

ANTONIO CANDIDO, LEITOR DE POESIA *FIN-DE-SIÈCLE*

Antônio Donizeti PIRES*

- **RESUMO:** Este artigo objetiva, a partir de estudos de Antonio Candido voltados para a poesia lírica *fin-de-siècle*, brasileira e francesa, rastrear o modo pelo qual o autor articula Simbolismo e Modernismo. Tal veio do pensamento estético e crítico-teórico de Candido (com a respectiva prática analítica de textos poéticos) não foi tão valorizado quanto os eixos “árcade/romântico” e “modernista” que fundamentam sua vasta obra. No entanto, revela-se da maior importância na medida em que configura um “eixo intermediário” propício a uma nova apreciação do Simbolismo no Brasil.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Antonio Candido. Poesia lírica. Poesia brasileira *fin-de-siècle*.

*Todo leitor consciente é um vaso novo, onde os cantos do poeta irão combinar-se de modo especial e quase único, pois o matiz pessoal da emoção poética é irreduzível e intransmissível. Por isso mesmo, não somos capazes de compreender devidamente a totalidade das imagens de um autor; muito menos as de todos os autores. [...] porque normalmente dispomos duma intuição mais ou menos limitada, cuja incidência abrange determinada zona de poesia. Frequentemente esta zona varia com a idade, os dias, e mesmo as horas do dia; [...] A proporção permanece, deste modo, e nós temos os **nossos** poetas, dentro de cuja obra elegemos os **nossos** poemas, nos quais, ainda, selecionamos as **nossas** imagens. O que chamamos **compreensão** de um poeta consiste em generalizar o significado desses aspectos nos quais se fixou a nossa contemplação.*

“La figlia che piange”, Antonio Candido (1992, p.171, grifo do autor).

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – adpires@fclar.unesp.br

Introdução

Em artigo inédito anterior a este, “Antonio Candido, leitor de poesia” (PIRES, 2010), rastreei o pensamento estético e crítico-teórico do eminente estudioso acerca da poesia lírica, seja em seus problemas gerais e constitutivos, seja no que concerne aos problemas específicos da poesia brasileira. Avaliei também a prática analítica de Candido, notadamente na parte dedicada à lírica brasileira, e pude constatar que essa prática, coerente com o postulado em sua vasta obra, ancora-se em dois eixos fundamentais: “*árcade/romântico*” (voltado para o período formativo da literatura brasileira) e “*modernista*” (que enfatiza a consolidação plena de nossa literatura). Mas pude constatar também que ambos os eixos, em constante aporte dialético e dialógico, são perpassados pelo que nomeei “*eixo intermediário ou de ligação*”: este (que compreende estudos de Candido voltados para a poesia finissecular, brasileira e francesa), conquanto tenha gerado discussões e trabalhos importantes de discípulos e sucessores de Candido, parece não gozar do mesmo prestígio hipotecado aos dois eixos principais, e permanece ainda à margem da consideração dos estudiosos brasileiros.

Portanto, o objetivo do presente trabalho é justamente o estudo dos significados que tal “*eixo intermediário*” apresenta na obra de Candido, uma vez que engloba: a) artigos de crítica redigidos nos anos 40, em que sobressaem uma primeira compreensão e uma primeira avaliação do Simbolismo (talvez ainda eivadas de preconceito) e, por extensão, da poesia hermética e do que o autor considera “*poesia menor*”. Tal compreensão e tal avaliação preliminares são revistas posteriormente, já nos anos 90, quando Candido passa a estabelecer conexões mais substanciais entre Simbolismo e Modernismo (estas, obviamente, já vão se evidenciando em textos que agrupo nos dois itens abaixo, produzidos em momentos diferentes da carreira do crítico); b) textos em que é possível detectar-se a conformação histórico-literária do Simbolismo no Brasil e sua contribuição à poesia brasileira; c) textos de prática analítica, em que são postas em relevo as relações intertextuais que poetas brasileiros do final do século XIX, inclusive parnasianos, encetaram com os franceses (Charles Baudelaire, sobretudo).

Nas páginas seguintes tentar-se-á, através do triplo movimento aqui sugerido, a explanação do problema, inclusive com destaque para a voz do autor. O triplo movimento não será considerado de forma estanque, pois tentarei aproveitar as inúmeras sugestões de Antonio Candido no tocante ao imbricamento de questões literárias internas (estéticas, teóricas, críticas e analíticas) e externas (éticas, sócio-políticas e históricas), e apreendê-las na estruturação profunda desta ou daquela obra.

Origens simbolistas da poesia menor e da poesia hermética. Mudança de rota

Grosso modo, pode-se dizer que Antonio Candido tem uma visão parcial e restritiva, pelo menos a princípio, do Simbolismo internacional, pois restringe seu alcance (em textos dos anos 40) à preocupação esteticista e à inauguração da **poesia menor** e da **poesia pura ou hermética**. Segundo o crítico, a valorização exacerbada dos aspectos construtivos da poesia, o apreço extremo pela palavra poética e a tendência do poeta para o mergulho em seu eu profundo (experiências acirradas com as vanguardas do início do século XX), teriam levado a lírica moderna (em parte, pelo menos) a um desfibramento e a um divórcio inédito entre o poeta e o leitor, ou entre a poesia e a realidade, negando-se à lírica qualquer função na vida em sociedade e alheando-a dos problemas sociais, humanos e políticos. Estes são os senões críticos que ele aplica, por exemplo, ao primeiro livro de João Cabral de Melo Neto (*Pedra do sono*, 1942), conquanto avalie positivamente a voz pessoal do jovem poeta, sua concepção plástica da palavra e sua requintada alquimia de aspectos construtivos cubistas e associação imagética surrealista.

O artigo em apreço, “Notas de crítica literária – Poesia ao Norte” (*Folha da manhã*, São Paulo, 13/6/1943; recolhido por Vinicius Dantas em *Textos de intervenção*, 2002), soma-se a outros dois que Candido publica nos anos seguintes: “Notas de crítica literária – Sobre poesia” (*Folha da manhã*, São Paulo, 30/4/1944; idem) e “Notas de crítica literária – Duas notas de poética” (*Diário de S. Paulo*, 6/12/1945; idem). O primeiro dialoga com o polêmico artigo de Carlos Lacerda em que ele acusa o absentismo de Manuel Bandeira, após declarações deste de que estaria isento da necessidade de fazer poesia política porque se considerava **poeta menor**. Ao que Candido indaga se o qualificativo seria pejorativo ou um critério de valor, uma vez que “[...] a poesia moderna, a partir do Simbolismo, tende a ser menor.” (CANDIDO, 2002a, p.129). **Menor** no sentido de que a poesia lírica, desde então, teria deixado de parte os grandes temas do passado e as grandes questões humanas e político-sociais para se comprazer com os “[...] momentos raros em que uma emoção agudamente sentida fosse transmitida com pureza ao leitor.” (CANDIDO, 2002a, p.129-130). **Menor**, portanto, como critério de valor, como tônus e tom, de apreensão do *insight* e do momento fugidivo da emoção/da sensação/da memória/da passante na grande cidade (Candido não o diz, mas talvez seja em parte por isso que o haicai se aclimatou tão bem na poesia brasileira). **Menor**, ainda como critério de valor, se se pensa que longo foi o caminho da poesia lírica (e da arte) na conquista da autonomia estética e da especificidade, embora Candido não lhe perdoe o autotelismo estético. **Menor**, também, em termos formais (o que, por um lado, acompanha o conteúdo breve e, por outro, tenta apreender a rapidez e a velocidade da vida moderna e a própria interioridade fragmentada do homem moderno, aspectos que Candido não considera). Vejamos, porém, os termos em que ele coloca o problema:

Começaram a aparecer os poemas de dois versos, a simples notação emotiva, ou, de outro lado, o encantamento das palavras enquanto palavras, a magia das associações vocabulares, que foi o escopo do Simbolismo e que já tem sido classificada, numa análise fria, de manifestação glossolálica. A poesia passou, em boa parte, a querer ser pura. A querer, friso eu, porque, diga-se de passagem, os poemas ‘puros’, existentes apenas graças aos valores musicais dos termos e das suas combinações, são tão raros quanto o elefante branco. [...] o que é incontestável é que estas tendências todas encorajaram sobremaneira a poesia chamada menor; a poesia lírica dos simbolistas, dos intimistas, dos surrealistas, que se nutre de momentos excepcionais, e emoções raras, comunicáveis num pequeno número de versos; a poesia de associações raras, de meios tons, de elipses, de obscuridades, de notação essencial [...] O poeta põe de lado as aspirações ambiciosas de antes – os poemas épicos, as longas tentativas em que a inteligência organiza o poema e o dirige num sentido de totalização da experiência intelectual e afetiva – para ficar no jardim requintado ou limitado do lirismo de fôlego curto. (CANDIDO, 2002a, p.130, aspas do autor).

