendo provar que suas formas são lamentavelmente medíocres...”. O cronista indaga o motivo do *footing*, que anima a população extasiada: “Mas que faz toda esta gente que atulha a artéria vasta? Nada. Os rapazes olham para as moças e sorriem. As moças olham os rapazes, concordam e sorriem também”. Porém, apesar de se meter em meio ao

turbilhão de gente, provavelmente já menos elegante do que na época da inauguração da Avenida, o escritor faz uma conclusão negativa sobre o folgado armado na ocasião: “Tudo isto tem um aspecto muito grotesco – o aspecto de uma civilização encomendada com urgência no ‘boulevard’”...

Apesar das críticas, o ambiente da rua será transformado por Murilo Mendes, tal qual no poema de Marcelo Gama, em cenário poético vivo em toda sua mobilidade e a *flânerie* fonte para a poesia de seus primeiros livros, como nos “Poemas” da década de 20 e no “Visionário” da década seguinte. Enquanto isso, obras da mesma época como “A um poeta”, de Olavo Bilac, apontavam para uma concepção diversa de como deveria surgir a poesia:

Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino escreve! No aconchego
do claustro, na paciência e no sossego,
trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua! (BILAC, 2001, p. 336).

Para Marshall Berman (1986, p. 157), o que distingue a postura do *flâneur* em relação ao poeta convencional é justamente sua ambientação na rua: “A diferença entre o modernista e o antimodernista (...) é que o modernista se sente em casa nesse cenário, ao passo que o antimodernista percorre as ruas à procura de um caminho para fora delas”.

Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, aponta para essa mudança da paisagem urbana como ponto primordial para outra mudança, a da matéria literária, que irá descender da primeira:

A literatura que representa este processo é filha da cidade, que experimenta novos ritmos e ganha reputação de centro de mudanças intelectuais e culturais. Escrever/ler o Rio de Janeiro era, desta forma, conjugar experiência urbana e modernidade. Mais que lugar de encontros acidentais, espaços de efêmero, ou pontos de cruzamento, a cidade é ambiente de mudanças, de rupturas, pontos focais da comunidade intelectual (GOMES, 1994, p. 104).

Interessante a metáfora ótica (“pontos focais”) utilizada para a percepção dos novos ritmos da cidade pelos intelectuais, pois será especialmente através do olhar que as mudanças e rupturas da arte literária serão guiadas.

A maneira com que Marcelo Gama percebe através do olhar o *trottoir* elegante da rua e o ritmo que imprime para a descrição dessa percepção são as principais distinções entre o poema e as convenções estilísticas da época. Além disso, o tema, lugar-comum dos mais recorrentes em toda história da poesia, revela uma postura de crítica poética e social, pois é explorado de uma maneira anticonvencional contagiado por injeções de humor e ironia em meio a um universo semântico diverso pontuado pelo coloquialismo.

Assim sendo, é essa postura que será analisada no poema de Marcelo Gama, a do observador “impertinente”, incógnito, inquieto, inquiridor, bem diferente dos *snoobs* da época, e que rastreia todas as pistas possíveis, não só físicas como psicológicas, do comportamento das mulheres e dos janotas da nossa *Belle Époque*:

Pela simples razão de eu ser viril e poeta
que celebra, encantado, eternas bodas,
olho as mulheres todas
com o mais impertinente interesse de esteta.

Por isso, às três da tarde e às vezes antes,
desconhecido entre desconhecidos,
levo para a Avenida uns ares importantes
e afinado o quinteto dos sentidos.

E fico a deambular a tarde inteira
entre *snoobs* e Apolos de pulseira.

As duas primeiras estrofes já dão ao leitor uma noção do que virá adiante em relação ao aspecto da visualidade, enquanto a terceira realça a imagem do vagabundo curioso e crítico, já mencionado por João do Rio, entre os “Apolos de pulseira”. Apesar da percepção envolver aí os cinco sentidos, é a concentração do olhar o que guia pela Avenida o interesse do livre e anônimo transeunte “desconhecido entre desconhecidos” e “com uns ares importantes”.



**Detalhe do *footing* na Avenida Central.
Foto de Augusto Malta.
Fonte: KOK, Glória. 2005, p. 82**

6.3. Um novo olhar

O modo de ver a realidade e as técnicas para sua inscrição na literatura modificam-se na medida em que a crescente movimentação do espaço urbano e os avanços tecnológicos passam a ser parte do cotidiano dos habitantes das grandes cidades. Com efeito, algumas produções culturais do Rio de Janeiro da *Belle Époque* já experimentavam as novidades das diversas técnicas modernas, como afirma Flora Süssekind:

Transformação em sintonia com mudanças significativas nas formas de percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras então. Em sintonia com o império da imagem, do instante e da técnica como mediações todo-poderosas no modo de se vivenciar a paisagem urbana, o tempo e uma subjetividade sob constante ameaça de desaparecimento (SÜSSEKIND, 1987, p. 15-16).

As marcas desta transformação perceptiva e sensitiva são a essência maior da poesia moderna, de modo que o olhar encantado com o novo e armado para captar o instante em um ambiente em constante movimento torna-se o ponto central de onde partem os anseios de se ler essa nova realidade.

Para Rimbaud (2002, p. 80), o poeta deve “se fazer vidente por um longo, ilimitado e refletido desregramento de todos os sentidos”. Oswald de Andrade (1990, p. 44) manifesta: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”. Advertência antecipada por Pedro Kilkerry em uma de suas *Kodaks*: “Olhos novos para o novo! Tudo é outro ou tende para outro!” (apud CAMPOS, 1970, p. 147). E o olhar armado torna-se a vida de Murilo Mendes (1994, p. 974):

O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.

Nesse sentido, não é diferente o modo que Marcelo Gama vê o movimento e o desfile das passantes em seu *footing* pela Avenida Central. A captação das imagens femininas pelo olhar desse observador não é simplesmente para vê-las, mas

para senti-las, para analisá-las,
do autêntico ao postiço

Para que se entenda melhor esta investigação do olho atento que procura e analisa, é preciso notar uma distinção entre os verbos da visão: “ver” e “olhar”.

Para Sérgio Cardoso (1993), o “ver” pode conotar no vidente uma certa discrição ou distração por seu caráter predominantemente passivo. Nele, o olho é dócil, quase desatento, sendo capaz de espelhar e gravar o que está diante dos olhos. Segundo ele, não há continuidade do “ver” para o “olhar”, pois a passagem de um para o outro se dá através de um salto. Logo, a manifestação do “olhar” ocorre diferente. Ele é ativo e remete às virtudes do sujeito. Sendo direcionado e alerta, o olhar é investigador e objetiva ver além do visto, parecendo sempre ter a necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo), como intento de “olhar bem”.

É através da segunda atitude da visão que Marcelo Gama nos transmite as imagens de seu poema, o que já é um indício de modernidade.

As imagens das mulheres do poema são transmitidas como reflexo do desejo, dos impulsos sensuais do *flâneur* maravilhado. Por essa razão, o ritmo não é regular, mas “entrecortado e desigual, bem diverso da monocórdia e do convencionalismo estrófico dos seus outros poemas (LEITE, 1986, p. 102). A figura da criança estupefata ao ganhar um brinquedo serviu como analogia para Bilac descrever o povo do Rio quando da inauguração da Avenida. No poema de Marcelo Gama as imagens da criança e do brinquedo também são úteis na analogia com o impulso incontrolável da atitude do *voyeur* pelas figuras femininas:

E enrodilhando-as em olhares ledos,
o que se passa em mim pode ser comparado
ao querer-tudo alvoroçado
das crianças nas lojas de brinquedos

Em *O canibalismo amoroso*, Affonso Romano de Sant’Anna busca diagnosticar o voyeurismo na literatura brasileira no contexto em que foi escrito o poema de Marcelo Gama. Segundo o ensaísta, a atitude do *voyeur* é recorrente na poesia de vários parnasianos por um motivo estético (o culto do objeto plástico à distância) e como prática de um voyeurismo que substitui a ação pela visão. Ao passo que para os simbolistas, grupo ao qual foi associado Marcelo Gama, a predileção é pelas melancólicas belezas das noivas mortas. Assim explica o crítico:

Colocados esses poemas em seu contexto histórico e social, é forçoso reconhecer que havia uma enorme dificuldade na aproximação física dos amantes. Nesse sentido, ver era um ato metonímico do prazer dentro de uma certa prática social. Via-se muito o objeto do desejo. Via-se mais do que se possuía (SANT’ANNA, 1985, p. 73).

No entanto, essa atitude apresenta em “Mulheres” distinções se a compararmos com a “função sistêmica parnasiana”, como define o estudioso, a qual “se insere num conjunto de características que reforçam a barra que separa o desejo de sua realização imediata” (SANT’ANNA, 1985, p. 73).

Algumas convenções parnasianas relatadas por Affonso Romano de Sant’Anna, que indicam a interdição amorosa, ainda permanecem em “Mulheres”, como: o uso de metáforas

duras ou frias (*como as espadas de Damasco, nos seu lábios de lacre, alabastral*); a Vênus e a Afrodite (*a Vênus imortal dos amores andejos*); a mulher fatal ou estátua (*de pupilas fatais de basilisco, Melpômene alucinadora, com os nervos da rainha do Sabá, soberba em seu aprumo de obelisco*); ou a imagem da santa (*a vitoriosa na postura casta/ das místicas madonas dos quinhentos*). Porém, estas só estão no poema para ser alvo de crítica e para compor a paisagem irônica.

