

54/06/10
Mário Pimenta
p. 3-4

SBH
p. 111 p. 15

52

Do Diário de Notícias - 10.6.1951



RITMO E COMPASSO

Sergio Buarque de Holanda

NUM vivo contraste com a do sr. Haroldo de Campos, que procura, de preferência, o abrigo das formas tranquilas, desenvolvendo em alguns casos, depurando-as, certas aspirações constantes dessa tendência a que se convencionou chamar post-modernista, a poesia do sr. Décio Pignatari (autor de *O Carrossel*, Cadernos do Clube de Poesia, São Paulo, 1950) é principalmente uma poesia da mobilidade.

Essas divergências de manifestações em autores aparentemente tão solidários significa, por si só, uma salvaguarda contra a esclerose de que os canones intolerantes ameaçam por vezes a poesia nova. Sobretudo quando se sabe que aqui as expressões de inconformismo não são, em realidade, um distintivo dos novíssimos, que reagissem contra os "poetas de 45" assim como estes teriam reagido contra os "poetas de 22". Mesmo na geração que precedeu imediatamente à desses novíssimos, e para ficar apenas no numeroso agrupamento paulista, seria lícito congregar na mesma companhia neo-clássica e néo-rococó de tantos post-modernistas, tentativas, por exemplo, como as do sr. Geraldo Vidigal, de revalorização dos mo-

poesia. Numa época em que o anarquismo de um D. H. Lawrence reaparece de certo modo no mundo anglo-saxão através do delírio dos "apocalípticos", em que a insânia de um Arthaud, na França, seduz aqueles mesmos que, com Jean Paulhan e Francis Ponge, buscam uma nova retórica através da integração e exacerbação, não da conjuração do terror dionisiaco; em que na própria Espanha, não longamente afeiçoada a uma estática de contenção e decoro formal, a poesia se embebe cada vez mais, com Alberti e Aleixandre, de elementos violentamente românticos e até surrealistas, não parece adequado falar-se aqui em saudosismo — sequer em saudosismo modernista —, quando alguma virgem louca brota no céu dos justos, dos timoratos ou dos simplesmente graciosos.

Se, a propósito de *O Carrossel*, do sr. Pignatari, ocorreu falar-me em mobilidade, para contrastá-la com a placidez dos que frequentemente abominam, como ao tempo de Baudelaire, todo movimento que "déplace la ligne", seria preciso ajuntar que na poesia essa mobilidade pode exprimir-se pelo menos de duas maneiras. Há a mobilidade da expressão que se procura a si mesma e jamais se encontra, que se oferece, não em seu acabamento perfeito, mas em seu próprio processo formativo, numa espécie de "se faisant" bergsoniano, e é essa a que vamos achar com insistência bem sintomática no modernismo. Direi mesmo que a estética do inacabado representou uma das originalidades próprias dos movimentos que o modernismo, entre nós, refletir, e que não se pode condenar, nem ao menos julgar em nome de determinados padrões estéticos cujo valor precisamente eles repudiam. O outro tipo de mobilidade, aquele que parece prevalecer nos poemas do sr. Pignatari — e isso não vale dizer que fôsse inexistente no modernismo ou antes de

modernismo — é proposital e decorre antes de tudo de uma deliberada aplicação a temas e ritmos que ajudam a estimulá-la. A poesia não constitui aqui um instrumento de que se serve o autor para descobrir ou descobrir-se paulatinamente aos outros, mas antes para manifestar-se ou para afirmar de modo mais convincente aquilo que ele já de antemão sabia ou que outros, talvez, não desconhecêssem. E pelo menos na capacidade de bem governar os próprios recursos técnicos, que essa atitude supõe, ele não deixa de filiar-se um pouco às tendências de seus companheiros de geração que preferem uma dicção mais remansosa do que a sua.

O modo de ceder muito depressa à sugestão do título e à do compasso imitativo, característico do poema inicial, que ocupa quase a metade do livro, poderia levar-nos a hesitar um pouco, antes de falar em mobilidade. Nesse extenso poema inicial, a impressão de movimento, mais apropriada para representar o símbolo do carrossel, é naturalmente obtida através de uma longa sequência de versos de corte brevilinear:

Vai num cavalo
Cavalo preto
Cavalo manso
De olhos de moça
Crinas de esmalte
Cascos de sono
No seu galope
De areia e água.