Candido (2002a, p.130) acrescenta que essa poesia já não é mais cantada, escrita ou falada, mas apenas “sussurrada”, e o poeta se desdobra em “[...] esforços desesperados para tornar aéreo, leve, imponderável o vocabulário da poesia.” Fazendo questão de pontuar sua análise com uma dose de ironia, conclui o crítico: “No limite (como compreenderam os surrealistas, depois dos pós-simbolistas), a perfeita poesia seria a sugestão total, a iniciativa deixada de todo ao leitor; seria – por que não? – a página em branco.” Em seguida, o crítico acentua que a poesia moderna “[...] herdou uma tradição... recente de luta contra o nexos lógico e, conseqüentemente, contra o caráter discursivo do poema. Contra a sua extensão, numa palavra [...]” (CANDIDO, 2002a, p.131).

Como se constata, Candido compreende e tem considerável conhecimento dos caminhos mais radicais e revolucionários da poesia simbolista e pós-simbolista, mas não aceita tais transformações radicais, tal autotelismo estético, tal conquista de autonomia e de especificidade por parte da lírica. Com isso, recusa as experiências mais radicais de um Mallarmé e de seus herdeiros vanguardistas, como recusará também as do concretismo dos anos 50.

No que concerne à poesia brasileira (em que pese seu “caráter empenhado”), Candido considera que

[...] ela é formada por uma maioria de poetas menores – isto é, poetas de emoção não organizada e dirigida, que se contentam com a pincelada, o toque, a sugestão rápida, o momento de beleza. Não há quase poetas maiores – isto é, aqueles que fazem do verso um instrumento de totalização da experiência humana, dirigindo-se tanto à inteligência quanto à sensibilidade ou ao gosto. (CANDIDO, 2002a, p.131).

O elenco de poetas menores, além de Manuel Bandeira, incluiria Jorge de Lima (passe, pois o crítico escreve nos anos 40!), Murilo Mendes, Afonso Frederico Schmidt, Raul Bopp, Sérgio Milliet e os novíssimos Lêdo Ivo, Henriqueta Lisboa, Maria Isabel e Jamil Almansur Haddad, estes lidos por ocasião da redação do artigo, numa “[...] série de livros de versos, de verso menor [...]” (CANDIDO, 2002a, p.134) então enviados a Antonio Candido. Os poucos poetas maiores de nossa literatura seriam Castro Alves e Gonçalves Dias (à lista Candido acrescenta, em seguida, Mário de Andrade e Drummond). Os dois românticos são assim avaliados pelo crítico:

[...] ambos [são] capazes de transfundir nos seus poemas um sentido superior de vida, uma visão do mundo ou do homem. Capazes, numa palavra, de pôr a sua inteligência não apenas a serviço da forma ou da qualidade de emoção, como Mallarmé, como Housman, mas também de uma concepção das coisas e da existência, de uma compreensão por assim dizer filosófica da poesia. (CANDIDO, 2002a, p.131).

Sugerir que Mallarmé não tenha “uma visão do mundo ou do homem”, ou que lhe falte “uma compreensão por assim dizer filosófica da poesia”, colocando-o abaixo de Castro Alves e Gonçalves Dias é, no mínimo, uma heresia crítica imperdoável até mesmo a um analista tomado pelos arroubos da juventude e preocupado em defender a poesia brasileira em seus momentos decisivos de formação. De todo modo, vê-se que Candido detrata, de um lado, a autonomia estética duramente atingida pela poesia moderna; de outro, valoriza o que ele chamou, em vários momentos de sua obra, de “poesia participativa” (e aqui está, em larga medida, o aspecto negativo da **poesia menor**, para o autor): como se a **poesia menor** e/ou a **hermética** (que Candido toma como uma só e mesma coisa), enquanto atividades humanas inconformadas e questionadoras, não fossem também participativas. Porém, é evidente que o vocábulo, para Candido, tem um sentido mais estrito, de empenho do poeta aos “[...] grandes temas e [...] [aos] grandes valores.” (CANDIDO, 2002a, p.133).

Continuando seu ataque à **poesia menor**, fruto da “[...] asma estética dos simbolistas [...]” (CANDIDO, 2002a, p.132), o crítico assevera que

[...] a supremacia do poema curto [...] significa uma diminuição de tónus da poesia, um divórcio do poeta com o mundo, a sociedade, para confiná-lo a uma certa passividade ou a um certo enrolamento sobre ele próprio. A poesia, numa palavra, renuncia ao seu papel de ligação e de esclarecimento para se limitar ao excepcional, ao puro, para se bastar a si mesma. (CANDIDO, 2002a, p.132).

Candido (2002a, p.133) aceitaria o modo **menor** apenas “[...] como uma supressão daquilo que for prosaico e acessório no poema, mas nunca como uma

proclamação da elipse e da notação sintética em detrimento das formas longas [...]” Neste particular, o pensamento do crítico, em nota de rodapé, faz a seguinte distinção operatriz:

Em relação às conquistas do Simbolismo, sobretudo, é necessário aceitar os meios da poesia menor, porque elas contribuíram muitíssimo para desentulhar a poesia de quanto acessório, quanta estamparia vistosa ou fluxo verbal a embaraçava. O que é preciso é reinstalar o tema de um lado e, de outro, largar o refinamento excessivo, embora necessário historicamente [...]. (CANDIDO, 2002a, p.133-134).

O citado lembra a alegoria com que Mário de Andrade abre *A escrava que não é Isaura*, quando se reporta ao desnudamento que Rimbaud impingira à poesia, por sua atividade revolucionária. Mas já serve também de baliza para compreendermos a reação dicotômica do crítico em relação ao Simbolismo (e à maioria de seus poetas, pois no texto em questão Candido valoriza apenas o Verhaeren d’*As cidades tentaculares*): o movimento foi importante pelo apreço à palavra essencial, desnudada de artifícios; mas radicalizou de modo até inconsequente a atividade poética ao se fixar apenas no aspecto estético desta. Assim, numa tentativa de impor ordem, Candido aceita a **poesia menor** quando esta sussurra “[...] ao nosso desejo de comunicação afetiva e de deleite estético [...]”, mas a condena porque ela “desviriliza” a verdadeira poesia, sendo então necessária a reabilitação do “[...] poema maior, que define a grandeza real de uma poesia.” (CANDIDO, 2002, p.133).