Há, portanto, um distanciamento do tipo parnasiano – um voyeurismo fundado na abstração, na inércia e nos limites da alcova – e uma progressão deste para uma atitude mais libertina e, por que não, promíscua, que se passa no movimento da rua.

Solto na Avenida Central, o poeta mirando todas em conjunto vai obtendo o *corpus*, ou melhor, os corpos, “o maravilhoso assunto” para o poema. E assim, em meio ao frenesi, como jovem com um brinquedo novo, com uma técnica dinâmica e cinematográfica, com o entusiasmo surpreendente da novidade, com os olhos inquietos como os de um cineasta, sai à procura do melhor foco – *câmera, ação!*:

Olho-as, remiro-as de alto a baixo, sigo-as,
dispo-as, ponho-as em pose, impassíveis e brancas,
ora aqui desvendando imperfeições ambíguas
de atafalhadas ancas,
ora ali descobrindo, entre êxtase e surpresa,
formas definitivas de beleza.

Observar a recorrência dos verbos ativos (“olho”; “remiro”; “sigo”; “dispo”; “ponho”), que marcam a procura pelo olhar do melhor ângulo e da melhor pose para tanto desvendar (tirar a venda dos olhos) as “imperfeições ambíguas” como para descobrir (tirar o véu) as “formas definitivas de beleza”.

No poema, onde as imagens e o observador estão em constante movimentação, são presentes traços que o aproximam mais de um voyeurismo comum aos poetas do modernismo, como Murilo Mendes ou Drummond, para os quais o olhar procurador é a porta

por onde ascende a sensação do desejo, manifestado com êxtase e auto-ironia nestes exemplos:

Teus olhos pousaram demais
Nos seios e nos quadris,
Eles pousaram de menos
Nos outros olhos que existem
Aqui neste mundo de Deus. (MENDES, 1994, p. 205)

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
Não perguntam nada. (ANDRADE, 2007, p. 5).

Amor, a quanto me obrigas.
De dorso curvo e olhar aceso,
trote as avenidas neutras
Atrás da sombra que me inculcas.

Esta sombra que se confunde
com as mulheres gordas e magras,
entra numa porta, sai por outra
como nos filmes americanos,
e reaparece olhando as vitrinas.

Meu olhar desnuda as passantes.
Às vezes um bico de seio
vale mais que o melhor Baedeker.
Mas onde seio para a minha sede? (ANDRADE, 2007, p. 54)

É representativa também a referência ao cinema no poema de Drummond. Como indicativo de que o olhar da câmera já era popularizado nas salas de projeção do início do século, o que conseqüentemente modifica as formas de percepção e o modo de olhar.

Há como exemplo uma crônica de Bilac intitulada “Moléstia da época”, na qual o escritor narra sua peregrinação exaustiva em companhia de um viciado em cinematógrafos e conhecedor de todos os dezoito instalados no Rio em 1907. Neste ano, segundo o cronista, “só a Avenida possui quatro” (BILAC, 1996, p. 196). E não parou por aí: o número de cinematógrafos inaugurados somente no *boulevard*, a partir do mesmo ano, aumentaria

consideravelmente, como “resultado da vadiação carioca” (BILAC, 1996, p. 197). Flora Süssekind nomeia 12 deles:

E, depois da abertura oficial da avenida Central, em 15 de novembro de 1905, seriam instalados novos estabelecimentos voltados para a exibição de fitas. (...) E são inaugurados, em poucos anos, de 1907 em diante, o Parisiense, o Pathé, o Paraíso do Rio, o Pavilhão Internacional, o Moderno, o Odeon, o Avenida, o Universal Animatographo, o Éclair-Palace, o Ideal, o Soberano, o Chantecler. (SÜSSEKIND, 1987, p. 41)

A primeira experiência de Bilac no cinematógrafo não lhe rendeu boas lembranças, apesar de negar o arrependimento, o poeta confessa seu estranhamento e relata as duras conseqüências físicas e mentais da nova aventura: “Estou derreado, tenho dores nos rins e nas pernas, doem-me os olhos de ter visto tanta cousa, dói-me o cérebro de haver pensado tanto” (BILAC, 1996, p. 195).

Diferentemente de Bilac, Marcelo Gama parece não resistir aos impulsos do olhar curioso e faz de sua farandulagem a matéria para sua fita. A observação e a procura das imagens femininas fazem parte do projeto, como confessa: “todas as mesmas em conjunto,/ maravilhoso assunto/ de um poema intenso, em que ando a meditar”.

Com o movimento dos olhos e das pernas o *flâneur*, príncipe incógnito das ruas, segue percorrendo as “curvas” dos “quadris redondos”, dos “contornos” e “relevos flexís” – vadia a procura da clara percepção do movimento veloz e das relações concretas entre os passantes. “Os olhos do homem deslumbrado colorem a paisagem” (SILVA, 2004, p. 181).

É curioso observar, em outro pólo, como no mesmo ano em que foi escrito “Mulheres” (1909), o poeta Dario Veloso constrói em Curitiba, em estilo grego, o seu “Templo das Musas”, para as celebrações artísticas de seu simbolismo esotérico ou Neo-Pitagórico (MURICY, 1987, p. 404). Aqui Marcelo Gama desfruta da beleza estética e sensual das curvas, signos modernos, que contornam os corpos das musas populares ou burguesas, que o inspiram a cada compasso binário dos quadris, ou a cada fragrância volátil que perfuma as mantas em desfile.

6.4. O tema

Como se vê, em contrapartida à visão imaginária praticada nos limites de alcova pelos parnasianos e à paixão necrófila de alguns simbolistas, é nítido no poema um voyeurismo libertador que instiga o caminhante, que ao flunar pelas ruas do ambiente urbano registra tudo que se apresenta ao olhar analítico.

Segundo Sebastião Uchoa Leite, o que torna o tratamento dado ao tema feminino por Marcelo Gama diferente do convencional é o desvio que faz ao protótipo poético da época, indo além da crítica e ampliando a ótica do tema. As mulheres, mesmo que ainda sejam de alguma forma veneradas e adjetivadas da maneira convencional, terão despidos os véus que as tornam intocáveis ou mesmo santificadas e serão criticamente analisadas “do autêntico ao postiço”:

Esse mirar e remirar, esse despir o objeto da contemplação, descobrindo as imperfeições cobertas pelas “atafulhadas ancas”, essa espécie de hedonismo crítico, já marca demais a diferença do poeta não só em relação aos convencionais *snobs* da época como em relação ao protótipo poético em que a mulher ou é angelizada ou transformada na “belle dame sans merci”, numa espécie de “beleza meduséia”. (LEITE, 1986, p. 103).

Como exemplo do que observa Uchoa Leite, o poeta apresenta o “maravilhoso assunto do poema” num contágio de ironia com banalidades da vida burguesa revelando já uma cumplicidade, apesar de algum mistério, uma intimidade passada de boca-a-boca nas crônicas cariocas. Logo, a mulher pérfida já não merece mais todo o crédito:

De algumas eu já sei nomes, histórias, vidas,
crônicas passionais,
prestigiadas do encanto de um mistério;
biografias heróicas, doloridas,
escândalos banais
e banais episódios de adultério.

É importante aqui observar que as crônicas sociais e as notícias publicadas pelas revistas “mundanas” funcionaram no início do século, e a partir da inauguração da Avenida, como índice de distinção de classe. A crônica social era uma tentativa de dar uma ordem, pelo menos aparente, fixando posições, impondo barreiras, definindo limites e distribuindo as

glórias. Segundo Nicolau Sevcenko, esta nova função social mereceu destaque na atuação do figurinista Figueiredo Pimentel, em sua seção “O Binóculo” da *Gazeta de Notícias*:

Tido como o criador da crônica social do Rio, esse jornalista, que logo fez escola, tornou-se o eixo de toda a vida burguesa logo após a inauguração da Avenida. (...) Tornou as senhoras e senhoritas da alta sociedade carioca pelo menos tão conhecidas como os ministros de Estado, ajustadas todas ao padrão internacional de sensibilidade afetada das “melindrosas”. Ditou tiranicamente a moda feminina e masculina do Rio no lustro que se seguiu à inauguração da Avenida, promovendo a disseminação do tipo acabado do janota cosmopolita: o *smart*. As expressões “o Rio civiliza-se” e a “ditadura do smartismo” são as marcas indeléveis da forte impressão que esse jornalista causou na organização da nova vida urbana e social da cidade. (SEVCENKO, 2003, p. 54)

Serão focalizadas no desenvolver do poema de Marcelo Gama 16 mulheres. Figuras aburguesadas (de cor *alabastral* e de *carne rósea*) variadas serão elas quanto às idades e posições sociais: de adolescentes a madames; de donzelas a prostitutas. Em sua farandulagem dinâmica e cinemática, o poeta prioriza as tomadas curtas, dando o *close* nas partes dos corpos que mais lhe interessam, e às vezes, se estende na percepção da imagem, movimentando-se como o *travelling* da câmera.

A enumeração feminina que compõe o poema inicia-se com aquela que passa, adequando-se o verso ao ritmo binário que pode ser medido pelo ondular dos seus “quadris redondos” em primeiro plano:

Não por ser o marido um sujeito execrável
(pois os maridos sempre são hediondos
quando as mulheres são bonitas),
nem por ela ser casta, inexpugnável,
mas por ser o ondular dos seus quadris redondos
um compasso binário.

