

A EXPRESSÃO DA RELIGIOSIDADE
NA OBRA POÉTICA DE ISMAEL DE LIMA COUTINHO¹

Dorival Souza Barreto Júnior (UNIMONTES/PUC-Minas)

1. Introdução

Senhor Deus dos pequeninos,
Que falais na voz dos sinos,
Não ouvis o meu lamento
Retumbar na voz do vento?
Se ouvistes, senhor Deus,
Como estes tormentos meus,
Estes tão doridos ais,
Minorar não procurais?
Bem o vejo, meu senhor,
Que vos não mereço amor:
Quem vos tem tanto ofendido,
Não vos pode ser querido.
Eis me aqui prostrado ao chão,
Suplicando-vos perdão
Pelo mal que efetuei,
Contra vossa santa lei.
Fostes vós, o senhor meu,
Quem, por Cristo, prometeu
Ao contrito salvação,
Do pecado a remissão.
Ó senhor não queirais visto,
Fementido² o vosso Cristo,
A mim perdão já depressa,
Cumprir a vossa promessa.

(Perdão Senhor, Niterói, 1921).

A obra de Coutinho (1900-1965) é bem conhecida. Gramático e Filólogo, suas atividades acadêmicas realizadas no âmbito do Estado do Rio de Janeiro, ainda repercutem por todo o Brasil, em sua busca infundável de apreender, recriar e reconhecer a língua materna, portuguesa, falada e escrita no Brasil.

¹ A primeira versão deste texto foi apresentada como trabalho de conclusão do curso de Especialização em Filologia, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em agosto de 2011, sob a orientação do Prof. Dr. José Pereira da Silva.

² Fementido é o desleal, enganador, falso; que não cumpre a palavra.

Ismael Coutinho atravessa o modernismo erguendo o facho parnasiano das belas letras, indiferente a sua desconstrução pelos poetas de seu século. Insiste na fala preciosista do poeta inspirado pelas musas, na subjetividade do poeta em seu caminho solitário e da morte (é a “estrada”, de Dante?), foge a um sentido político coletivo para a poesia. (LOBO, 2011, p. 17).

Neste trabalho pretendo avaliar, através das leituras teóricas dos estilos de época, do comparatismo, a obra poética de Coutinho, inédita no Brasil. Em particular, avaliar a herança ‘religiosa’ do repertório do autor. Pois à primeira leitura fica evidente Coutinho bebeu nas fontes da escrita poética do Barroco brasileiro, mas também do Romantismo. Além da proximidade com autores contemporâneos, vinculados ao modernismo religioso, rejeitado pelo Modernismo ‘oficial’ (DOS SANTOS, 2002), como é o caso de Cecília Meireles e Jorge de Lima: “A poesia de Ismael Coutinho não se insere na revolução modernista quer no uso da língua portuguesa, quer na afirmação do nativismo da cultura brasileira”. (LOBO, 2011, p. 15).

No ensaio de LOBO (2011) ela insere alguns elementos que respondem às perguntas pelas referências compreensivas, contextuais e historiográficas da estética poética religiosa do autor, na aurora do século XX:

Ao contrário, salvo as exceções apontadas, busca praticar o vocabulário clássico herdado do passado greco-latino e congelado pelo Simbolismo-Parnasianismo, em especial por Olavo Bilac, que o poeta cita como uma de suas fontes de inspiração, ao lado de Casimiro de Abreu, Victor Hugo e Camilo (mas não Fernando Pessoa...). Todo o movimento da poesia de Ismael Coutinho integra-se a sua prática de professor de língua portuguesa e no projeto de conservar a norma culta. (LOBO, 2011, p. 15).

Afinal quem foi o poeta Coutinho, em que mundo se inseriu o universo de sua linguagem e mensagem poéticas? São questões que insistem em não se calar, dando sabor, ao conjunto de nossa leitura curiosa desta ‘nova’ faceta do filólogo e gramático tão reconhecido, por todos.

