



Branco Sobre Branco

Sérgio Buarque de Holanda

NO CATÁLOGO de uma exposição de pintura realizada em Moscou por volta de 1930, quando ao artista soviético ainda era permitido entregar-se, sem temor, a certos refinamentos intelectualistas, chamou atenção o nome de uma das peças premiadas. Não pude conhecê-la, e o título, posto que sugestivo — chamava-se "Branco sobre Branco" — não diz nada de seus pormenores.

No entanto, se tivesse de procurar no domínio literário um paralelo para essa criação plástica, é provável que me ocorresse imediatamente a obra do sr. João Cabral de Melo Neto, no ponto a que chegara antes de seu último poema publicado. Pode-se exprimir sua intenção dominante na fase que procurei sumariamente abordar ao final de meu artigo anterior, notando como nessa época, e até hoje, a arte de escrever correspondia, para ele, àquela definição mallarmiana do Acaso "vencido palavra por palavra".

De outros mallarmismos bem caracterizados não se achava isenta, aliás, essa obra. No próprio pórtico do livro com que estreou em 1942, um dos seus companheiros e amigos, o sr. Willy Lewin menciona expressamente o grande apreço que o autor votava então a Mallarmé e a Valéry, embora acrescentando que seus versos em nada se assemelhavam aos de *L'Après Midi d'un Faune* ou aos do *Cemitière Marin*. Com efeito, não se assemelhavam. O que para aqueles mestres, especialmente o primeiro, fôra muitas vezes uma fuga na idealidade das mais puras abstrações, era aqui uma tentativa de imersão nos abismos do subconsciente e do irracional. Já o título do livro — *Pedra do Sono* — faz pensar nas famosas receitas de delírio elaboradas pelo surrealismo.

MAS a aproximação não pode ser levada demasiado longe sem o risco de algum grave equívoco. Longe de optar por uma linguagem noturna, até deliberada e artificialmente noturna, o que o poeta buscou, através desta experiência, foi, antes, desembara-

çar-se cada vez mais, em busca de uma claridade mais viva e plenamente consciente, dos sedimentos de idéias que, acumulados ao longo dos séculos servem para ocultar a face da realidade. Numa arte bem governada como a sua, o automatismo psíquico, embora largamente teórico, que praticavam os surrealistas, era de todo inutilizável. Mas, por outro lado, descortinando um mundo secreto, e mal desbravado, ele ajudava a revogar certas convenções longamente arraigadas nos espíritos. E, intimamente associada à sua ação depuradora e lustral, tinha a de abrir caminho para uma possibilidade maior de livre exercício da invenção e da criação poéticas.

Seu gosto constante das formas brevíssimas poderia associar-se, por alguns aspectos, ao simples influxo de certos autores provindos do modernismo, de Carlos Drummond de Andrade, sobretudo, que tanto contribuíram para o recente alastramento, entre nós, desse gosto.

Mas no seu caso ela parece responder menos a uma atitude naturalmente arredia, ao pudor dos movimentos tendentes a devassar uma sensibilidade que se quer bem resguardada, do que à necessidade de contrair tanto quanto possível, para mais eficazmente exercê-la, o campo de ação da inteligência discriminadora e crítica. O correlativo dessa atitude não será, pois, a ironia romântica, mas uma lúcida vigilância do espírito.

ESTA não poderia praticar-se facilmente por intermédio do verso livre de longo fôlego, que corresponde tantas vezes, ora a uma expressão amorfa e mal elaborada, ora a simples exigências declamatórias. E ainda menos por meio de determinados esquemas formais exteriores — o do decassílabo, por exemplo, ou o do alexandrino — que devendo submeter a seu jugo toda sorte de sentimentos e idéias, tende a situá-los num terreno indiferenciado e neutro. Nessa armação métrica, acrescida da simetria das rimas e da maior ou menor regularidade

das estrofas não será talvez difícil encontrar o equivalente daquele mesmo ideal de equilíbrio que, segundo se lê no estudo sobre Jean Miró, teria representado, na pintura, a contribuição específica dos artistas do Renascimento. Mas justamente o que cumpria desmascarar, em favor de uma criação genuína e livre, era a riqueza ilusória trazida por esse novo senso do equilíbrio.

Por outro lado as expressões mais concisas permitindo um melhor ajuste entre idéia e ritmo tornam-se o recurso inevitável para quem, como este poeta, visa não só abolir a embriaguez, dohar o mistério, como impedir que seu verso se alimente do entulho acumulado na vala comum das formas feitas. O propósito que se atribuiu, de superar todos os automatismos — o que vem da divina inspiração tanto como o que depende do costume e da memória — requeria, com a parcimônia de efeitos decorativos, uma correspondente parcimônia de palavras. A situação em que se viu compara-se ainda à de Miró, segundo sua mesma interpretação, quando este buscou libertar a pintura do número avassalador de cadáveres de problemas resolvidos em leis, de resoluções que, bem assimiladas, só exigiam instinto e alguma perícia. Contra essa automatização da sensibilidade impõe-se agora uma conquista paulatina, sem tréguas, da própria linguagem e do próprio ritmo: de "ritmo" sobreposto ao "equilíbrio".

O VEÍCULO adequado a essa poesia mental já não poderiam fornecer-lo os padrões generalizados pelos nossos modernistas. Pois nestes a sensibilidade costumava permanecer mais ou menos à flor da pele, a emoção era apenas turvada pela ironia e o próprio sen-



timentalismo, embora virado para o avesso, continuava empolgante. Por momentos apareceu até aproximar-se de um tipo de versificação bem aceito ainda em nossos dias, cuja linhagem remontava aparentemente à *Prose pour des Esseintes*, a mais hermética entre as criações mallarmianas, e passa pelo *Cantique des Colonnes*.

Mas a aproximação nunca foi total. Aqui, as linhas concisas introduzem no todo, através de oportunas pausas, uma aparência de disciplina rigorosa, sem precisar conter a idéia, que se expande, ao contrário, na linha ou nas linhas seguintes, através do *enjambement*.

Mas no seu caso faltam em geral certas convenções e decorações, que por vezes podem servir de estorvo ao pensamento, onde um primitivo recurso melódico ou apenas mnemônico passa a valer por si mesmo a rima, por exemplo, ou a simples assonância. O emprêgo do vocativo inicial, comandando todo o conjunto, típico desse gênero de poesia, e que não desdenha, entre nós, o mallarmista consumado que é o sr. Américo Facó, também vai desaparecer de todo. Compensando e suprimindo o que possa entrar de puramente discursivo, até de prosaico, na dicção geral, mostra-se aqui um tino especial na escolha da palavra, da pausa — de ritmo — próprio para transmitir-nos a sensação do inevitável.

Tudo isso parece largamente justificado pelo extremo intelectualismo da obra do sr. Cabral de Melo Neto. Creio que pela primeira vez em toda a história de nossa poesia, o trabalho da inteligência ganha uma posição verdadeiramente privilegiada e um soberano prestígio. Mas essa palavra — inteligência — requer nele uma explicação. Ela não se opõe ao que há, no homem, de realmente humano e virginal, não se opõe à vida, mas simplesmente ao hábito, à lembrança, à rotina. E significa, assim, o instrumento decisivo na constante demanda de autenticidade que domina toda esta obra.

Remessa de livros:

Rua Haddock Lobo, 1625 — 350
Paulo.

go, 10 de Agosto de 1952