Já para a seguinte, que passou e foi seguida pelos olhos, há uma composição interessante entre o timbre das vogais e as sensações que o poeta transmite. A “cortante” Agripina, que por ter “asco” dos homens e “lábios de lacre”, supostamente terá “aroma acre” e um “beijo estéril”. É adjetivada de maneira frígida e incisiva, numa associação da aliteração das labiodentais /f/ com a assonância das vogais tônicas /i/:

Fina, fria, flexível e ferina

Marta surge esguia, e em primeiro plano é detalhada em seu belo tronco, “toda cortada em vértices e arestas/ cotovelos pontudos”, merecendo a ironia do poeta por lembrar “uma primadona/ linda... (que) desafina nos agudos”. Tem o *close* nos olhos, de “fundas olheiras” e de “cintilações metálicas” de “ébria de amor”. Marta é daquelas cuja vida amorosa já foi revelada pelas fofocas, notícias banais e crônicas passionais, pois “ao que murmuram, nada tem de fria/ e em amorosos braços se abandona”.

Em Eleonora, vista em plano médio, as imagens e as descrições se estendem. Sua aparição é cadenciada e “desorientando a vida urbana” surge provocando “êxtase e surpresa”, variando o ondular sonoro entre a obscuridade das vogais nasais e a claridade das abertas (ã; a; ê; a; ã):

Grande, grave, solene, alabastral, fidiana,

Mulher de insinuações tenebrosas, provocando pavores delirantes. É descrita por um e outro *close*, nos olhos fatais ou nos “gestos musicais em tom de fã”, e em *contra-plongée*, isto é, vista de baixo para cima, realçando sua superioridade: “soberba em seu aprumo de obelisco/ Eleonora”. Insistindo no *close*, descobre-se nela uma psicologia misteriosa e dialética que está na fusão dos “nervos da rainha do Sabá” e das “calculadas compunções de santa”. Uma mulher fatal, característica realçada pelas aliterações em /v/ e /n/, pois “é venenoso o vinho que ela serve” em “seus lábios transbordantes”. Essa característica de Eleonora provoca no observador medo e raiva, pois não pode ser amada por quem “celebra encantado eternas bodas”. Ela contrasta com aquela que virá logo após. De ritmo leve “e que não anda, esvoaça”, esta não tem o caráter meduséio da expressão abismal de Eleonora, e provoca o desejo erótico da gula, numa beleza que funde o visual ao aromático:

toda alegria e moda e aroma e garridices
esta – capricho estético da graça –
faz-me pensar em gulodices

Outra, que difere de todas, tem o *close* na frente, nos cabelos em bandós, e, sobretudo, no olhar “tristonho” onde o *voyeur* capta uma psicologia mística de sonho, que “sugere/ torres de catedrais” em estilo gótico.

Ao deparar-se com duas irmãs adolescentes o *flâneur* ao observá-las, numa atitude auto-irônica, sente-se envelhecer, mas é perspicaz para captar os movimentos do “andar travesso” da primeira, que tem a glória do florir em cada curva e “põe muito ritmo para ser menina,/ e alvoroços demais para mulher”, o que provoca-lhe uma indecisão quanto aos sentidos. Quanto à irmã, sua psicologia revela o tédio que cansa a donzela iludida à espera da perda da virgindade. Esta atitude do poeta, que a partir do olhar busca invadir a consciência alheia e desvendar seus segredos, é típica da modernidade e, segundo Baudelaire (1988, p. 59), privilégio apenas do artista: “O poeta goza deste incomparável privilégio de poder ser, a bel prazer, ele próprio e outrem. Como estas almas errantes que buscam um corpo, ele entra, quando quer, na personalidade de cada um”.

Cléo, a poderosa, “com a expressão vitoriosa do contorno”, é caracterizada pela sinestesia dos cabelos louros que “tem os quentes tons de ouro/ do estrídulo cantar de uma cigarra”. O foco a traz em plano geral junto ao “grupinho incolor de casquilhos e bardos”, que prende em sua teia aliterativa /t/:

Tarântula do *flirt* tecendo a teia em torno
de aturdidos moscardos
num grupinho incolor de casquilhos e bardos

Para Uchoa Leite a rima moscardos/ bardos é mais do que casual

funcionando como índice do envolvimento do poeta na teia tecida pela ‘tarântula do *flirt*’, e ao mesmo tempo como índice auto-referente, auto-crítico, e ao mesmo tempo crítico de uma determinada poética. Pois é dessa poética, neo-romântica, parnasiana, decadentista ou simbolista que o poeta se afasta pelo humor, pela injeção dos elementos paródicos (LEITE, 1986, p. 105).

As atitudes de Cléo são descritas no verso abaixo:

Cléo/ tirani/za, Cléo/ fulgu/ra, Cléo/ pertur/ba

Num tom ora agudo, ora grave, com a cesura do verso marcando o ritmo em três compassos quaternários, repetindo sempre o ditongo aberto /éol/, seguido pelas vogais tônicas /i/ e /u/, com a última fortalecida pela vibrante /r/, que permite a rima entre o verbo e o substantivo “perturba” e “turba”, reforçando a crítica aos “casquilhos e bardos”. Estes, cujos “olhares escorrem” pelo corpo de Cléo certamente acompanham o *close* no “vale dos seus peitos”.

O poeta faz uso constante do corte entre uma imagem e outra, sabe dissolvê-las. Com a passagem de Cléo confessa-se “distraído” e numa panorâmica percebe uma desconhecida que supõe bela, pois se veste em apurado gosto. Persegue-a pelo *travelling* indicado pelo verbo (“Sigo-a”). No *close* das pernas, vendo-lhe a “carne rósea” sendo afagada pela saia, anima-se ansioso para ter revelada a beleza misteriosa. Mas a decepção vem em primeiro plano, após o suspense desfaz-se o encanto e resta a auto-ironia de uma vã perseguição:

Tão sinergicamente ela impressiona,
que apuro o passo... Alcanço-a... Fito-a... É feia!

Esta atitude que busca eternizar o instante, parecida com a do poema *A uma passante*, de Baudelaire, indica que, mesmo conhecendo de algumas as crônicas passionais e os escândalos banais, há nessa farandulagem a intenção de não perder nenhuma das mulheres de vista. A população do Rio, por volta de 1910, beirava um milhão de habitantes, portanto, essa visão fascinante de uma possível beleza, que é gorada quando o poeta avista o rosto da passante, pode ser a única, por isso, sua preocupação na corrida para ver aquela que certamente deseja guardar na memória.

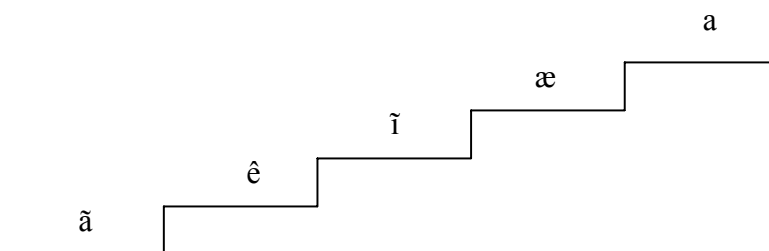
Após uma breve pausa para a reflexão sobre o domínio do homem pela “radiosa teoria de Afrodite”, o poeta apresenta-nos Laura, sem um madrigal, mas com um epigrama:

Laura, por ser do atormentado grupo
da gente pobre que faz vida *chic*.
Passou, e o meu olhar segue-a como um apupo,
mas há nos gestos seus não sei que graça, um tic,
certos modos bizarros,
que os corações mais frios doma.

O que a faz merecer a crítica é sua frivolidade, que está no desejo de pertencer à alta classe social. Porém, mesmo merecendo vaias e tendo gestos ridículos, o olhar que a segue pelo *travelling* percebe um certo charme nos “modos bizarros” e nos *tics*.

De *close* em *close*, percorrendo olhos, lábios, vestidos, ancas e cabelos, firma-se o poeta frente à gloriosa imagem no plano geral “à porta de um bazar” – referência capitalista – de onde surge inteira a “Vênus imortal dos amores andejos”. Anunciada em nome completo, numa crescente escalada das vogais tônicas como se refletisse sua alta posição social, “gloriosamente assoma”:

Madame Hortência Alvim de Paes e Barros



Apaga-se a figura da filha ao lado de seu vulto “modelado em *violette* e dourado por lendas”. Esta distinção social, indicada pelo sobrenome faz a Madame conhecidíssima pelas crônicas burguesas. Por isso, para romper-lhe o véu, existe o desejo e o voyeurismo insaciável e sem pudor

da açulada matilha
dos dons joões da alta roda,
pois os olhares seus – luxúria ao léo –
devassam-lhe o pudor e rompem-lhe de assalto
as muralhas dos linhos e das rendas.

Já a próxima, escandaliza só de pisar à rua, na sua condição de cortesã da moda: Ivete, a “feliz escrava de fatais desígnios” que tem o *close* nos “glaucos olhos” e nos “cabelos

ígneos”. E logo após Ivete, uma outra anônima, que é “quase incorpórea como um som”, recebe o *close* no olhar malicioso que “tudo a todos promete/ através de seu *lorgnon*”.

Assim, nessa visão inquieta e detalhada da concretude de membros, roupas, cores e sensações masculinas quase incontroláveis, o poema transmite seu maravilhoso assunto. Até que, nos últimos versos, há um desânimo: “essa farandulagem cansa, esgota/ as energias do meu ser sensual,/ sem feição de janota”. O poeta admite, após a perseguição, que não consegue fugir às tentações femininas. Pois está instigado, sente “uma espécie de sede que abraça/ outro sangue, outro ser, outro corpo mais languê”. E compara-se a Tântalo, no ato de querer comer e não poder...