Segundo Lobo (2011), as raízes da poesia descoberta de Coutinho, em suas obras (*Silhuetas* e de *Bosquejos*, ambos datados pelo autor de 1922, mas escritos entre 1917 a 1925), deitam-se no solo fértil da produção poética brasileira do discurso religioso, que se encontra tão bem situada entre as buscas ‘espirituais’ do universo da formação moral da brasilidade.

Toda a poética ou teoria da criação em Ismael Coutinho se dirige à vida e à linguagem subjetiva, intimista, platônica, mas também ligada à religião, ao didatismo e moralismo, como em “Ser poeta” (LOBO, 2011, p. 18).

Textos nascidos na primeira fase do Modernismo, aquela fase mais agressiva do movimento nacionalista e revolucionário, a poesia de Coutinho, insiste nas temáticas e formas de outra escola, o Parnasianismo, sem perder de vista a forte influência da poética do romantismo, enquanto escrita que se rebelava contra o materialismo, a industrialização, o capitalismo, as formas da cultura burguesa que vencia.

Ser poeta é externar os sentimentos (...) é ser todo ensinamentos; (...) é viver meditando; (...) viver por entre as flores. Salmodiando sem ser compreendido (...) (...) cantar na flauta amena, É viver abraçado à sua cruz. (LOBO, 2011, p. 18).

Seminarista na primeira década do século XX, segundo Lobo (2011), Coutinho traz a marca da religiosidade eclesiástica. Ele não explora a fé simples e popular, mas sua poesia exprime os anos entre os livros, a disciplina, as orações em latim.

A poesia de Ismael Coutinho se deve a sua inclinação monacal, tendo estudado dos 17 aos 26 anos no Seminário São José, de Niterói, a qual não foi cumprida (casou-se, teve sete filhos), mas que se condensou na profissão de professor. (LOBO, 2011, p. 23).

Em seu poema “Hino Seminarístico” (Niterói, 04/1921) está presente o amor e o sentido da vida dos seminaristas no Seminário São José, em Niterói:

Eia! Avante! Falange sagrada,
Ao combate sem medo e temor;
Seja a cruz na vanguarda hasteada,
Dentro em nos reine nosso senhor.

Estr.

Nossos peitos serão fortaleza,
Que não teme do herege¹ a metralha;
Em Jesus temos nossa firmeza,
E na fé, nossa cota de malha.

A ciência e a fé, juntamente,
Sejam nosso brilhante farol,
Seja o livro a polar resplendente,
Seja a fé nosso claro arrebol.

Eia! Obreiros da santa cruzada,
A semente espalhem na terra;

¹ Herege é aquele que não tem fé religiosa ou não tem respeito ou deferência para com as crenças religiosas alheias.

Empunhemos a cruz por espada,
Seja a paz nosso grito de guerra.

Palmilhemos os ínvios sertões.
Mensageiros da paz e da luz;
Elevando a Jesus corações,
Dilatando o reinado da cruz.

Que o tapuia conheça a palavra,
A palavra da Santa Escritura,
Que a descrença medonha que lavra,
Se desfaça ante a fé que fulgura.
Sem temor nossa via sigamos,
Anchieta será nosso espelho,
Satanás foragido vejamos,
Ante as luzes do nosso Evangelho.

Que por terra baqueie a doutrina,
Onde o erro pulula, viceja;
Reine a estrela de luz diamantina,
A doutrina sagrada da Igreja.

No combate, na rude peleja,
Fulja sempre este lema gentil:
Inclinar nossas frentes a Igreja
Trabalhar pelo nosso Brasil.

A poesia de Ismael Coutinho porta a herança do pensamento religioso que perpassa quase toda a tradição poética brasileira, na diversidade das linguagens os diversos estilos de época nascidos aqui.