Ao problema da poesia menor e da poesia hermética (que Candido avalia como faces de uma mesma moeda; ou ao menos como aspectos complementares e imbricados da poesia moderna), junta-se o problema do **silêncio** e da **obscuridade**, estudados no citado artigo de 1945, “Notas de crítica literária – Duas notas de poética”. O analista começa o artigo enfatizando que, ao separar-se da música e da dança, a poesia “[...] iniciou uma longa aventura cuja meta invisível foi a auto-suficiência.” (CANDIDO, 2002c, p.153). A consequência imediata disto é que a poesia foi levada a buscar e a “[...] encontrar uma música separada da música, um ritmo separado da dança.” Ou seja, os poetas precisaram, cada vez mais, ancorar-se nos valores musicais, rítmicos e imagéticos da própria palavra: se isto foi assim desde o fim da Idade Média, acirrou-se na modernidade com o Simbolismo e a radicalização das vanguardas. Essa “longa aventura”, na perspectiva do crítico, foi fatal para a poesia, seja porque desembocou no beco sem saída do esteticismo, da poesia pura e do hermetismo, seja porque a dissociou das outras artes e do próprio seio da sociedade: “Atualmente, presenciamos a reta de chegada desse propósito arrojado. A poesia se despiu dos elementos descritivos, narrativos, pinturescos, didáticos, reflexivos – para concentrar-se na obtenção problemática dos momentos de poesia.” (CANDIDO, 2002c, p.153): por isso o uso abusivo e requintado do

silêncio e da **obscuridade** (as duas notas de poética moderna, no título do artigo) para atingir-se um estado de poesia pura, sugestiva, encantatória.

Portanto, o uso de ambos, silêncio e obscuridade, pela poesia moderna pós-simbolista, é criticado por Candido porque ambos foram tomados como fim estético absoluto – e não como meio expressivo. No caso do silêncio, por exemplo, seu uso destoa do modo como sempre foi utilizado em poesia, seja em pausas entre um momento e outro de dado poema (um mais descritivo, outro mais narrativo ou dramático), seja nas pausas estruturais do próprio texto poético (cesuras, pausas entre versos e entre estrofes, reticências, indicações tipográficas pontilhadas ou com asteriscos etc., como ainda se tem na poesia romântica). Reportando-se diretamente a “Navio negreiro”, de Castro Alves, Candido (2002c, p.154) mostra tais alternâncias no interior, na forma e no significado do poema, frisando que este se vale de muitos apelos ao silêncio poético “[...] em plena eloquência condoreira, onde tudo parece abundância, barulho e riqueza.”

O crítico não deixa de ter razão, uma vez que a música, o som e o ritmo das palavras, no poema, pressupõem também o silêncio e a pausa (como na própria arte da música). Porém, o que é novo (e desdenhado por Candido) é justamente a quebra da regularidade rítmica operada pela poesia moderna, ancorada na dissonância, na quebra de paradigmas, na recusa da alternância equilibrada – daí o apreço dela pelo uso do silêncio como nova possibilidade construtiva e significativa.

Junto com o silêncio, Candido (2002c, p.155, grifo do autor) assinala que “[...] o mistério é uma das *categorias* que a poesia moderna herdou da teoria da poesia pura [...]”: mistério que se traduz, para o autor, no “[...] hermetismo, que se apresenta como senha para o mundo da poesia.”. Conforme já acentuado, Candido (2002c, p.155) o considera também técnica e meio expressivo para a poesia, de uso corrente, antigo e universal, e por isso condena ter sido entronizado como um fim estético em si mesmo: pois, “Em toda verdadeira poesia há sempre um caráter fechado, uma zona que transcende a simples aparência lógica do verso, quando não a dissolve.” A partir daqui, o crítico esboça uma espécie de tipologia da obscuridade, catalogando-a em três modos diferentes: a) aquela que não passa de “[...] simples dificuldade [...]”, sanável com o conhecimento que se pode adquirir acerca da arte poética, em geral, e dos usos particulares que dado poeta faz da métrica, da sintaxe, das formas poéticas; b) a segunda obscuridade é “[...] irredutível à simples leitura atenta, pois consiste num símbolo ou numa metáfora [...]” (CANDIDO, 2002c, p.156) que chocam e desconcertam o leitor. Contudo, a familiaridade com a obra do poeta pode ajudar na interpretação (ainda que plural) e na recuperação da clareza; c) o terceiro tipo de obscuridade é aquele da existência humana mesma, pois, “Há na arte, como nas coisas, uma margem de inexplicável. Certas imagens poéticas são a parte do inexplicável, a brusca invasão do mistério no campo do racional.”.

Este modo de obscuridade, **natural**, “[...] é uma das maneiras por que se afirma a consciência artística [...]” (CANDIDO, 2002c, p.156-157).

Vê-se, pela breve tipologia, que os três modos, com certo esforço do leitor ou do analista, pressupõem o apagamento de qualquer resquício de obscuridade, em prol da clareza cartesiana, e quando isto não é possível apela-se para a co-naturalidade que haveria nos mistérios da vida, do mundo e do além, então transfundidos para a arte. Candido não menciona a obscuridade deliberadamente buscada pela poesia moderna, simbolista e pós-simbolista, embora reconheça que esta se baseia na incongruência, na dissonância, na disparidade, no afastamento deliberado das normas.

Enfim, quero chamar a atenção para o que me parecem ser algumas contradições do artigo de Candido (pois este foi escrito para denunciar o uso abusivo do silêncio e da obscuridade, na poesia moderna), embora tais contradições também possam ser interpretadas como uma espécie de avanço (ou de mudança de rota) na compreensão do crítico acerca da especificidade da poesia simbolista e pós-simbolista. Refiro-me ao modo como ele a concebe (primeira citação, abaixo), ao papel do artista (segunda citação) e ao papel do leitor (terceira citação). Constata-se, com o triplo movimento, o esboço (talvez inconsciente, por parte do crítico) de uma concepção de “sistema literário” que será uma das contribuições fundamentais do pensamento crítico-teórico de Antonio Candido. E é interessante frisar que tal esboço (por isso o avanço e a mudança de rota, ainda que inconscientes, nas orientações do autor) pressupõe a necessidade de novos parâmetros de compreensão, avaliação e valoração da poesia moderna. Vamos ao primeiro postulado do crítico:

Podemos mesmo dizer que a obscuridade na poesia moderna é um obstáculo voluntário, um modo de apelar para a nossa atenção, cada vez mais dispersa pelas solicitações da vida contemporânea. E, não há negar, uma espécie de plumagem sexual da poesia, cada vez mais distanciada da sua função coletiva, cada vez mais afastada das irmãs primitivas: música e dança. (CANDIDO, 2002c, p.156).

Veja-se o segundo postulado, que ecoa Mallarmé:

Os artistas verdadeiramente originais procuram de fato refrescar o sentido das palavras, distanciando-se dos nossos hábitos mentais nesse trabalho de renovação. (CANDIDO, 2002c, p.156).

Enfim, considere-se o terceiro postulado, eco, por sua vez, do novo leitor exigido por Baudelaire n’*As flores do mal* (1857):

[...] nós é que deveremos chegar até à poesia, e não esperar que ela chegue até nós [...] Em poesia, a incompreensão é devida em parte ao fato de não

haver unidade nem sincronia no espírito do leitor. Nos nossos dias, a maioria dos leitores ainda tem a sensibilidade encaçada na fase parnasiana. [...] daí a necessidade que têm os inovadores de acentuar, carregar as tintas e contundir com certa violência a inércia do nosso comodismo estético. (CANDIDO, 2002c, p.157).

Por um lado, é cristalino o desenho esboçado de “sistema literário”, que aqui serve para amparar, ainda que à revelia do crítico, uma compreensão mais alentada dos processos e do real significado da poesia moderna. Por outro, a tímida mudança de rota, por parte de Candido, será efetiva em textos tardios, dos anos 90, embora vá se aplainando em artigos vários, notadamente naqueles sobre a história do Simbolismo, que comento no segundo item deste estudo.