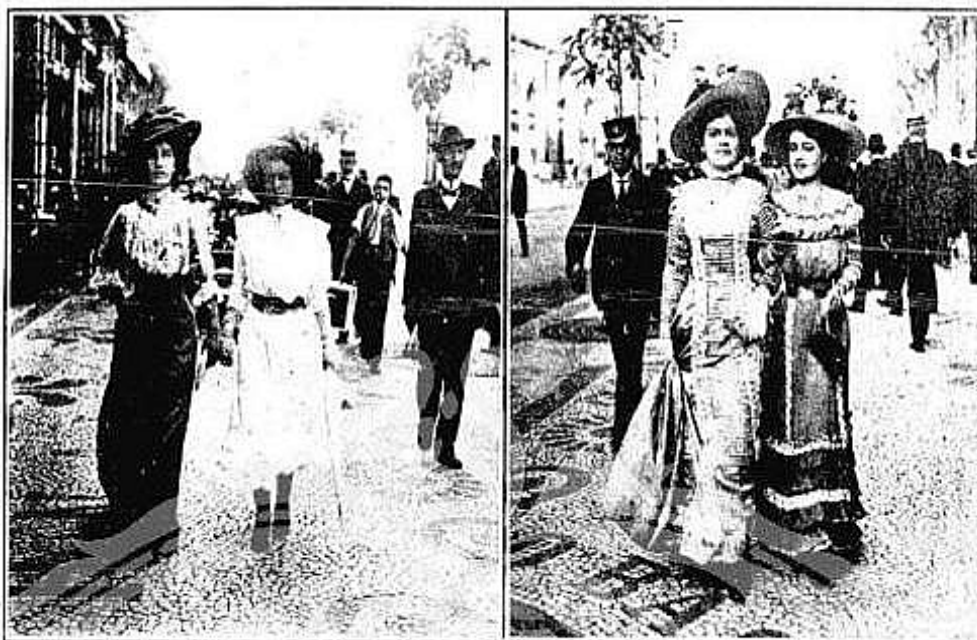
Aquela criança alvoroçada com os brinquedos novos, já se enjoa e aquieta, tomando forma uma espécie de angústia como quando finda a brincadeira, ao partir do sol, numa bela fusão de som (aliterações em /s/) e imagem (personificação):

Fugindo, o pintor sol mancha, à espátula, os céus,
Com o jalde e o cinabrino e o cinéreo e o violáceo.

Acabou a brincadeira. Ao anoitecer, quando “começa o êxodo” e a debandada daqueles passantes “convencidos de ter a distinção de linha/ dos maneirosos quírites do Lácio”, percebe-se um meio-tom simbolista nas cores, uma predominância da penumbra, numa melancólica meia-luz “que tudo encarde”, distinguindo-se apenas os contornos. É então, que, percebendo-se só, numa reviravolta romântica, o poeta recorre à memória e deseja aquela que é simples, humilde, alheia à vaidade das mulheres urbanas, a “vitoriosa na postura casta/ das místicas madonas dos quinhentos”. Remete essa sensação de solidão a uma mulher bem mais distante, abstrata, ilusória, que os olhos não alcançam, aquela que ficou lá na província...

Marcelo Gama, como João do Rio, percebe que a reflexão que vem após a obstinação frenética do *flâneur* permite-lhe que julgue melhor e conclua sobre os efeitos das imagens que tanto o instigaram no instante de observação: “E de tanto ver que os outros quase não podem

entrever, o *flâneur* reflete. (...) E é então que haveis de pasmar da futilidade do mundo e da inconcebível futilidade dos pedestres da poesia de observação...” (RIO, 2008, p. 29).



Mme. Maria Nazareth Machado Guimarães em companhia de uma das suas gentis filhinhas.

As senhoritas Zaira e Nair Sampaio da Cunha.

Mulheres burguesas desfilando na Avenida Central.

Foto: *Fon-Fon!*, ano III, nº 38, 18 de setembro de 1909.

Acervo digital da Biblioteca Nacional.



Mme. Gustavo de Silveira e suas gentis filhinhas

O poeta Osório Duque Estrada em companhia de sua Exma. esposa

Desfile de pessoas distintas na Avenida Central: à esquerda, esposa e filhas de Gustavo da Silveira, diretor da EFCB; à direita, o parnasiano Osório Duque Estrada, acompanhado da esposa.

Foto: *Fon-Fon!*, ano III, nº 39, 25 de setembro de 1909.

Acervo digital da Biblioteca Nacional.

6.5. Mistura adúltera de tudo

Não obstante essa passagem melancólica no fim do poema, ele é alegre, rápido, excêntrico, de variadas inter-relações díspares de convenções poéticas da época e com a inclusão de novos elementos semânticos.

Ainda sobre os cinematógrafos, em crônica de 1908, Bilac acusa-os de crime contra o idioma, por ser comum em suas fitas a ocorrência de legendas mal-traduzidas para o português, além de estar contaminadas pelos estrangeirismos, o que faz com que o povo absorva as expressões que denotam elegância: “para assassinar a nossa língua, a mania da Elegância, que impõe o uso dos mil vocábulos estrangeiros que nas línguas da Europa servem para exprimir as cousas elegantes!” (BILAC, 1996, p. 208).

A “mania de Elegância” apontada por Bilac, e comum no linguajar da época, permite que Marcelo Gama construa um poema no qual estas ocorrências na linguagem da *Belle Époque* surjam como manifestações do coloquialismo corrente, além de cumprir uma função de crítica a esta mesma sociedade.

Segundo Sebastião Uchoa Leite (1986, p. 105), o que Marcelo Gama chama de “poema tumultuário”, é, na verdade, um poema heteróclito como a linguagem de seu tempo, incorporando galicismos e língua vulgar ao lado de evocações místicas (...) ou imagens do Simbolismo mais ortodoxo”. Há, portanto, uma contaminação das expressões tradicionais neo-românticas, parnasianas, decadentes, simbolistas (*fúlgidas estrelas, palor lânguido de opalas, carnes veludas, impressões de miserere, olhos místicos de sonho*) e da linguagem rara (*alperce, alabastral, giestas, pucela, gâmbias...*), com as gírias jocosas (*casquilhos, janota, peralvilhos, chichisbéus, dons joões de alta roda*) e com os poluentes estrangeirismos típicos desse coloquialismo da época (*snoobs, mignonne, flirt, devant-droit, violette, chic, lorgnon, tic*).

Essa “colagem de elementos díspares isomórfica à composição do seu próprio contexto histórico-lingüístico” (LEITE, 1986, p. 106) evoca a “mélange adultère de tout” (mistura adúltera de tudo) como se auto-definiu Tristan Corbière, caracterizando o estilo coloquial-irônico e preenchendo a função de passagem do contexto parnasosimbolista para a modernidade.

MULHERES...

*Na simples razão de eu ser viril e poeta
me celebra, encantado, eternas hódas,
olho as mulheres todas
com o mais impertinente interesse de esteta.*

*Por isso, ás tres da tarde, e ás vezes antes,
desconhecido entre desconhecidos,
levo para a Avenida nas ares importantes
e afinado o quinteto dos sentidos.*

*E fico a deambular a tarde inteira
entre suões e Apolos de pulseira.*

*Fico-me unicamente para vel-as
no florir do seu viço,
para senti-l-as, para analysal-as
do authenticó ao postíço,
unas soberbas, fulgidas estrelas,
outras de um pallor languido de opulas.*

*E enrodilhando-as em olhares ledos,
a que se passa em mim pode ser comparado
àquelle querer-tudo alvoroçado
das crianças nas lojas de brinquedos.*

*Olho-as, remiro-as de alto abaixo, sigo-as,
dispo-as, ponho-as em pose, impassíveis e brucias,
ora aqui desvendando imperfeições ambíguas
de utafalhadas aueas,
ora allí descobrindo, entre extase e surpresa,
formas definitivas de belleza.*

*De algumas eu já sei nomes, histórias, vidas,
chronicas passionaes
prestigiadas do encanto de um mysterio;
biographias heroicas, doloridas,
escandalos banaes
- banaes episodios de adulterio.*

*Acáem, todas as mesmas, em conjunto,
maravilhoso assumpto
de um poema intenso, que ando a meditar,
e com um título antigo, assim ao geito
das inscrições dos velhos pergaminhos:*

*Das perfidias que hão feito
as mulheres, os vinhos
- as cartas de jogar .*

*Assim essa que ali vae é das que estão inscriptas
ora esse poema tumultuario,
vão por ser o marido um sujeito execravel
nois os maridos sempre são hediondos
quando as mulheres são bonitas),
tem por ella ser casta, inexpugnavel,
mas por ser o undular dos seus quadris redondos
um compasso binario.*

*É aquella que passou é a cortante Agripina
me dos homens tem asco,
fina, fria, flexivel e ferina
como as espulas de damasco,
o seu aroma ha de ser acre,
e ha de gostar a um verde alperce
o beijo esteril que se colha, cerece,
nos seus labios de lacre.*

*E Martha, esta outra, muito mais esguia,
do talhe sagital de hastes de giestas,
ao que mormuram, nada tem de fria,
e em amorosas beaças se abandona,
fada cortada em vertices e arestas,
coloridas pontudas,
lembra uma primadona
linda... e desafinada nos agudos.
E são, como as das freiras,
lividos gramos da luteusa cor,
suas fundas alheiras:
são raxos amareantos em desfolhos;
e têm scintillações metalicas seus olhos
de ebría, de ebría de amar.*