2. *O contexto da produção religiosa na poética brasileira*

2.1. *As origens Barrocas da Poesia de Ismael Coutinho?*

Segundo outro Coutinho, Afrânio (2004, vol. 2, p. 04-11) através de processos de ‘imitação’ da medievalidade poética nascia já no século XVI, a literatura brasileira, ou no Brasil. Tratava-se da literatura ‘barroca’, da poética dos sermões jesuíticos, da oratória sacra, dos encômios fúnebres e celebrações sociais de colônia:

Os três primeiros séculos da literatura no Brasil, já que propriamente não houve Renascimento, mostram a intercorrência de estilos artísticos, o barroco, o neoclássico e o arcádico, formas de fisionomia estética bem caracterizada pro sinais e princípios dominantes, que constituem manchas espaciais e temporais, entrosando-se, misturando-se e interpenetrando-se, às vezes somando-se, nem sempre sucedendo-se e delimitando-se segundo cronologia exata. (COUTINHO, 2008, p. 8).

Estas diversas linguagens que se distinguem mais claramente na didática das aulas de literatura que na realidade, trazem a marca da religião em suas fainas poéticas.

Dentre estas heranças medievais, destaca-se o ‘Poema da Virgem’ de José Anchieta e com ele, a literatura religiosa dos séculos XVI-XVII:

A sombra da Idade Média teve força para projetar-se, embora palidamente, na segunda metade do século XVI, nos campos de Piratininga e nas praias de São Vicente e Reritiba. Serviu-lhe de instrumento a voz do mundo solitário de um jesuíta que, de olhos fechados à ressurreição do mundo clássico, escrevia ainda pela medida velha. (COUTINHO, 2004, vol. 2, p. 42).

Coutinho insiste que a poesia do jesuíta Anchieta, mesmo compreendida literariamente como “subproduto”, a consequência de sua missão catequizadora e moralizante, ela inicia, como fonte, o longo conluio entre a poesia brasileira e a religiosidade, ou melhor, dizendo, as raízes teológicas da linguagem poética:

Até porque as relações entre literatura e teologia vêm de longe, são como o pecado original, quer dizer, nascem junto conosco e nos acompanham desde a aurora do mundo. O profeta Ezequiel foi obrigado a engolir um livro e depois, meio sem jeito, antecipou o prazer do texto de Barthes dizendo que o livro lhe fora doce como o mel. E, muito depois, o evangelista João veio nos dizer que no princípio era o Verbo. Sabemos também que poesia e teologia sempre estiveram próximas uma da outra nos cantos líricos em louvor da divindade, nos ritos e nos hinos litúrgicos de todas as tradições religiosas. Não é necessário lembrar os poemas do Bagavaghita nem a Bíblia. Na tradição hebraica, a escrita é concebida dentro de uma ligação muito forte com o divino. Na tradição grega, temos a idéia do entusiasmo que associa a inspiração poética à profecia ou à possessão por um Deus. Platão inventa os poetas teólogos, e o movimento da patrística em direção à estética produz, no cristianismo Helenizado, hinos litúrgicos que se elevam à dignidade de um gênero literário. Poderíamos multiplicar os exemplos. Sem falar nos textos sagrados e profanos que mutuamente se atraem e se misturam como anéis entrelaçados. Mas, se for possível retomar um título de La Boétie, poderemos dizer que, em determinado momento, houve um mau encontro nessa história. É quando a teologia se converte em doutrina e se começa a falar em Verdade (sic) com V maiúsculo. A partir desse momento, o teólogo tende a transformar-se numa espécie de guardião da doutrina, único depositário da verdade. E, como lembra o Umberto Eco de O Nome da Rosa, passa a ter tantas certezas que se torna seguro até mesmo dos seus erros. E sua linguagem torna-se, como diz Roland Barthes em outro contexto, uma linguagem encrática- in kratos-, ou seja, uma linguagem de poder. (TENÓRIO, 2008).

A poética do Barroco, expressa nas poesias de Anchieta, de Gregório de Mattos, do teatro de Gil Vicente, é por isso mesmo

um quadro sem fronteiras do mundo conturbado e curioso dos séculos XVI –XVIII, no qual as ancestrais tradições medievais desmoronavam a unidade ocidental, com a Reforma Protestante, no barroco. O Barroco encerra as inquietações do mundo moderno, da falência dos valores medievais e agrários, do servilismo e do dogma, lei civil.