Os três textos dos anos 90 a que me refiro são: “As transfusões de Rimbaud” (publicado no jornal *Folha de S. Paulo* de 9/9/1991; recolhido em *Recortes*, 1993), “O mundo desfeito e refeito” (aparece em 1992, publicado no número 22 do *Caderno de estudos lingüísticos* da UNICAMP; também recolhido em *Recortes*) e “O albatroz e o chinês” (do livro homônimo de 2004, mas cuja primeira aparição dá-se em 2001, em volume que homenageia o crítico Wilson Martins). Como já os comentei exaustivamente, no ensaio inédito anterior a este, “Antonio Candido, leitor de poesia” (PIRES, 2010), passo a indicar apenas suas linhas principais: o primeiro artigo trata da difusão e da recepção de Rimbaud no Brasil, ao lado dos outros poetas franceses fundamentais do fim-de-século, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine; o segundo analisa *A idade do serrote*, autobiografia poética de Murilo Mendes; o terceiro, reportando-se à poesia romântica francesa, alemã e brasileira (chegando ao Simbolismo e ao século XX), ressalta a maneira como os poetas se relacionam com a natureza: concebendo-a como imensidão incomensurável, quando tentam mimetizar, na própria estrutura do poema, uma linguagem mais de acordo com o costume (caso da maioria dos românticos); ou da natureza se afastando e fechando-se em seu gabinete, preocupados com a criação de mundos artificiais, antinaturais, aos quais corresponde uma preocupação exacerbada com o esmero e a autonomia estética da linguagem (caso de Baudelaire, dos simbolistas e dos pós-simbolistas). Nos três artigos, a ideia básica é demonstrar o modo pelo qual estes últimos artistas criam “mundos factícios”, alheios à realidade imediata (social, natural, política), embora esta sempre lhes sirva de ponto de partida e apareça estética e criticamente transformada. Em outros termos, é nesses textos que Candido parece enfim reconhecer que, embora aparentemente a poesia moderna dê as costas ao mundo, sua forma de ser “participativa” está na consciência de linguagem (no segundo texto, Candido recorre mais de uma vez às concepções de Jakobson acerca da função poética e da especificidade do discurso poético) e, portanto, na estrutura mesma das obras literárias, e não

no alarde mimético de questões político-sociais. Evidente que tais problemas sempre o preocuparam, mas a novidade, a meu ver, é a compreensão alargada que o crítico demonstra da poesia moderna, duramente criticada por ele em textos da década de 40. Vale a pena, por isso, palmilhar alguns momentos dos três ensaios em busca do conceito de “mundo factício” construído pela poesia e colocado em relevo por Antonio Candido:

No que tange a Rimbaud, o analista lembra sua valorização pelas vanguardas do começo do século XX, notadamente o Surrealismo, e enfatiza o “[...] tipo novo de poesia [...]” (CANDIDO, 1993b, p.119) engendrado pelo francês, cuja obra exacerba a tensão “[...] entre mostrar e esconder o mundo visível.” Isto se dá, segundo ressalta Candido, pela aguda consciência de linguagem que move o poeta:

Rimbaud soube sugerir de maneira muito pessoal que **a poesia é capaz de elaborar um tipo próprio de comunicação**, não regido pela necessidade de transmitir mensagens explícitas. Para a sensibilidade pós-simbolista, quando um poema apresenta o comunicado em estado de pureza, isto é, quando o confunde com a mensagem explícita, parece que o efeito poético diminui. Neste caso, o poema pode alcançar um teor expositivo ou demonstrativo que tem o seu encanto, mas perde o toque imponderável dos textos que parecem liberar sentido próprio, feito não apenas de informação, mas de um halo nascido de ritmos, sonoridades, palavras usadas fora do nexos habitual. Esse **significado por assim dizer autônomo** aparece em Rimbaud como fluidez encantada, que embala a percepção e sustenta o discurso acima da necessidade de captar logicamente o sentido. (CANDIDO, 1993b, p.119-120, grifo nosso).

Observe-se que o ritmo e a imagem, sustentáculos da poesia moderna, são encarecidos pelo analista. Ele considera ainda que a autonomia desse tipo de poesia a leva a criar um “[...] universo factício (cuja lei é a ordenação arbitrária de componentes convencionais) [...]” (CANDIDO, 1993b, p.121). Tal “universo factício” ainda guarda relações com o mundo natural e sócio-cultural, mas o transcende:

A eficiência de tais poemas é devida ao fato de conservarem a referência ao mundo (que é sempre um ímã para a nossa percepção), mas promovendo a invenção de outro mundo, que de certo modo o suplanta e satisfaz o nosso desejo de ir além do real. (CANDIDO, 1993b, p.121).

Em “O mundo desfeito e feito”, antes da análise da obra de Murilo Mendes, o crítico se questiona, referendando seus processos:

Como estudar o texto literário levando em conta o seu vínculo com as motivações exteriores, provindas da personalidade ou da sociedade, sem cair no paralelismo,

que leva a tratá-lo como documento? A única maneira talvez seja entrar pela própria constituição do discurso, desmontando-o como se a escrita gerasse um universo próprio. E a verificação básica a este respeito é que o autor pode manipular a palavra em dois sentidos principais: reforçando ou atenuando a sua semelhança com o mundo real.

A semelhança é reforçada quando ele escreve, por exemplo: ‘as nuvens pairavam no alto céu’; e é atenuada quando escreve: ‘bandos de carneiros corriam no campo azul’. (CANDIDO, 1993a, p.30, aspas do autor).

A partir da contraposição, evidencia-se (notadamente no segundo caso) a constituição autônoma da linguagem poética, calcada na “[...] tensão cheia de ambigüidade, [...] muito além do nível informativo.” (CANDIDO, 1993a, p.30). Por isso, as “transfusões” e “o mundo desfeito e refeito”: ou seja, valoriza-se o “universo factício” criado pela linguagem poética, onde, na estrutura profunda do objeto estético assim constituído, pulsa o mundo que lhe serve de base e ponto de partida, mas transfigurado ao ser “[...] refeito pela palavra [...].” (CANDIDO, 1993a, p.32). Além do caráter antimimético da arte assim constituída, Candido (1993a, p.33), na esteira de Jakobson, referenda a função poética da linguagem ao evidenciar a “[...] auto-referência [e] a realidade interna do discurso [...]” poético, que se propõe “[...] como finalidade de si mesmo, ao chamar a atenção sobre si por meio dos recursos de sonoridade e simbolização.” Reportando-se diretamente a Jakobson e coadunando as ideias deste com o que propõe no ensaio em apreço, Candido (1993a, p.32, grifo nosso) afirma:

[...] **o discurso poético é aquele que chama a atenção sobre si mesmo.** No limite (acrescentemos) ele tanto chama a atenção sobre si que faz esquecer o mundo, **tornando-se outro mundo.** Ora, para isso são fundamentais não apenas os efeitos de alteração sintática, mas também os de ritmo e sonoridade, que formam a base para as alterações no terreno da analogia ou do nexos, por sua vez atuantes no significado.

Candido exemplifica esse discurso poético que refaz o mundo a seu modo, privilegiando os nexos analógicos do ritmo e da imagem, com fragmentos da poesia romântica (Victor Hugo) e modernista (Mário de Andrade), mas detém-se, conforme já frisado, na biografia poética de Murilo Mendes, ressaltando a maneira por que o poeta (através da metáfora, da anáfora, da paronomásia, das associações e das enumerações) refaz o mundo da infância. Ao que o analista conclui:

[...] o poeta efetuou uma substituição do mundo real por meio da **força criadora da palavra.** Poderíamos dizer que o mundo real está presente com a sua força de gentes, frutas, folhagens, emoções, mas foi refeito no movimento da recordação, que transfigura. [...] o fato é que Murilo Mendes abre muitos significados possíveis, alguns virtuais, mostrando a capacidade que a palavra tem de refazer

um mundo desfeito pelo impacto da imaginação. (CANDIDO, 1993a, p.34, grifo nosso).