*Tirande, grave, solenne, olabustral, plúdicó
sorge, desorientando a vida urbana,
soberbu em seu aprumo de obelisco,
Helenóra,
de pupilas fataes de basilisco
e gestos musicaes em tom de já
essa Melponene allucinadora,
com os nervos da rainha do Sabá
e calculadas compunções de santa .*

*Vendo-a, estremeço, porque eu amo a vida,
e lhe móra nas curvas veludosas
que a luxuria atagonta,
a alma caliginosa onde fluctua
o espectro de um suicida,
E que della irradia, isso que ella insana,
é o mysterio e o pavor das cousas tenebrosas
é, natural, portento, que eu me aborre,
vendo-a, sob pavores delirantes:
É venenoso o vinho que ella serve
na toça dos seus labios transbordantes.*

*Leve, fragil, mígnome, e que não anda estropea
toda alegria e moda e urruca e garridices,
este capricho esthetico da graca
faz-me pensar em galodios .*

*Das outras todas esta aqui differre:
Pela linha ogival da sua frente nobre,
que o cabelo, em bandós, se parte sobre,
por seu rosto liturgico, tristonho,
dar-me impressões de mióstre,
e por seus olhos mystico e sonho,
lembraem-me vitraes,
acho-a de estylo gothico - sugere
torres de cathedraes.*

*De subito, envelheço,
agrisaltham-me o tempo e os desencantos
vendo uma terra-cota de Myrina
esquissada em quinze annos,
e que no andar traveoso
põe muito rythmo para ser meina
e alvoroços demais para mulher.
Ha um mysterio qualquer
que os sentidos lhe enturca.*



*e em dolências sem causa faz sentir
as nebulosas da fecundidade.
Enfloreja-lhe o corpo a puberdade:
canta-lhe a primavera em cada curva
a glória do florir!*

*Entediada, a seu lado, entanto a irmã revela
que a virgindade já lhe vem cançando
o emagrentado corpo de pucella
que o tempo delusor vai devastando.*

*Tarantula do flirt tecendo a teia em torno
de aturdidos moscardos,
num grupinho incolor de casquilhos e bardos,
Cléo tyrannisa, Cléo fulgura, Cléo perturba
com a expressão victoriosa do contorno.
Sob o ellício do vestido leve,
seus relevos flexis allucinam a turba;
o seu cabelo louro
tem as quentes tons de ouro
do estridulo cantar de uma cigarra;
todo o seu vulto, devant droit, descreve
a linha curva de uma cimitarra;
pelos fecundos flancos seus, perfeitos,
os olhares escorrem;
e os suspiros no valle dos seus peitos
pedem asylo, e morrem.*

*A olhar Cléo, distrahido,
com o meu impertinente interesse de estheta,
d'aquella que lá vai não pude ver o rosto.
Deve ser bella: o corpo é lindo, e o seu vestido
é de apurado gosto...
Sigo-a... (Às vezes eu tenho uns desvarios
justificaveis só num deido ou poeta?)
O damasco da suia,
roçagando-lhe as gambias,
enrodilla-as, afoga-as, cinge-as, lambe-as,
dando-me volaptuosos calafrios...
Vejo-lhe a carar rosea, sob a meia
que é de uma transparencia de cambraiu...
Imagino-lhe um rosto de madona...
Tão synergicamente ella impressiona,
que apuro o passo... Alcanço-a... Fito-a... É feia!*

*E a radiosa theoria de Aphrodite
prosegue, urdindo a trama
das seduçõs, que homem não ha que a evite:*

*Antes que o madrigal, hem merree o epigramma
Laura, por ser do atormentado grupo
da gente pobre que faz vida chic.
Passou, e o meu olhar seguiu-a como um apupo;
mas ha nos gestos seus não sei que graça, um tir,
certos modos bizarros,
que os coraçõs mais frios doma.*

*À porta de um bazar gloriosamente ussamo
a Venus immortal dos amores ansejos:
Madame Hortencia Alvim de Gões e Barros.
Apaga-se, a seu lado, a figura da filha.
Seu dramatico vulto, airoso e alto,
modelado em violette e doirado por lendas,
a um tempo é inferno e é céu.
Sarjam-lhe o corpo os sadicos desejos
da açulada matilha*

*dos dons joões da alta roda,
pois os olhares seus luxuria ao lèu
devassam-lhe o pudor e rompem-lhe de assalto
as murallas dos linhos e das rendas.*

*Eil-a agora, eil-a ahí, a hetaira da moda,
feliz escrava de futaes designeos,
a escandalosa Ivette
de glaucos olhos e cabellos igneos*

*E esta outra (que se fosse menos magra
pois é quasi incorporada como um som
bem pudera servir de modelo em Tanagra)
tudo a todos promette
atravez do lorgnon.*

E aquella...

*Essa farundulagem cansa, exgota
as energias do meu ser sensual,
Sem feição de janota,
mas submisso á mulher quando a mulher é bella,
sempre as mulheres me fizeram mal,
porque sempre me aturdem.*

*A principio eu me estorço
preso, envolto na rede
das tentaçõs que essas aranhas urdem.
Vilo esforço, esse esforço,
pois já me arde no sangue
uma especie de sede:
a sede de matar outra sede que abraça
outro sangue, outro ser, outro corpo mais langue.*

*Essa é a crise supremo, a tantulica phuse...
Mas aos poucos se aquieta esta alma ardente, assas...
embora a evocação do pomo de Eva...*

E então o que me vem são sensaçõs de angustia.

*Fugindo, o pintor Sol mancho, a espatula, os cões,
com o jalde e o cinabrinho e o cinerros e a violaceo.*

*Começa o exodo, e já debanda a leva
das peralvilhas e los chickisbões
convencidos de ter a distincção de linha
dos maneirados quites do Lucio.*

*Ao esmular da luz pedem trupos e adornos
o prestigio da côr e das miñcias.
Já se confundem ados e pellucias
nos bruxoleias desta fim de turda.
E apenas se adivinha,
pelo perfeito rythmo dos contornos,
quem seja certa esculpta figurata
que á meia-luz, que tudo encurde,
se esgueira, recuando a fina silhueta.*

*Isso é quando, num vórtice, a saudade
me envolve e arrasta
para junto da que é a inconfundível, inscirta
do exasperado unevio da vaidade...
a que avalanta os meus lamentos...
a victoriosa na postura custa
das mysticas madonas do quinhentos...*

aquella que ficou lá na minha provincia...

MARCELO GAMA

7. CONCLUSÃO

Apesar dos exemplos demonstrados neste trabalho de como a crítica contemporânea tem visto a obra de Marcelo Gama e valorizado seu estilo particular e raro, que o distingue da maior parte dos nossos simbolistas, ele permanece como autor pouco lido e objeto de raros estudos.

Esquecidos e à margem do cânone, poetas como Marcelo Gama foram considerados menores na comparação com outros de seu tempo. Isso não implica, necessariamente, uma inferioridade de talento, mas resulta dos critérios de escolha mantidos conforme convenções estéticas de uma época. Consideradas anos mais tarde, sobretudo após a vigência do nosso Modernismo, essas mesmas convenções outrora aceitas perdem valor, e o que fora classificado como “patologia literária” – no caso específico de Marcelo Gama – pode ser (re)visto com outro olhar.

Portanto, mirar a necessidade de revisão de certos autores esquecidos no passado não é uma manifestação de anacronismo, pois um exame mais cuidadoso de tais obras permite melhor situá-las no quadro da literatura nacional e aferir seu grau de relevância. Sobretudo, como no caso de Marcelo Gama, no que se refere a uma postura que rompe, mesmo que gradativamente, com os preceitos estéticos estabelecidos em determinada época. Seu olhar irônico e consciente, de par com as novidades e frente às contradições de uma modernidade construída com uma fachada que ostenta grandiosidade, faz dele um poeta que transita do contexto parnasiano/symbolista para o contexto modernista, aproximando-o das futuras vanguardas.

Marcelo Gama prefere desconsiderar as convenções de época para dar vazão à sua veia crítica e irônica, utilizando-se de uma linguagem objetiva, coloquial e bem humorada. O poeta vai pincelando em alguns poemas de *Via Sacra*, e com maior intensidade nos três

poemas maiores analisados aqui, as imagens que compõem um panorama divergente em relação à maioria das obras de seu tempo. O desprendimento lento, mas crescente, das normas formais de composição; o modo como se insere na rua em meio ao movimentado ambiente urbano que usa como matéria para seus poemas; os deslocamentos de foco para a apreensão de certos temas como o da *mulher*, numa visão bem humorada da manifestação do desejo e distinta daquele sentimento comum do sofrimento exagerado e da divinização da imagem feminina; a predileção pelo coloquial ao retórico; e a postura de crítica e auto-crítica dão à poesia de Marcelo Gama uma conotação pré-modernista, como obra de transição, de precedência temática e formal, no que se refere aos pontos de convergência com a literatura modernista.

Nesse sentido, tomo de empréstimo a conclusão de Júlio Castañon Guimarães, sobre os poetas daquele tempo, cujas necessidades de releituras críticas ainda são visíveis:

Com que olhar Marcelo Gama flagra os *snoobs* da Avenida? (...) Provavelmente com um olhar próximo do de Bandeira, quando este com requintes de arte poética canta apenas pequenos desencantos. (...) Afinal, nessa época, ainda que de modo intermitente, o olho de alguns poetas se armou e pôs novos “instintos”, novos gestos diante da objetiva. Mas ainda é preciso olhar esses poetas com novos olhos (GUIMARÃES, 1988, p. 60).