E assim a arte pós-tridentina mobilizaria todos os recursos da pintura, do modelo retórico aos ‘exercícios espirituais’ de Inácio de Loyola, fundados na primazia da imagem, instaurando novos modelos de representação destinados a ser mais persuasivos e, com certezas mais militantes. Neste sentido ao explorar os vários aspectos do Barroco, Giuglio Carlo Argan, afirma:

De fato foi o Barroco que inventou a modernidade como atributo primeiro e essencial de qualquer produto de cultura, e é exatamente esse valor que tem sido contestado por uma cultura que se define como pós-moderna e quer a crise de todo o sistema, aliás, da idéia mesma de sistema da cultura Humanística (2004, p.7).

A Cultura barroca, portanto, estabelecida entre dois pólos o classicismo idealizante e o realismo testemunhal, de resto Aristóteles e Cícero, fontes primárias da cultura do Barroco ensinavam que é possível persuadir por vários meios; a serena argumentação, o silogismo e o entinema, a exaltada peroração, e a fria exposição de provas. O mesmo Argan chama a nossa atenção para a estratégia retórica da gestualidade barroca: “Prevvia-se até a persuasão mediante uma silenciosa arte dos gestos, e certamente seria interessante nos textos a gestualidade na da casual da pintura barroca”. (ARGAN, 2004, p. 8).

Persuadir significa solicitar e acreditar em algo que não está presente, mas que, apesar disso, se coloca no horizonte do possível. E neste sentido, o Barroco para alguns teóricos constituiu-se como uma primeira teoria da imaginação. Tratam-se em particular de formulações epistemológicas sobre o Barroco, este complexo sistema que implica na configuração de época da arquitetura, da arte, da música (sacra e profana) e, sobretudo da literatura brasileira das origens (STEGAGNO-PICCHIO, 2004).

Faz-se mister uma compreensão cada vez mais marcante na configuração deste Patrimônio: a arte do século XVII, de alma religiosa, que

desempenhou um papel político decisivo na formação da Europa moderna (ARGAN, 2004), do homem moderno, que conquista e ocupa o Brasil, a partir do século XVI (BRANDÃO, 1999).

Cada vez mais eu estava convencido da intrínseca ‘politicidade’ da arte barroca, sobretudo quando refletia sobre o papel que ela desempenhou na construção da cidade (ARGAN, 1998; LYNCH, 1977; MARAVALL, 1997), não apenas na sua estável figura arquitetônica, mas no efêmero das festas, das cerimônias e dos espetáculos (ABREU, 1999). E a cidade não era mais o município fechado no círculo das muralhas, mas a capital, o centro do Estado, a imagem da autoridade carismática. Ainda citando o mestre Argan, o interesse do Barroco para a estratégia epistemológica na formação de novos horizontes compreensivos do sistema cidade, ou da estrutura urbana que começa a marcar desde cedo a vida destas paragens do sistema Colonial português poderia ser bem expresso na imagem cunhada por ele:

A Roma de Bernini e Borromini, pensada como a capital não apenas de um Estado, mas de uma ecúmena. Ou seja, se a Idade Média havia sido a Europa das Catedrais, o Barroco foi a Europa das Capitais. (ARGAN, 1998, p. 9).

Mais ainda, o estudo sobre o Barroco, como estratégia cultural da ‘monumentalidade’ (LE GOFF, 2003) colonial brasileira implica na análise do estatuto teológico da imagem (GROULIER, 2004), problema antigo e sempre atual, mas que fará parte, cada vez mais, da elaboração de um moderno aprendizado do papel das complexas relações entre arte e religião no sistema barroco brasileiro (D’ARAUJO, 2002). O termo ‘Barroco’ colonial’ assim como o Rococó pode exprimir, de certa maneira, a vasta e complexa gama de produção cultural da sociedade brasileira que se está formando no século XVII, em particular na Arquitetura (ALVIN, 1996/7), assim como também na literatura (HANSEN, 2004; SODRÉ, 1982). Os antecedentes europeus de nosso jeito barroco (OLIVEIRA 2002) de ser, assim como a sua função religiosa e sacra ocuparão uma parte considerável da ação de emoldurar a sociedade colonizada, onde o sistema artístico provê a elaboração de certas formas de discursividade às contradições do sistema escravocrata e cristão (BLACKBURN, 2002; WEHLING, 1994).