No terceiro artigo pinçado, “O albatroz e o chinês”¹, Candido frisa que já é possível, no Romantismo (pensemos em Baudelaire ou em Poe) e, mais ainda, no Simbolismo, a aparição de uma poesia que encarece a preocupação com a linguagem e com a criação de “mundos factícios” que revelam outro modo de relação do poeta com a natureza e com o mundo, transfigurando-os no espaço-tempo específico do poema:

Outro tipo de poema é o que, tendo por limite o ambiente fechado, estabelece com a natureza uma relação diferente, pretendendo, não representá-la, mas recriá-la. Em vez de procurar fundir-se na paisagem por meio do olhar elevado, o poeta recluso procura inventar espaços artificiais, que exprimem o poder da arte como produto da sua vontade. (CANDIDO, 2004a, p.20).

Candido (2004a, p.23) ressalta o objetivo maior (moderno) desse segundo tipo de poesia: a “[...] criação de um mundo factício, que manifesta a soberania da mente.” Tal aventura, “[...] levada às últimas conseqüências, será uma das marcas da poesia no século XX: confiar totalmente na força criadora da palavra, instituidora de mundos arte-feitos.” Na página seguinte, nosso crítico explicita, em termos de poética, os problemas com que doravante lutam os poetas (como a angústia da página em branco, que se torna um dos tópicos mais prementes da poesia da modernidade):

Recolhido no seu espaço fechado, o poeta que põe o mundo entre parênteses provisórios a fim de recriá-lo como objeto de arte precisa enfrentar alguns problemas difíceis. O da sua relação (dele poeta) com o mundo, por exemplo, e o dos instrumentos que usará, tudo condicionado pelo maior problema: a luta contra a esterilidade, a busca da realização. Dessa esterilidade, a página vazia é uma espécie de símbolo que tortura. (CANDIDO, 2004a, p.24).

Os três ensaios aqui comentados, articulados com o estudo de Candido e Gilda de Melo e Sousa (1965) sobre a poesia de Manuel Bandeira, oferecem uma profícua

¹ A tese central dos três artigos já é nítida na “Introdução” (1965) que Candido e Gilda de Melo e Sousa escrevem para *Estrela da vida inteira* (1966), título que reúne a poesia completa de Manuel Bandeira. Ao referir-se aos vários modos de leitura dos poemas do autor, propõem: “Um dos modos seria pensá-los com referência aos **dois pólos da Arte, isto é, o que adere estritamente ao real e o que procura subvertê-lo por meio de uma deformação voluntária.**” (CANDIDO; SOUSA, [1998?], p.3, grifo nosso). Adiante, ressaltam que o trabalho poético de Bandeira oscila entre os dois polos, pois é marcado por “[...] certo tipo de materialismo que o faz aderir à realidade terrena, limitada, dos seres e das coisas, sem precisar explicá-los para além da sua fronteira; mas denotando um tal fervor, que bane qualquer vulgaridade e chega, paradoxalmente, a criar uma espécie de transcendência, uma ressonância misteriosa que alarga o âmbito normal do poema.” (CANDIDO; SOUSA, [1998?], p.3). Como exemplo do primeiro modo, cito “Meninos carvoeiros”; do segundo, “Canção das duas Índias”, que merece a atenta análise dos autores.

visão da poesia moderna que parece corroborar e ao mesmo tempo ultrapassar o exposto por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1959)². Ou seja, Candido, ao lado da constatação da consciência de linguagem e da autonomia estética da poesia, parece também enfatizar a “dissonância”, a “anormalidade”, a “transcendência vazia”, a “fantasia ditatorial”, a “desumanização”, a “obscuridade”, o “hermetismo” e a “irrealidade sensível” da poesia moderna, que se quer valorizada por “categorias negativas”. No entanto, o lastro da poesia moderna com a historicidade e a contingência social é talvez amenizado por Friedrich, mas valorizado sobretudo por Candido, o que marcaria a diferença entre os dois críticos. Evidente que a aproximação aqui feita, hipotética, merece aprofundamento, mas o problema transborda as intenções deste estudo. Por outro lado, a visada positiva da poesia moderna ora expressa por Antonio Candido nos artigos de 1965, 1991, 1992 e 2001, é relativamente nova em suas postulações crítico-teóricas. A meu ver, a nova postura do crítico é um avanço, pois é principalmente nos três ensaios mais recentes, lidos em conexão, que é possível constatar que ele agora apresenta (sem o receio de qualquer fantasma esteticista), de maneira explícita e coerente, corrigida e ampliada, uma compreensão mais efetiva da herança simbolista e das transformações profundas e radicais por que passou a lírica moderna.

O Simbolismo brasileiro e a poesia de Cruz e Sousa, segundo Antonio Candido

Em dois dos ensaios comentados, “As transfusões de Rimbaud” e “O mundo desfeito e refeito”, o ponto de vista crítico prima por evidenciar dois poetas revolucionários (Rimbaud e Murilo Mendes), em suas respectivas literaturas, e dois momentos também revolucionários da poesia internacional, Simbolismo francês e Modernismo brasileiro. No caso do primeiro artigo, depreende-se uma sutil valorização do Simbolismo, aspecto acentuado por Candido em 1944, quando afirma, em artigo dedicado a Verlaine: “Não será grande exagero afirmar que o Simbolismo francês constituiu o movimento poético mais importante da literatura contemporânea.” (CANDIDO, 2002d, p.168), embora tal concepção não se aplique ao movimento no Brasil, na perspectiva do mestre uspiano.

Conforme já evidenciado em estudo anterior, Candido dedicou-se mais ao estudo dos poetas do Arcadismo/Romantismo (os “momentos decisivos” de formação da literatura brasileira) e do Modernismo, mas em vários momentos de sua obra volta-se para o Simbolismo, embora não nos tenha brindado com uma análise do melhor de seus poetas entre nós, Cruz e Sousa. Para o crítico, ainda que o Simbolismo partilhe com o Parnasianismo a concepção de arte pela arte e a preocupação formal, sua contribuição para a poesia posterior é inestimável, como

² Na lista de referências consulte Friedrich (1991).

se depreende do primeiro volume de *Presença da literatura brasileira*, escrito em parceria com José Aderaldo Castello:

[...] o simbolismo se opõe tanto ao realismo quanto ao parnasianismo, situando-se muito próximo das orientações românticas, de que é em parte uma revivescência. Não aceitando a separação entre sujeito e objeto, entre artista e assunto, para ele objetivo e subjetivo se fundem, pois o mundo e a alma têm afinidades misteriosas, e as coisas mais díspares podem revelar um parentesco inesperado. (CANDIDO; CASTELLO, 1997, p.294-295).

Os autores apontam o “[...] desejo de mistério e fluidez [...]”, o vago, a sugestão, o apreço pela música e a conseqüente busca de “[...] ritmos mais musicais e insinuantes [...]” (CANDIDO; CASTELLO, 1977, p.296), como distintivos da corrente simbolista, mas frisam: “Esta caracterização abrange certos aspectos centrais, mas de modo algum esgota a riqueza de um movimento mais rico e variado do que outro qualquer na literatura moderna.” (CANDIDO; CASTELLO, 1997, p.295). Continuam os críticos, na tentativa de desfazer equívocos:

[...] toda poesia é de algum modo simbólica, e o simbolismo é um dos cernes da linguagem poética, ocultadora e alusiva por excelência. No caso, o que se pode dizer de mais preciso é que os poetas se chamaram, ou foram chamados simbolistas, porque, em lugar de descrever com precisão, alegavam que cada coisa exprime mais ou menos claramente uma realidade oculta de que seria a mera exteriorização simbólica. No Brasil, o simbolismo não é mais *simbólico* do que a média das outras correntes, destacando-se delas pelas peculiaridades de recursos expressivos [...]. (CANDIDO; CASTELLO, 1997, p.296, grifo do autor).