REFERÊNCIAS:

- A *CIGARRA*. Revista de publicação quinzenal. São Paulo, 1914. Disponível em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/pageflip/proph/main.php?>>. Acesso em: 04/04/2010.
- AGUIAR, Vera Teixeira de. *Marcelo Gama*. Porto Alegre: IEL, 1989.
- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 1998.
- ANDRADE. Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. 3ª ed. São Paulo: FTD, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1965.
- *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BARRETO, Lima. *Vida urbana: artigos e crônicas*. (Obras de Lima Barreto, v.11). Prefácio de Antônio Houaiss. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1962.
- BAUDELAIRE, Charles Pierre. *As Flores do Mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- *Pequenos poemas em prosa*. Trad. de Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Ed. da UFSC, Aliança Francesa, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. Introdução, organização e fixação de textos de Ivan Teixeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- *Vossa insolência: crônicas*. Org. Antônio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de versificação*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1930.
- BITENCOURT, Dione Maria R. & PIRES, Gláucia N. da Luz. Marcelo Gama: poeta do desencanto. *Letras de hoje*. Porto Alegre: PUC-RS, nº 21, p. 84-96, setembro de 1975.
- BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

CAMPOS, Augusto de. Antipoesia no Simbolismo. In: *Verso Reverso Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 211-255.

— *Re-visão de Kilkerry*. São Paulo: Fundo Estadual de Cultura, 1970.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5ª ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1975.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. Vol II, São Paulo: Difel, 1968.

CARA, Salete de Almeida. *A recepção crítica: o momento parnasiano-simbolista no Brasil*. São Paulo: Ática, 1983.

— Pré-Modernismo: poesia e crítica literária. In: CARVALHO, José Murilo de. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 65-74.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 347-360.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1971.

COUTINHO, Afrânio. O Simbolismo. In: *A Literatura no Brasil*. Vol IV, São Paulo: Globo, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte/ São Paulo: PUC Minas/ Alameda, 2006.

FON-FON!. Semanário ilustrado. Rio de Janeiro, 1907-1915. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm>. Acesso em: 10 de agosto de 2009.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de Marise M. Curioni e Dora Ferreira da Silva. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GAMA, Marcelo. *Noite de Insônia*. Pref. de Vera Lins. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

— *Via Sacra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Sociedade Felipe D'Oliveira, 1944.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Do penumbrismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Poesia e Pré-Modernismo. In: CARVALHO, José Murilo de. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 49-61.

História dos bairros de Porto Alegre. Dados do Centro de Pesquisa Histórica vinculado à Coordenação de Memória Cultural da Secretaria Municipal de Cultura. Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/observatorio/default.php?p_secao=10> Acesso em: 10 de jan. de 2010.

HUGO, Victor Marie. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KOK, Glória. *Rio de Janeiro na época da Av. Central*. São Paulo: Bei Comunicação, 2005.

LEITE, Sebastião Uchoa. Marcelo Gama. A poesia e a cidade. In: *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 13-60.

— Farandulagem, *Flanêrie*. In: *Crítica Clandestina*. Livraria Taurus Editora: Rio de Janeiro, 1986, p. 99-107.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Vol. III. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOISÉS, Massaud. O Simbolismo. In: *A Literatura Brasileira*, v. IV. São Paulo: Cultrix, 1967.

MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007.

MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. 3ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2 v.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 51-74.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Maria Luiza Scher; SILVA, Teresinha V. Zimbrão (org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes; Chronicas mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF, 2004.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia Simbolista*. Antologia. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno/Poemas/A carta do vidente*. Tradução e organização de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RIO, João do. *Alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VERÍSSIMO, José. Livros de 1902. In: *Estudos de Literatura Brasileira*. 5ª série. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1977, p. 104-106.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

ANEXOS

A – FEIA

Feia!... Como isso dói na tua alminha débil!
É nobre, a coitadita, e muito a contraria
ser forçada a morar numa tal moradia...
Eis aí porque a vejo amargurada e flébil.

E é por seres assim que eu te quero assim tanto,
com este amor tão limpo e tão sem egoísmo,
pois logo a sujaria o meu sensualismo,
se animasse essa carne algum sopro de encanto.

Toda vez que me vem de tu' alma perfeita
esse ar de doçura e pesar sossegado,
evocas-me o sabor que já tenho encontrado
em certos frutos sãos, mas de casca suspeita.

Água fresca bebida à beira de uma fonte,
em mau copo de folha, enferrujado e gasto...
Como deve bater, penosamente casto,
sob o teu peito murcho, o coração insonte!

Borboleta que sai de um casulo rugoso,
teu sorriso não traz convites para o beijo:
antes pede perdão... manifesta o desejo
de que não se repare em teu corpo anguloso.

Sei que um dia choraste, assistindo a uma boda,
porque viste alguém rir do teu porte mesquinho.
Já chegaste a dizer, encontrando um ceguinho:
— Que bom se fosse cega a humanidade toda!

Entristece ao ver, numa revista de arte,
um “tipo de beleza”... E terias a palma
se fosse dado a alguém fotografar tu' alma:
— não havia mulher tão linda em toda parte.

Dói-te se ouves falar, quando estás numa roda,
na formosura desta ou daquela mulher.
Vês em cada semblante um motejo qualquer,
e descreste, por fim, dos recursos da moda.

Imagino que horror deves ter aos espelhos!
E a crueldade da água em que lavas o rosto
há de forçosamente encher-te de desgosto,
repetindo que és feia e dando-te conselhos:

— Que não tenhas vaidade e não sejas faceira...
Parece-me que a ti um tal conselho é inútil,
pois tu' alma sadia, abençoada e dúctil,

é uma flor que nasceu dentro de uma caveira.

B – FUMAÇAS

Medito e sonho, de charuto à boca...
E enquanto o fumo azul vai pelos ares,
assisto absorto à desfilada louca
dos meus cismares.

De vez em vez certo vestido passa...
E o vestido e o que penso e sinto e escuto,
tudo é leve e fugaz como a fumaça
do meu charuto.

Tarde vernal e casta e clara e calma.
Tenho um estado de alma estranho e raro:
Vejo, de olhos cerrados que em minh'alma
é tudo claro.

E no céu, onde meu sonho esvoaça,
cada clara visão dura um minuto:
Tudo leve e fugaz como a fumaça
do meu charuto.

Toma a quimera aspetos multiformes:
agora sobe dos céus em arabescos,
depois, desenha, em proporções enormes,
quadros dantescos;
já de novo é o vestido que perpassa,
tênue, breve, de manso, diminuto...
Tudo leve e fugaz como a fumaça
do meu charuto.

Em procissão cantando misereres,
lá vão a desfolhar meus ideais,
mulheres e mulheres e mulheres
açucenais...
e atrás, com véu de noiva, uma carcassa
— a última por quem andei de luto. —
Tudo leve e fugaz como a fumaça
do meu charuto.

Renascem-me desejos sepultados;
cabrioleia pelo céu meu sonho;
entontece-me o fumo; e, sem cuidados,
vejo risonho,
no ar, a clara e vaporosa cassia
que o corpo de ouro veste-lhe, impoluto...
Tudo leve e fugaz como a fumaça
do meu charuto.

Fumo. E no azul voejam ilusões.
Cismo. E a fumaça espirala nos ares.

Sempre me causa o fumo sensações
bem singulares!

De vez em vez certo vestido passa...
E o vestido e o que penso e sinto e escuto,
tudo é leve e fugaz como a fumaça
do meu charuto.

C – A UMA VELHINHA

No dia de Natal

Boas festas, velhinha! Eu te dou boas festas,
nestes versos que faço à glória dessas cãs
lavadas pelo pranto, às tuas cãs honestas
– linho corado ao sol de trinta mil manhãs.

Consente que eu te beije as mãos mumificadas,
trêmulas de sentir o frio dos desenganos;
mãos secas, espectrais, tiritantes, cansadas
de tanto abençoar, durante oitenta anos.

E tomem essas mãos – camélias fenecidas
que ora o amor elevou, quais ramos de oliveira,
ora o ódio agitou, crispadas, contraídas –
os versos em que evoco a tua vida inteira.

Já no seu tempo em que os teus cabelos foram pretos
e se usavam bandos, e os toucavas de flores,
um poeta de então fizera-te uns sonetos,
onde muito falava em – olhos sonhadores!

Inda os sabes de cor – Os netos que os confrontem
com os versos de agora... E pões-te a recitar...
Bons tempos!... E parece entanto que foi ontem!
Não te podes conter... e ficas a chorar...

Choras... que a tua vida é uma flor em desfolhos...
Sonhavam, velam hoje, os teus olhos tristonhos.
Os sonhos, noutra tempo, erravam nos teus olhos;
os teus olhos, agora, é que erram pelos sonhos...

O tempo acumulou lembranças nos teus ombros,
e andas assim curvada, ao peso da saudade...
Olha para o passado! Olha para os escombros
do feudo, onde viveu a tua mocidade...
Quase um século vai! Evoca a meninice
e hás de ver a boneca, o berço, a *Carochinha*,
quando não se calcula o efeito da meiguice
e recebe-se a rir a dor que se avizinha.

Mas depois, assaltou-te uma coisa esquisita...
Tua carne te fez promessas, em segredo...
Foi então que te olhaste... e te achaste bonita...
e estranhas sensações enchiam-te de medo!

Uma noite, febril, acordaste a tremer...
Que vácuo!... E o coração fugia-te do peito...
Nunca te pareceu tão frágil o teu ser...
Carecias de alguém!... de mais ar... de mais leito...