Se voltarmos ao poema inaugurador da poesia barroca no Brasil, aquele canto solitário de Anchieta exprime este ‘ir e vir’ entre os estilos de época, no “De Beata Virigine Dei Matre-Maria”, encontramos uma singularidade

Excetuado o caso de Camões, que exige estudo particularizado, e levando em conta as matizações que o renascentismo italiano assumiu em outros países, sob influências históricas e culturais, o avisado crítico ressaltou que o retardamento desse movimento, em Portugal e na Espanha, prolongou, em sua literatura, os reflexos medievalizantes.

Situa-se Anchieta, por circunstâncias pessoais e ambientes, como figura transicional entre o Medievalismo e o Barroco, quase extreme de contágios renascentistas. Se, quanto à temática, dados a natureza e os objetivos de sua arte, o afastamento dos motivos mitológicos e eróticos é naturalmente explicável, o mesmo não se poderá dizer dos processos comunicativos, que não obedeceram a uma escolha circunstancial, revelando, ao contrário, uma involuntariedade oriunda da formação cultural do poeta.

Já houve quem visse, na simplicidade da forma anchietana, uma adequação didática a fins edificantes e catequéticos, o que não excluiu suas cores medievalizantes, dando-lhes, apenas, novo processamento.

As notas barrocas encontráveis na poesia de Anchieta (o que se acentua nas obras mais recentes) explicar-se-iam por tardia influência, ainda não identificada, ou como simples manifestação de uma constante histórica, permanente e universal, a aceitar-se a tese do Pré-barroquismo, com raízes na literatura clássica latina:

O medievalismo anchietano não está apenas na temática, mas também na expressão literária. Ou, como disse Eduardo Portela, "é medieval não somente pelo seu comportamento, ao realizar uma poesia simples, de timbre didático, porém medieval também pela sua forma poética, seus ritmos, sua métrica... A sua própria linguagem apresenta, por vezes, traços nitidamente medievalizantes". Nos autos de Anchieta patenteiam-se, em abono dessa afirmativa, elementos valiosos de estudo, tanto na técnica dramática, de corte vicentino, quanto na expressão verbal. Joaquim Ribeiro examinou-os, assinalando peculiaridades que os aproximam dos mistérios e mostrando que a sua arte "é simples, singela, desataviada, quase rústica" na ausência de recursos e enleios estilísticos. Fê-lo, entretanto, para compará-la com a linguagem de Camões, o que não permitiu conclusão válida criticamente, a não ser que os poucos pontos de semelhança apontados se expliquem pela reminiscência de certos caprichos verbais de autores latinos. (NÓBREGA, 2003).

Para Afrânio Coutinho a poesia religiosa de Anchieta "*representa uma das mais ricas expressões poéticas do século XVI. Na América, foi o primeiro, sem que nenhum outro poeta dele se aproximasse, a despeito do movimento cultural, de grau superior, no resto do Continente*". (2004, p. 73).

2.2. Conclusões

Podemos concluir que a obra poética de Ismael Coutinho possui na ascendência do Barroco Brasileiro, com sua tradição poético-religiosa um primeiro assento compreensivo.

Ele desenvolve-se dentro deste sentimento de ‘imitação’ criativa que os autores da fundação da literatura no Brasil trouxeram de Portugal e de certa maneira, reinauguraram aqui.

Assim resume Lobo a questão da anterioridade da identidade literária do autor fluminense:

A literatura religiosa, após as criações excepcionais da poesia de José de Anchieta, os sermões do Padre Antonio Vieira e a poesia sacra de Gregório de Matos, no barroco, não teve grande repercussão na criação poética brasileira. Surge assim, na vertente espiritualista da poesia modernista brasileira, um autor que exerceu a arte religiosa, inserindo-a na preocupação com a norma culta e no cuidado com a técnica de poetar – arte na qual sobressaiu Cecília Meireles. (LOBO, 2011, p. 24-25).