Os autores destacam, entretanto, que no Brasil o Simbolismo foi “[...] bastante medíocre [...]”, com ressalva dos iniciadores Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens: “Além disso, o seu efeito foi limitado pela aliança tácita entre o parnasianismo e o espírito acadêmico, semi-oficial.” (CANDIDO; CASTELLO, 1997, p.296). Em relação a Cruz e Sousa, ambos escrevem que sua obra traz “ressonâncias”³ de Baudelaire e Antero de Quental, sobretudo, e exprimem o seguinte juízo crítico:

[...] a sua obra guardou sempre na forma a impregnação parnasiana e, na idéia, o pessimismo e o materialismo dos realistas. Mas daí veio talvez a

³ O termo, no artigo “Ressonâncias” (de *O albatroz e o chinês*), é concebido por Antonio Candido “[...] como o eco de um texto em outro. Sem pretensão conceitual, seria possível distinguir dois tipos principais de *ressonância*, que poderiam ser denominados *inspiração* e *citação* [...]” (CANDIDO, 2004b, p.43, grifo do autor). De maneira geral, o termo parece substituir o desgastado e hoje condenável “influência”, além de conectar-se ao sentido lato de “intertextualidade”.

sua originalidade, ao combiná-los com as musicalidades e as imprecisões vagamente espiritualistas do simbolismo. [...] O traço fundamental de Cruz e Sousa é a potência verbal [...] O verbalismo requintado e oratório, o senso exaltado da melodia da palavra, o poder de criar imagens de grande beleza, dão à sua obra um caráter de opulência. Doutro lado, o senso do trágico e a busca ansiada da transcendência poética lhe infundem um alto fervor. (CANDIDO; CASTELLO, 1997, p.394).

A meu ver, uma avaliação rigorosa da poesia de Cruz e Sousa também apontaria para o exposto por Antonio Candido nos três ensaios acima comentados, dado o apreço incondicional do Poeta do Desterro pela criação de universos factícios paralelos, mediados apenas pela palavra e seus caracteres fundamentais: ritmo e imagem.

O juízo restritivo de Candido e Castello ao Simbolismo brasileiro, a despeito de o movimento ter exercido, em poetas posteriores, uma “[...] grande [...] influência indireta [...]” (CANDIDO; CASTELLO, 1997, p.296), parece minorado em outros momentos da crítica de Antonio Candido, como em “Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)” (em *Literatura e sociedade*, 1965). Neste, o crítico afirma que a corrente parnasiana “[...] pouco trouxera de essencial à nossa poesia [...]”, embora “Dera-lhe uma regularidade plástica maior, mas agravara a sua tendência para a retórica, aproximando-a do tipo de expressão prosaica e ornamental.” (CANDIDO, 2000, p.105). Sobre o Simbolismo, aduz o crítico:

O Simbolismo, projeção final do espírito romântico, constitui desenvolvimento mais original, limitando-se, porém, à obra de Cruz e Sousa (ainda próxima dos parnasianos a despeito de tudo), e à de Alphonsus de Guimaraens, pouco conhecida antes dos nossos dias. Como movimento estético e ideológico, o Simbolismo serviu de núcleo a manifestações espiritualistas, contrapostas ao naturalismo plástico dos parnasianos. (CANDIDO, 2000, p.105).

Em *Iniciação à literatura brasileira* (Resumo para principiantes), Candido novamente dedica algumas páginas ao Simbolismo e a seus dois poetas principais. Comparemos o excerto abaixo com os anteriores, frisando desde já que o crítico sempre procura articular, comparando-os, os dois movimentos finisseculares:

O Simbolismo brasileiro poderia ter sido, e foi na intenção de alguns dos seus adeptos, uma contra-corrente inconformista, batendo em brecha o formalismo triunfante dos parnasianos e dos oradores consagrados. Mas, apesar dos intuitos, conservou muita coisa deles e teve a pouca sorte de ser praticado por poetas e prosadores na maioria medíocres, não merecendo representar os fermentos de reforma contidos na sua atitude estética. Ele coexistiu com o Parnasianismo e se misturou a ele, mas pôs em jogo uma série de concepções e práticas que acabaram por dissolver a rotunda imponência da literatura oficial, como o gosto pela imprecisão, o vocabulário místico, a quebra da rigidez no

verso e a prática do verso livre. Este aparece sobretudo em representantes menores, mas foi uma significativa tomada de posição. (CANDIDO, 1997, p.62).

A comparação parece desvantajosa ao Simbolismo, que “coexistiu com o Parnasianismo e se misturou a ele”, além de ter-lhe conservado muitos dos ideais e procedimentos (a arte pela arte, a torre de marfim, o vocabulário seletivo, o cuidado na construção do poema). Ademais, para o crítico, o Simbolismo entre nós “teve a pouca sorte de ser praticado por poetas e prosadores na sua maioria medíocres”. Contudo, os ideais e procedimentos conservados dos parnasianos (a arte pela arte, a torre de marfim, o vocabulário seletivo, o cuidado na construção do poema) sofreram abalos significativos nas mãos de nossos simbolistas mais expressivos: Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, mas também Pedro Kilkerry, Maranhão Sobrinho, Ernani Rosas, Eduardo Guimaraens, Marcelo Gama, Dario Veloso... A obra dos oito perfaz uma interessante constelação dos matizes pelos quais o Simbolismo foi compreendido e praticado entre nós, e configura-se como uma “contra-corrente inconformista” de efetivo alcance, a despeito de ter sido solapada pelo caráter oficial e oficioso da estética parnasiana. Além disso, muito diferente é a concepção da arte pela arte e da torre de marfim entre os simbolistas, cujo vocabulário, sintaxe, temas, exploração imagética e rítmica acabaram por dissolver a rigidez e a imponência do verso parnasiano. Ao pôr em jogo suas concepções e práticas arrojadas (que incluíam o verso livre, embora praticado pelos “menores” Gustavo Santiago e Adalberto Guerra Duval, por exemplo), “os fermentos de reforma contidos na [...] atitude estética” dos simbolistas (mais do que o estrito arsenal parnasiano) foram em larga medida aproveitados e redimensionados pelos modernistas: isto, em minha opinião, valida a herança positiva daquela estética finissecular entre nós, conquanto não se possa dizer que tenha havido, no Brasil, uma continuidade ou uma “passagem natural e tranquila” do Simbolismo ao Modernismo vanguardista (como se deu em Portugal ou na França, por exemplo), por certo devido ao caráter de ruptura radical com que o Modernismo, em seus princípios, aqui se posicionou.

Tal compreensão do quadro geral do Simbolismo brasileiro subjaz nos vários pronunciamentos de Candido ao problema, mas pode-se aventar que sua insistência em atrelar Parnasianismo e Simbolismo (o que, a par com outros juízos apressados amiúde emitidos por nossa melhor crítica, teria acarretado um certo ponto de vista algo míope, que ainda se prolonga) acabou por minorar a importância do último para o nosso Modernismo. Seja como for, acompanhemos o juízo crítico com que Antonio Candido, na sequência, novamente acerca-se da obra de Cruz e Sousa:

Formado dentro da filosofia evolucionista, sofreu o impacto de Baudelaire e sentiu a atração do vago espiritualismo finissecular, que lhe permitiu elaborar poemas cheios de sugestiva nebulosidade. Tanto na vertente mais tipicamente simbolista, quanto na vertente ainda parnasiana, manifestou grande poder

verbal, que chega à expressão palavrosa e até incoordenada (sobretudo nos poemas em prosa), mas é redimida aqui e ali pela felicidade dos achados poéticos. A coexistência do cinzelador, artifice de sonetos perfeitos, com o sonhador que procura alargar o limite das palavras em busca do indefinível, dá à sua obra um caráter curiosamente ambíguo, uma tensão espiritual pouco freqüente na poesia do tempo. (CANDIDO, 1997, p.62).