Amaste... e tudo em torno a ti cantava e ria!
No teu seio trinava, álcere, um rouxinol!
Teu corpo era um rosal em maio, – florescia!
E a tu'alma era como um diamante ao sol!

Foi-se o primeiro amor... Foi-se o primeiro engano...
Veio mais um amor... e foi-se... e um outro veio...
e foi-se... E finalmente, eram tantos por ano,
que já entisicava a Esperança em teu seio.

Cada amor que chegava, esboçava em teu rosto
um sorriso fugaz; mas depois, quando ia,
riscava em teu semblante a ruga de um desgosto,
e era o sulco da mágoa o que jamais saía.

Opuseste o artifício aos estragos da idade,
e chegaste, talvez, a pensar num convento...
As tuas ilusões, a tua mocidade,
eram como rosais varridos pelo vento.

O beijo já pesava em teu lábio fanado
e exausto de gemer por teus mortos afetos...
Enfim!... chegou-te enfim, a noite do noivado...
Casaste... e contas hoje alguns tataranetos...

Velhinha encarquilhada, evoca a laranjeira
que deu flores com que te engrinaldaste então...
Há muito ela morreu! Mas tu, nessa canseira,
inda queres viver, arrimada ao bordão.

As idéias, em ti já são ocas e pecas
e como um cantochão, escapam-te dos lábios...
És uma tradição, cheiras a flores secas,
e me fazes lembrar roídos alfarrábios.

O teu tempo! velhinha... os tempos bons de outrora!...
E crescendo na idade e a mirrar no tamanho,
tens saudades de tudo, e lá vais vida em fora,
– autêntico exemplar dos costumes d'antanho!

Abençoa-me sempre, ao chegar esta data!...
Olha o coveiro, além, cansado de esperar-te...

Mas a morte venera as tuas cãs de prata!
... E o louco do coveiro, a chamar-te... a chamar-te...

Boas festas, velhinha! Eu te dou boas festas,
nestes versos que faço à glória dessas cãs
lavadas pelo pranto, às tuas cãs honestas
– linho corado ao sol de trinta mil manhãs.

D – TEIAS DE ARANHA

Como aranha que prende, usando de artimanhas,
um incauto moscardo,
assim, tu, que também és má como as aranhas,
tens urdido uma teia e queres ver se apanhas
um miserável bardo.

Este bardo sou eu, mas é tempo perdido
e inútil teu engenho,
pois o exemplo da aranha é demais conhecido,
e, embora o verso meu se assemelhe a um zumbido,
de mosca eu nada tenho.

Mosca eu fosse, e a esta hora, estaria sugando
o açúcar dessa boca.
Mas assim como sou, tendo apenas um bando
de sonhos e ilusões... faminto como eu ando...
nem tu serias louca!...

Na verdade essa boca, em cultura de beijos,
não deve ser tão árida...
Isso me fazem crer teus amores andejos,
além de em teu olhar fagulharem desejos...
tens alma de cantárida!

Incendeia, chispante, essa carne ambreada...
Tens o corpo que eu busco...
Mas tu'alma o atraiçoa, e desarma a cilada:
causa a mesma impressão que em concha nacarada
um viscoso molusco.

Faz o sangue correr alvoroçadamente
tua carne sadia, —
mas, depois... ai, que susto!... inopinadamente
tu'alma leviana atira sobre a gente
um balde de água fria.

Tua carne me faz do corpo um formigueiro...
Vêm-me idéias de rapto...
Numa noite sem lua... um discreto cocheiro...
Para empresas assim, fora do corriqueiro,
como me sinto apto!

Mas depois? E me ponho a medir conseqüências.
E o Código Penal?
Toda vez que eu pensar em fazer imprudências,
sempre hei de me lembrar de Suas Excelências:
— O Código e a Moral.

O que queres eu sei: é encontrar editor...
Mas quem te vai dar crédito,
se há quem saiba de cor o teu livro de amor?
Ao menos para mim, em carícias e ardor
só tem valor o inédito.

É por isso que tu, com todo o teu engenho
e tantas artimanhas,
nunca hás de me pegar. De mosca nada tenho,
e dessas frágil teia, orgulhoso, eu desdenho.
A mim tu não apanhas!

E – HIEROGLIFOS

Já fui como um soturno e triste prédio
que estivesse alugado à Dor e ao Tédio;
mas hoje, em vez de ser o que era dantes,
inda sou mais ruidoso
que uma casa onde morem estudantes.

Ninguém mais orgulhoso!

Um soldado, na guerra, ao tomar um troféu,
não faria, por certo, um tamanho escarcéu.

Agora vibro de uma tal maneira.
Que meus nervos parecem
cordas de violinos.
Dentro de mim fanfarras tocam hinos,
saudando uma bandeira.

Tudo por causa de um chapéu de plumas!...

Quem tem tristezas, que me mande algumas,
que alegrias demais, quase endoidecem...

Passaste, e o teu olhar penetrou-me no peito,
como um raio de sol furando uma floresta.
E lá se vai um lírio, a boiar entre espumas.
— meu sonho sobre o teu chapéu de plumas.

E eu fiquei de tal jeito,
como gente de aldeia assistindo a uma festa
à glória do padroeiro do lugar.

Nada como se amar!

— Dizem-me as tuas mãos afiladas e santas,
o teu perfil romântico e dolente,
que beatifica a gente...
e as romanças que cantas...

Teu corpo de ouro é um poema
que a natureza anda compondo aos poucos,
com rimas de cristal e versos loucos...
Original o tema!

Por isso desatino,
e sempre indago, quando vais passando,
quem é que anda na rua recitando.

Tu caminhas em verso alexandrino,
medindo os hemistíquios
e elidindo vogais – que são teus pés dourados. –
Não há versos errados...
Quem achar erros no teu passo, – indique-os!

F – RUA DA AZENHA

Eis a estrada poeirenta e sinistra da morte!

Perfídias da pobreza e caprichos da sorte
instalaram-me aqui nesta rua da Azenha.
Aos vizinhos talvez a morada convenha,
mas a mim... Credo! São de tristíssimo augúrio
as impressões que tenho em meu novo tugúrio.

E mais espanta ver que ali moram dois noivos!

Ao lado, alguém trabalha em coroa de goivos,
e à esquerda, é uma mulher que as falsifica em pano...
Flores artificiais!... Horror! E um italiano,
adiante, é construtor de cruzes, catacumbas,
e escreve com buril epitáfios em tumbas.

Lá, naquele casebre, habita o “Zé Coveiro”,
arquiteto da morte. Além, é um taberneiro
que faz muito negócio em dias de finados.

E ali estão a morrer, tristes, desenganados,
um valetudinário e uma filha ainda nova,
mas tísica... Aqui estão mais próximos da cova...

Mal desperto: há um tropel. Vou ver. Passa um defunto,
e já vem outro enterro, e é somente esse o assunto.

Passa um féretro à mão. É um enterro de pobre:
nem carros, nem galões, nem de sinos um dobre.
Mas nem por isso ele há de apodrecer mais prestes,
lá onde o vão levar, sob a paz dos ciprestes,
que esse que vem agora entre galas e pompa.
Vá em silêncio e miséria, ou da fanfarra irrompa
a marcha de Mozart, há de descer inerme
à mesma cova fria, a dar banquete ao verme.

Passa mais um cortejo; o caixão vai no centro.
Foi péssimo sujeito o que vai ali dentro.
E entrou na inteira paz quando há gente tão boa
que ambiciona esta sorte e entanto aí anda, à toa,
aos encontrões dos maus! A cor preta e os tons roxos
predominam. Compondo ares tristes, de mochos,
vão juntos um casquilho e um velho circunspecto.
A mesma hipocrisia aos dois dá o mesmo aspecto.
Todos achavam ruim o finado. Entretanto,
Graves, dizem: — “Coitado! Era um bom! Era um santo!”

Um caixãozinho azul lá vai num coche rubro.
Leva uma criancinha. Indagando, descubro
que era o riso dos pais; mas veio a meningite
e matou-a. E alguém diz, para que a mãe não grite:
— “Foi para o céu! não chore! É um anjo mais!... Paciência!”

Como se o amor das mães tivesse inteligência...

Esta morta é uma noiva, e exclama o noivo aos uivos:
— “Nunca mais beijarei os teus cabelos ruivos!”

E já o marido, o qual leva à cova a consorte,
chora... pensando a que outra há de ligar a sorte...

Vem este aos trambolhões na “Maria Crioula”,
eternamente só! E era uma alma de rola!
Ninguém o acompanhou nem na levada extrema!
Cada enterro que passa oferece o seu tema.
E às procissões da morte o casario assiste
indiferentemente, e nem sabe se é triste
o seu fado de ver esse cortejo eterno
para o Não-Ser (a que uns chamaram Céu e Inferno).

Aqui surgem, e ali, e além, a quando e quando,
caras fartas de ver os féretros passando,
até que a noite estende o manto astral e etéreo.

Domina esta janela o alto do cemitério.
A ela, eu que de tudo irreverente, mofo,
nest’hora me debruço, e cismo, e filósofo.