O tema religioso se expressa na obra poética de Ismael Coutinho quando ele aborda, por exemplo, temas como Morte/Pecado e Vida/Amor: “Quando eu morrer” (1921), “Se eu tenho de morrer” (1921), “Morrer! Morrer!” (s.d.), “À morte” (1921), “Perdão, Senhor” (1921), “Perdão, meu Deus” (1921), “Vida e morte” (1921), “A vida” (1921), “Nascer, viver, morrer” (1921), “Sursum corda” (1921) e “A...” (1921).

3. *Influências da poesia do romantismo na poesia religiosa de Ismael Coutinho?*

AVE MARIA!

(Ao Dr. Plácido de Melo)

Canta e sorri nas veigas perfumosas
A primavera – a liberal poetisa;
O sol, no ocaso, pálido agoniza,
Num camarim de gazas¹ vaporosas.
A doce voz das aves melodiosas,
Pelas encostas, festival desliza;
E o brando sopro de suave brisa
Oscula os troncos e desfolha as rosas...

¹ O contexto semântico direciona para *gases* (substantivo masculino plural), mas forma feminina deve ter sido necessária para formar a rima de *vaporosas* com *perfumosas*.

Ave, Maria! O velho bronze entoa,
No campanário, e esta sublime loa
É o miserere¹ do final do dia...
O titular no paço se descobre
E Ave, Maria! também diz com o pobre
E o eco além responde – Ave, Maria!

(ISMAEL COUTINHO, *Silhuetas*, 1924).

Segundo Lobo, o patrimônio genético da poesia de Ismael Coutinho pode ser visto também pela renúncia aos impulsos do Modernismo emergente, movimento que lhe é contemporâneo, em favor de uma estética de cunho romântico-parnasiano:

(...) Assim, há, nos dois livros deixados por Ismael Coutinho, um tom de filiação romântico-simbolista-parnasiana, e até epígrafes que se referem aos grandes românticos – Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, Castro Alves, Casimiro de Abreu, poetas maiores – ao lado da busca vocabular de termos raros que nos remete à antologia da Poesia Simbolista, de Andrade Muricy, cujo maior expoente é Olavo Bilac. (LOBO, 2011, p. 15).

De fato o movimento poético do Romantismo apresenta a linguagem poética renovada do linguajar rebuscado e distante (do leitor) do neoclassicismo, através da primazia do poeta sobre a poesia, do sentimento sobre a razão da língua:

Desde o barroco a poesia se estabeleceu como uma forma refinada e se tornou, ao longo do tempo, uma arte de elite – seja da nobreza, seja do clero. No período da Ilustração o culto da forma e do estilo elaborado chegou ao auge. Surgiu dessa tendência a poesia parnasiana e simbolista, que buscou palavras raras, por vezes obtendo resultados artificiais, como no caso do parnasiano Olavo Bilac, e redundou no afastamento do público-leitor. Sua poesia nada tem a ver com a de Baudelaire ou mesmo de Cruz e Souza, ambos simbolistas – que usam rimas ricas e palavras raras, mas não rejeitam a expressão natural do sentimento. Já no romantismo, cujo projeto era alcançar uma comunicação mais ampla, a poesia se esmerou em transmitir o sentimento de forma simples e clara, e por vezes recaiu num sentimentalismo subjetivista exagerado, como ocorre em certos poemas de Lamartine, de Heine e, entre os românticos brasileiros, em Casimiro de Abreu. Essa tendência ao sentimentalismo se torna mais acentuada nos poetas do Brasil, pelo caráter tipicamente oral de nossa cultura, numa sociedade pouco letrada e pouco inclinada a uma educação formal. (LOBO, 2011, p. 08-09).

No Romantismo, em suas diversas etapas e encarnações sócio-culturais e temporais, exprime-se o desejo de *falar ao coração*, de atrair a universalidade dos leitores, pela comoção, gerando uma forma de em-

¹ Trata-se do salmo 51, cuja versão latina começa com as palavras *Miserere mei Deus*,...

patia, de ‘élan’ entre o poeta, ele mesmo atingido pelo sentimento poético e a mente do leitor na forma de um projeto estético-literário e artístico que primou por “*alcançar uma comunicação mais ampla, a poesia se esmerou em transmitir o sentimento de forma simples e clara*”.