Como já lamentei, não há uma análise que Candido tenha feito deste ou daquele poema de Cruz e Sousa, o que o teria levado a particularizar, na análise cerrada deste ou daquele poema crucial, o juízo geral postulado acima. Este é válido, a princípio, mas carece da demonstração analítica cuidadosa que ele dedicou a poemas de autores dos eixos “árcade/romântico” e “modernista”, embora a avaliação aqui transcrita procure equacionar as qualidades e os defeitos do Dante Negro. Candido (como outros críticos, antes e depois dele) faz uma ressalva maior aos poemas em prosa do autor, sobre os quais tenho opinião ligeiramente diferente: muitos destes são, com efeito, “palavrosos” e atulhados dos artificios preciosos e/ou preciosistas das estéticas decadentista e simbolista, mas é nos poemas em prosa que Cruz e Sousa aprofunda sua cosmovisão, seus ideais éticos e estéticos e sua arte poética (onde se inclui a contundente crítica ao Parnasianismo), lançando mão de processos caros à literatura moderna como o monólogo interior, a escavação do Eu profundo e a epifania, com isso antecipando a configuração da prosa poética e da literatura intimista que se fará entre nós no século XX⁴. Enfim, aceita a sugestão proposta acima (pois esta, acoplada aos breves juízos transcritos, aclararia a consciência de linguagem e o personalíssimo “universo factício” construído pela poesia de Cruz e Sousa), e lidos os ensaios onde Candido analisa mais detidamente a poesia parnasiana de Alberto de Oliveira (“No coração do silêncio”, de *Na sala de aula*) e Olavo Bilac (“A vida em resumo”, d’*O observador literário*), constata-se nitidamente a diferença entre estes e Cruz e Sousa.

Antonio Candido lê a poesia finissecular brasileira

As várias considerações nos levam agora ao coração analítico daquele “eixo de ligação” que afirmei existir entre os dois principais da análise crítica de Antonio Candido, o “árcade/romântico” e o “modernista”. Mas no caso do intermediário, chama a atenção não tanto o empenho do crítico em estudar a obra de poetas consagrados, parnasianos ou simbolistas, mas daqueles poetas ditos “menores” que, de um modo ou de outro, ficaram à margem do cânone

⁴ Na esfera uspiana, pode-se considerar que a reavaliação da poesia de Cruz e Sousa (em versos, não em prosa, sobre a qual ainda pesam preconceitos), tem sido feita por alguns sucessores de Antonio Candido, entre os quais cito: Glória Carneiro do Amaral (*Aclimatando Baudelaire*, 1996), Davi Arrigucci Júnior (“A noite de Cruz e Sousa”, em *Outros achados e perdidos*, 1999) e Ivone Daré Rabello (*Um canto à margem: Uma leitura da poética de Cruz e Sousa*, 2006).

e da história oficial da poesia brasileira. Refiro-me a três estudos de Candido: o prefácio que escreve, em 1959, para a edição que preparara das *Poesias escolhidas* de Teófilo Dias; o ensaio “Pomo do mal” (1986; recolhido em *O discurso e a cidade*, 1993), sobre o famoso poema de mesmo título de Fontoura Xavier; e, sobretudo, o amplo “Os primeiros baudelairianos” (publicado primeiro na Alemanha, em 1973, e depois em *A educação pela noite & outros ensaios*, 1987). Como base analítico-comparativa, nos três textos, ressoa a poesia do fundador da modernidade lírica, Charles Baudelaire, e a maneira como esta foi lida (e positivamente distorcida) por nossos poetas finisseculares. É de assinalar-se, nos três textos, a ênfase concedida por Candido às conexões de nossa poesia com a francesa (em alguns casos, realmente **antropofágicas**, embora o crítico evite a palavra) e, seguindo o pêndulo dialético que o norteia, a relação tensiva entre o local e o cosmopolita, de permeio com a relação tensiva dessa poesia com o social e o momento histórico.

Do artigo de 1986, ressalte-se que Candido coloca Fontoura Xavier entre aqueles poetas que, no Brasil ou alhures, ficaram conhecidos como “[...] poetas de um só poema, seja porque apenas ele é conhecido, seja porque os outros não prestam.” (CANDIDO, 1993c, p.245). No entanto, este juízo não impede o crítico de fazer uma acurada análise do poema em questão, “Pomo do mal”, escrito em 1876 (no âmbito do convencionado “Realismo poético”) e que “[...] é dos raros poemas líricos da literatura brasileira que assume uma posição declaradamente sádica.” (CANDIDO, 1993c, p.254). Enfatizando a marcante presença de Baudelaire no poeta, Candido reporta-se ao artigo que escreveu em 1973: “A influência inicial de Baudelaire no Brasil deu lugar ao exagero de certas dimensões carnavais, contra o qual Machado de Assis protestou no artigo ‘A nova geração’, e que procurei analisar como **deformação construtiva**.” (CANDIDO, 1993c, p.254-255, grifo nosso). Tal “deformação construtiva” interessa de perto, e a ela voltarei em breve. Cito, por ora, a sugestiva conclusão de Candido porque ela imbrica, diacrônica e sincronicamente, os três eixos da prática crítica levada a efeito por ele, ainda que sob o viés do inusitado:

Na poesia brasileira (penso no que dizem os versos, não no comportamento dos poetas), é visível a vertente dos desvios da norma: sadismo em Bernardo Guimarães, masoquismo em Casimiro de Abreu, erotismo solitário em Álvares de Azevedo, *voyeurismo* em Bilac, necrofilia em Alberto de Oliveira, senso da decomposição em Augusto dos Anjos, angústia do impulso sexual irregular em Mário de Andrade, autocastração punitiva em Drummond. Mas enquanto em quase todos esses casos o traço é extraído pela análise do crítico, no soneto de Fontoura Xavier há um tratamento intencional e declarado por parte do poeta, que assume conscientemente a representação da crueldade sexual transgressiva. (CANDIDO, 1993c, p.256).

Na “Introdução” que escreve sobre o autor de *Fanfarras* (livro de 1882 que, como se sabe, marca o início do Parnasianismo no Brasil), Candido o localiza no panorama de nossa poesia finissecular e pretende “[...] repor no curso das leituras uma obra historicamente importante e esteticamente muito apreciável [...]” (CANDIDO, 1960, p.7), uma vez que Teófilo Dias foi considerado mentor pelos parnasianos e sua obra, ao lado das qualidades plástico-escultóricas, já traz um gosto evidenciado pela sinestesia, pela analogia, pelo movimento e pelo cromatismo, características muito apreciadas entre os simbolistas. Seja dito, porém, que o poeta situou-se numa grande confluência de correntes contraditórias: é romântico nos primeiros livros; participa da anti-romântica “Batalha do Parnaso” (1876); busca renovar-se na chamada “poesia social” e depois na “poesia realista”; enfim encontra certo equilíbrio parnasiano em sua fase final. Contudo, o ressaltado por Candido é a “[...] avassaladora influência de Baudelaire [...]” (CANDIDO, 1960, p.15) em nosso poeta, que o leva, por exemplo, a intitular a primeira parte de *Fanfarras* com o sugestivo “Flores funestas”, a ter em grande apreço a forma e a inspirar-se em alguns temas (sobretudo o erotismo), imagens e processos compositivos do francês. Candido assim sintetiza as “ressonâncias” baudelairianas no maranhense:

[...] (1) concepção requintada do amor carnal; (2) certo satanismo; (3) forma apurada, mas calorosa; (4) incorporação dum sistema de imagens gustativas, auditivas, olfativas, tácteis, com tendência para combinar de modo desusado as sensações correspondentes. (CANDIDO, 1960, p.25).

Entretanto, apesar de bem-sucedido em muitos passos de sua obra (o estudioso frisa, principalmente, os 20 poemas que compõem a primeira parte de *Fanfarras*), a visão de mundo do autor, quando confrontada com a de Baudelaire, mostra-se débil, esvaziada de “[...] uma visão angustiada do homem.” (CANDIDO, 1960, p.31). Segundo Candido (1960, p.31), isto se dá por causa do apego excessivo do brasileiro ao erotismo, tema que em Baudelaire “[...] se abre para outros horizontes [...]”. Assim, “[...] isolado de um contexto mais rico, o erotismo perde o que pode ter de **signo** e de pesquisa humana, para ficar apenas como fragmento de humanidade.” (CANDIDO, 1960, p.32, grifo do autor).