Logo na peça seguinte, porém,
— O Lobisomem — já os pri

(Conclui na 4ª. página)

Continua no verso

meiros versos parecem querer re-
presar a direção numa forma sen-
tenciosa e repousada:

O amor é para mim um Iroquê.
De côr amarela e feroz catadura.

Mas é fácil notar como o mo-
vimento anfibráquico do segundo
verso já vem desmanchar de certo
modo a tonalidade que o decassí-
labo inicial parecia preludiar. E,
com efeito, aquele movimento
apresenta apenas um dos modos
de transição para um ritmo onde
o movimento já não é alcançado
através da reiteração quase inin-
terrupta de trissílabos, mas pelo
recurso ao verso de nove sílabas,
fundado sobre o anapesto:

Outro dia eu senti um ladrido
De concreto batendo nos cascos:
Era o meu Iroquês que chegava
No seu gesto de anti-Quixote.
Vinha grande, vestido de nada
Me empolgou coração em cabelos
Estreitou as artérias nas mãos
E arrancou minha pele sem sangue
E partiu encoberto com ela.

Nos poemas restantes, a prefe-
rência pelas formas amétricas —
embora não necessariamente arrí-
micas — parece dificultar a per-
cepção ou definição dessa mobi-
lidade que caracteriza a poesia do
sr. Décio Pignatari. E' que nos-
sos ouvidos se habituaram a me-
lhor sentir o movimento através
da maior regularidade das pausas.
E o ritmo se torna para nós mais
evidente na medida em que essa
regularidade é sistematizada num
rígido compasso e, por assim di-
zer, mecanizada. O tic-tac do re-
lógio fere-nos, assim, mais ativa-
mente do que o ritmo nunca per-

de construção irregular.

O último ponto sujeita-se, é
certo, a controvérsias. Um dos
teóricos de nosso post-modernismo,
o poeta Domingos Carvalho da Sil-
va, acredita, por exemplo, que o
ritmo convertido num compasso
imutável pode, ocasionalmente,
servir para intensificar a expres-
são emotiva. Sobre o caso espe-
cial de Mário de Andrade assim
se manifesta êle à página 18 de
seu livrinho intitulado *Estudo do
Ritmo da Poesia Modernista*: "E'
preciso referir, todavia, que cada
vez que Mário delibera (!) en-
frentar um tema com emoção,
seus ritmos se tornam mais regu-
lares e compassados. A liberdade
rítmica — ou melhor a licença
anti-rítmica — acentua-se mais em
sua descrição do quotidiano, no
seu prisma e com a sua irreve-
rência. Quando entretanto sua
alma fala com maior sinceridade
e sua visão do mundo se eleva
acima das coisas vulgares, outra
sua expressão e melhor a sua
arte".

"Melhor" do traduzir-se, neste
ponto, por mais obediente àquela
espécie de compasso mecânico en-
que o autor vê a própria essência
da poesia. Nos antônimos, essa im-
pressão pessoal, que aqui, como
em outros casos, o autor generali-
za com veemência, está a preten-
são do crítico inglês Herbert
Read, para quem — em *Phases
of English Poetry* (pág. 138), —
quanto mais comovido e poético
(*the more impassioned and poe-
tic*) fôr o verso, tanto mais irre-
gular e "livre" será a medida.

Em verdade as duas opiniões
opostas são igualmente defensá-
veis e hão de ter sempre seus de-
fensores apaixonados. Uma e ou-
tra bem podem achar-se represen-
tadas na poesia de uma e mesma
época, e é bom que isso aconteça.
Também já se tem dado o caso
de se acharem bem representadas
na obra de um mesmo poeta: o
caso exemplar é fornecido por
Fernando Pessoa, com seus hete-
rônimos. Apenas não pareceria
louvável se um desses heterôni-
mos, digamos Ricardo Reis, precis-
sasse devorar seus colegas e até
o próprio criador deles, para po-
der viver e sobreviver.

Para remessa de livros: Rua
Hoddock Lobo, 1625 (São Paulo).