Por detrás da colina, entre balsas de mangue,

um sol tísico morre, em um lago de sangue.
Toda a paisagem tem lassidões de abandono...
A tarde semicerra as pálpebras, com sono.
Contornos anulando, ergue-se um pó vermelho.
E na tristura do ar, como se num espelho,
Refletem-se feições e gestos de minh'alma:

— Os tons quentes de luz que o sol, morrendo, espalma,
e a sombria expressão, parada, dos ciprestes...
e ali, no Partenon, a capelinha branca
como esta que, em meu peito, a minha dor estanca
na funda adoração a uma Nossa Senhora
e ao anjo que ela embala; e os efeitos de agora,
vendo a noite a estender crepe no céu sem nuvem
e sobre o ciprestal, como almas que enviúvem...
e esse esforço em subir a ladeira empoeirada,
para chegar ao nada!

Porto Alegre – 1905.

G – MULHERES

Pela simples razão de eu ser viril e poeta
que celebra, encantado, eternas bodas,
olho as mulheres todas
com o mais impertinente interesse de esteta.

Por isso, às três da tarde e às vezes antes,
desconhecido entre desconhecidos,
levo para a Avenida uns ares importantes
e afinado o quinteto dos sentidos.

E fico a deambular a tarde inteira
entre *snoobs* e Apolos de pulseira.

Fico-me unicamente para vê-las
no florir do seu viço,
para senti-las, para analisá-las,
do autêntico ao postiço,
umas – soberbas, fúlgidas estrelas,
outras – de um palor lânguido de opalas...

E enrodilhando-as em olhares ledos,
o que se passa em mim pode ser comparado
àquele querer-tudo alvoroçado
das crianças nas lojas de brinquedos.

Olho-as, remiro-as de alto a baixo, sigo-as,
dispo-as, ponho-as em pose, impassíveis e brancas,
ora aqui desvendando imperfeições ambíguas

de atafalhadas ancas,
ora ali descobrindo, entre êxtase e surpresa,
formas definitivas de beleza.

De algumas eu já sei nomes, histórias, vidas,
crônicas passionais,
prestigiadas do encanto de um mistério;
biografias heróicas, doloridas,
escândalos banais
e banais episódios de adultério.

Porém, todas as mesmas, em conjunto,
maravilhoso assunto
de um poema intenso, em que ando a meditar,
e com um título antigo, assim ao jeito
das inscrições dos velhos pergaminhos:
“Das perfídias que não fazem
as mulheres, os vinhos
e as cartas de jogar”.

Assim, essa que aí vai é das que estão inscritas
para esse poema tumultuário,
não por ser o marido um sujeito execrável
(pois os maridos sempre são hediondos
quando as mulheres são bonitas),
nem por ela ser casta, inexpugnável,
mas por ser o ondular dos seus quadris redondos
um compasso binário.

E aquela que passou é a cortante Agripina,
que dos homens tem asco,
fina, fria, flexível e ferina
como as espadas de Damasco.

O seu aroma há de ser acre,
e há de gostar a um verde alperce
o beijo estéril que se escolha, cerce,
nos seus lábios de lacre.

E Marta, esta outra, muito mais esguia,
do talhe sagital de hastes de giestas,
ao que murmuram, nada tem de fria,
e em amorosos braços se abandona.
Toda cortada em vértices e arestas,
cotovelos pontudos,
lembra uma primadona
linda... e desafinando nos agudos.
E são, como as das freiras,
lívidos grumos da lutuosa cor,
suas fundas olheiras:
são roxos amarantos em desfolhos;
e têm cintilações metálicas seus olhos

de ébria, de ébria de amor.

Grande, grave, solene, alabastral, fidiana,
surge, desorientando a vida urbana,
soberba em seu aprumo de obelisco,
Eleonora,
de pupilas fatais de basilisco
e gestos musicais em tom de fá
– essa Melpômene alucinadora,
com os nervos da rainha do Sabá
e calculadas compunções de santa.

Vendo-a, estremeço, porque eu amo a vida,
e lhe mora nas carnes veludosas
que a luxúria ataganta,
a alma caliginosa onde flutua
o espectro de um suicida.

O que dela irradia, isso que ela insinua,
é o mistério e o pavor das coisas tenebrosas.

É natural, portanto, que eu me enerve
vendo-a, sob pavores delirantes:
é venenoso o vinho que ela serve
na taça dos seus lábios transbordantes.

Leve, frágil, *mignonne*, e que não anda – esvoaça,
toda alegria e moda e aroma e garridices
esta – capricho estético da graça –
faz-me pensar em gulodices

Das outras todas esta aqui difere:
pela linha ogival da sua fronte nobre,
que o cabelo, em bandós, em parte cobre;
por seu rosto litúrgico, tristonho,
dar-me impressões de *miserere*,
e por seus olhos místicos, de sonho,
lembrarem-me vitrais,
acho-a de estilo gótico: sugere
torres de catedrais.

De súbito, envelheço,
agrisalham-me o tempo e os desenganos,
vendo uma terra-cota de Mirina
esquissada em quinze anos,
e que no andar travesso
põe muito ritmo para ser menina,
e alvoroços demais para mulher.
Há um mistério qualquer
que os sentidos lhe enturva,
em dolências sem causas faz sentir
as nebulosas da fecundidade.

Enfloreja-lhe o corpo a puberdade,
canta-lhe a primavera em cada curva
a glória do florir!

Entediada, a seu lado, entanto, a irmã revela
que a virgindade já lhe vem cansando
o emagrentado corpo de pucela
que o tempo delusor vai devastando.

Tarântula do *flirt* tecendo a teia em torno
de aturdidos moscardos
num grupinho incolor de casquilhos e bardos
Cléo tiraniza, Cléo fulgura, Cléo perturba
com a expressão vitoriosa do contorno.
Sob o cilício do vestido leve,
seus relevos flexís alucinam a turba;
o seu cabelo louro
tem os quentes tons de ouro
do estrídulo cantar de uma cigarra;
todo o seu vulto, *devant-droit* descreve
a linha curva de uma cimitarra;
pelos fecundos flancos seus, perfeitos,
os olhares escorrem;
e os suspiros no vale dos seus peitos
pedem asilo, e morrem.

A olhar Cléo, distraído,
com o meu impertinente interesse de esteta,
daquela que lá vai não pude ver o rosto.
Deve ser bela: o corpo é lindo, e o seu vestido
é de apurado gosto...
Sigo-a... (Às vezes eu tenho uns desvarios
justificáveis só num doido ou poeta!)
O damasco da saia,
roçagando-lhe as gâmbias,
enrodilha-as, afaga-as, cinge-as,
dando-me voluptuosos calafrios...
Vejo-lhe a carne rósea, sob a meia
que é de uma transparência de cambraia...
Imagino-lhe um rosto de madona...
Tão sinergicamente ela impressiona,
que apuro o passo... Alcanço-a... Fito-a... É feia!

E a radiosa teoria de Afrodite
prosegue urdindo a trama
das seduções que o homem não há que a evite.

Antes que o madrigal, bem merece o epigrama,
Laura, por ser do atormentado grupo
da gente pobre que faz vida *chic*.
Passou, e o meu olhar segue-a como um apupo,
mas há nos gestos seus não sei que graça, um *tic*,

certos modos bizarros,
que os corações mais frios doma.

À porta de um bazar gloriosamente assoma
a Vênus imortal dos amores andejos:
Madame Hortência Alvim de Paes e Barros.
Apaga-se, a seu lado, a figura da filha.
Seu dramático vulto, airoso e alto,
modelado em *violette* e dourado por lendas,
a um tempo é inferno e é céu.
Sarjam-lhe o corpo os sádicos desejos
da açulada matilha
dos dons-joões da alta roda,
pois os olhares seus – luxúria ao léo –
devassam-lhe o pudor e rompem-lhe de assalto
as muralhas dos linhos e das rendas.

Ei-la agora, ei-la aí, a hetaira da moda,
feliz escrava de fatais desígnios,
a escandalosa Ivete
de glaucos olhos e cabelos ígneos.

E esta outra (que se fosse menos magra
– pois é quase incorpórea como um som –
bem pudera servir de modelo em Tanagra)
tudo a todos promete,
através do *lorgnon*.
E aquela...
Essa farandulagem cansa, esgota
as energias do meu ser sensual,
sem feição de janota,
mas submisso à mulher quando a mulher é bela,
sempre as mulheres me fizeram mal,
porque sempre me aturdem.

A princípio eu me esforço,
preso, envolto na rede
das tentações que estas aranhas urdem.
Vão esforço esse esforço
pois já me arde no sangue
uma espécie de sede que abraça
outro sangue, outro ser, outro corpo mais langue.

Essa é a crise suprema, a tantálica fase...
Mas aos poucos se aquieta esta alma ardente, assuste-a
embora a evocação do pomo de Eva...

E então o que me vem são sensações de angústia...

Fugindo, o pintor sol mancha, à espátula, os céus,
com o jalde e o cinabrino e o cinéreo e o violáceo.

Começa o êxodo, e já debanda a leva
dos peralvilhos e dos chichisbéus
convencidos de ter a distinção de linha
dos maneirosos quirites do Lácio.

Ao esmaiar da luz perdem trapos e adornos
o prestígio da cor e das minúcias.
Já se confundem sedas e pelúcias
nos bruxuleios deste fim de tarde.
E apenas se advinha
pelo perfeito ritmo dos contornos,
quem seja certa esguia figureta
que à meia-luz, que tudo encarde,
se esgueira recortando a fina silhueta.

Isso é quando, num vórtice, a saudade
me envolve e arrasta
para junto da que é a inconfundível, íncsia
do exasperado anseio da vaidade...
a que acalanta os meus lamentos...
a vitoriosa na postura casta
das místicas madonas do quinhentos...

aquela que ficou lá na minha província...

Rio de Janeiro – 1909.