Tais aspectos de “[...] satanismo atenuado e sexualidade acentuada [...]” (CANDIDO, 1989, p.26), em relação à absorção da obra de Baudelaire no Brasil, principalmente nos anos de 1870, voltam a ser estudados pelo crítico em “Os primeiros baudelairianos”. Todavia, neste a perspectiva é mais simpática a nossos poetas, pois o analista (que não se vale da palavra **antropofagia**, mas cujo sentido último subjaz a seu juízo) está agora preocupado em estudar “[...] certa **deformação, como as que em toda influência literária tornam o objeto cultural ajustado às necessidades e características do grupo que o recebe e aproveita.**” (CANDIDO, 1989, p.24-25,

grifo nosso). Isto é muito importante, pois tal “deformação construtiva” desnuda de modo flagrante a tensão dialética entre localismo e cosmopolitismo ao evidenciar a apropriação e a transformação (antropofágicas) do modelo em nova síntese: ou seja, o poema novo, criado em outro momento e em outras condições culturais e histórico-sociais. E, por conta disso, lateja no próprio interior do poema novo as contradições entre lírica e sociedade. Tal “deformação construtiva” é que guiará o crítico em suas intenções:

O intuito é estudar o grupo inicial de baudelairianos dos anos de 1870 e começo dos de 1880, que, embora formado por poetas secundários, talvez represente o único momento em que a presença dos textos de Baudelaire foi decisiva para definir os rumos da produção poética, traçando a fisionomia de uma fase e, deste modo, assumindo uma importância histórica que os períodos seguintes não conheceram. (CANDIDO, 1989, p.24).

Os “rumos” dessa produção poética, calcados em certo “realismo” já condenado por Machado de Assis em 1879, no célebre “A nova geração”, foram perpetrados por Fontoura Xavier, Teófilo Dias e Carvalho Júnior, sobretudo, embora Candido não deixe de comentar outras traduções, paráfrases e apropriações da obra de Baudelaire feitas à época. O crítico demora-se na análise interpretativa de vários poemas do trio, e chega a comparar seus processos com os do poeta francês Richepin, “[...] inferior a eles [...]” (CANDIDO, 1989, p.31), que também deu às sugestões contidas no livro de Baudelaire “[...] uma espécie de tratamento exacerbado e *canibal* do sexo. Mas enquanto em Richepin o *canibalismo* é superficial e anedótico, nos brasileiros é mais complicado, com nervuras de sadismo.” (CANDIDO, 1989, p.32, grifo do autor). É estrutural e fruto de uma tensão permanente, acrescente-se.

Embora os “poetas realistas”, pelo apurado gosto e senso da forma plástica, possam ser considerados pré-parnasianos, uma diferença marcante entre eles e os parnasianos posteriores está em que estes se inclinavam para a obra de Leconte de Lisle; aqueles, para a de Baudelaire. A diferença se exacerba ao evidenciar-se que Baudelaire, mesmo em crise, experimentou elevado apreço pelo mundo moderno (matizado em nossos “realistas”), enquanto Lisle e os parnasianos rejeitaram drasticamente os temas e as sugestões do mundo seu contemporâneo. Reportando-se, em várias passagens de seu estudo, ao citado artigo de Machado de Assis, Candido comenta:

Machado tinha razão formalmente; mas hoje podemos perceber que historicamente a razão estava com os moços que deformavam segundo as suas necessidades expressivas, escolhendo os elementos mais adequados à renovação que pretendiam promover e de fato promoveram. (CANDIDO, 1989, p.26).

[...] a perspectiva histórica mostra que ela [a deformação] funcionou de maneira construtiva, dadas as condições locais. (CANDIDO, 1989, p.37).

Em suma, o primoroso ensaio de Candido vale pelas muitas sugestões que contém, seja no modo como estuda, na particularidade concreta das obras, a “[...] síntese entre tendências universalistas e particularistas.” (CANDIDO, 1993d, p.23), enfatizando a diferença evidente dos “poetas realistas” em relação a seu modelo; seja, em decorrência disso, por insinuar a antropofagia de base que vincou o processo apropriativo deles e que vinca, no geral, a literatura e a cultura brasileira; seja, enfim, pela maneira por que tais problemas (universalistas, histórico-sociais e culturais) passaram a entranhar de maneira definitiva os poemas em apreço, apesar do espaço secundário ocupado pelos poetas estudados no cânone e na história de nossa literatura. Tudo isto, a meu ver, ata o “eixo intermediário” dos interesses críticos de Antonio Candido aos dois eixos principais que explorou, o “arcade/romântico” e o “modernista”, e prima por nos oferecer o interessante (e incessante) movimento dialético da formação e da consolidação da literatura brasileira.

À guisa de conclusão, considere-se que a articulação aqui feita do triplo movimento do “eixo intermediário” da prática analítica e do pensamento estético e crítico-teórico de Antonio Candido demonstrou que é possível, através deste “eixo de ligação”, redimensionar as interseções entre Simbolismo e Modernismo no Brasil e, a par com estas, reavaliar a obra de nosso primeiro poeta realmente moderno, Cruz e Sousa. O que, em grande parte, ainda está por ser feito.

PIRES, A.D. Antonio Candido, a *fin-de-siècle* poetry reader. **Itinerários**, Araraquara, n.30, p. 115-137, Jan./June 2010.

■ **ABSTRACT:** *Based on Antonio Candido's studies of Brazilian and French fin-de-siècle lyrical poetry, this article aims to investigate the way the author articulates Symbolism with Modernism. Such axis of Candido's aesthetic and critical-theoretical thoughts (with the corresponding analytical practice of poetic texts) has not been so valued as the 'neoclassical/romantic' and the 'modernist' axes that inform his works. Nonetheless, it is of great importance since it is an opportune 'intermediate axis' for a new appreciation of Symbolism in Brazil.*

■ **KEYWORDS:** *Antonio Candido. Lyrical poetry. Brazilian fin-de-siècle poetry.*

Referências

AMARAL, G. C. do. **Aclimatando Baudelaire**. São Paulo: Annablume, 1996.

ARRIGUCCI JUNIOR, D. A noite de Cruz e Sousa. In: _____. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p.165-184.

ASSIS, M. de. A nova geração. In: _____. **Crítica literária**. São Paulo: Mérito, 1959. p.180-244.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CANDIDO, A. O albatroz e o chinês. In: _____. **O albatroz e o chinês**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004a. p.13-31.

_____. Ressonâncias. In: _____. **O albatroz e o chinês**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004b. p.43-51.

_____. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros). In: _____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000. p.101-126.

_____. **Iniciação à literatura brasileira** (Resumo para principiantes). São Paulo: Humanitas, 1997.

_____. No coração do silêncio. In: _____. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995. p.54-67.

_____. O mundo desfeito e refeito. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a. p.30-34.

_____. As transfusões de Rimbaud. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b. p.118-122.

_____. Pomo do mal. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993c. p.245-256.

_____. **Formação da literatura brasileira** (Momentos decisivos: 1750-1880). 7.ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993d. v.1.

_____. O observador literário. In: _____. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992. p.119-228.

_____. Os primeiros baudelairianos. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p.23-38.

_____. Prefácio. Introdução. In: DIAS, T. **Poesias escolhidas**: seleção, introdução e notas por Antonio Candido. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960. p.3-32.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. **Presença da literatura brasileira**: história e antologia. 10.ed., rev. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. v.2.

CANDIDO, A.; SOUSA, G. de. M. e. Introdução. In: BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Record, [1998?]. p.3-17.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva (poemas). 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

PIRES, A. D. **Antonio Candido, leitor de poesia**. Araraquara: [s.n.], 2010. Não publicado.

RABELLO, I. D. **Um canto à margem**: uma leitura da poética de Cruz e Sousa. São Paulo: EDUSP, 2006.