Segundo Afrânio Coutinho qualquer que seja a compreensão que tenhamos do termo, o Romantismo “consistiu numa transformação estética e poética desenvolvida em oposição à tradição neoclássica setecentista, e inspirada nos modelos medievais (...)” (2004, vol. 3, p. 50).

O contexto do século XVIII, que por diversas maneiras preludia a formação do Romantismo, expressava-se pela inconformidade com os ideais da razão clássica, das formas buscadas com tanto esforço e imaginação na herança Greco-romana:

(...) um estado de espírito inconformismo em relação ao intelectualismo, ao intelectualismo, ao absolutismo, ao convencionalismo, clássicos, ao esgotamento das formas e temas então dominantes. A imaginação e o sentimento, a emoção e a sensibilidade, conquistam aos poucos o lugar ocupado pela razão. (COUTINHO, 2004, vol. 3, p. 5)

Será uma era da imaginação, uma visão da poesia ‘como conhecimento da realidade mais profunda por intermédio da imaginação; uma concepção da natureza como um todo vivo e como uma interpretação do mundo, e um estilo poético constituído primordialmente de mitos e símbolos.

A poética do Romantismo refunda o sujeito em sua capacidade imaginativa como criador da realidade, ela mesma fruto e decisão da *alma do poeta*, novo cientista e sábio nos tempos modernos.

Parte integrante da crença contemporânea no eu individual, a crença na imaginação comunicava aos poetas uma extraordinária capacidade de criar mundos imaginários, acreditando por outro lado, na realidade deles. O exercício desta qualidade era o que os fazia poetas (...). Enquanto o temperamento clássico se caracteriza pelo primado da razão, do decoro, da contenção, o romântico é exaltado, entusiasta, colorido, emocional e apaixonado. Ao contrário do clássico que é absolutista, o romântico é relativista, buscando satisfação na natureza, no regional, pitoresco, selvagem, procurando pela imaginação, escapar do mundo real para um passado remoto ou para lugares distantes e fantasiosos. (COUTINHO, 2004, vol. 3, p. 7).

Ao Romantismo associado ao primado da liberdade da imaginação, com seus mecanismos de engenharia que propiciavam aos poetas experimentar livremente a realidade, alias considerá-la somente como real, na medida em que construída à medida de suas sensibilidades e expect

tativas, unia-se a função da *'fé' religiosa*, que radicalizava a função criadora da realidade.

O termo pitoresco, que nasce contemporaneamente, exprime o mesmo fenómeno. O elemento subjetivo, implícito em romântico, tornou-se um vocábulo adaptado como nenhum outro para descrever o novo gênero de literatura na qual a sugestão, a aspiração tinham tão larga parte. Em verdade na Inglaterra, onde a voz Romantismo só entrou tarde, a antítese romântico-clássico, nascida na Alemanha, se expressa primeiro opondo a "poesia mágica e evocativa" à poesia retórica e didascálica representada por Pope. (PRAZ, 1996, p. 33).

Cabe ao sujeito (o poeta, é claro!) o direito inalienável e sagrado de criar, decifrar e delinear a realidade, já não tão fora de si, mesmo que distante da materialidade cotidiana, da *'res'* em que se esbarra na empiria, que se busca definir nos cânones das ciências naturais, pois

...na representação interior toda a coisa perde sua definição precisa, cabendo à imaginação a virtude mágica de torná-la infinito. E Novalis: Tudo, quando distante, se torna poesia: a montanha distante, o homem distante, o acontecimento distante. Tudo se torna romântico. (PRAZ, 1996, p. 33).

Por isso, a poesia tem no Romantismo a missão de visibilizar, como um *'flash'* interior a luz do inatingível, uma palavra vinda do inefável, uma missão sagrada, que torna o poeta sacerdote daquilo que jamais se concretiza, pois evanesce:

Naquilo que é inefável, por conseqüência, consiste a essência da romanticidade. A palavra e a forma, diz Schlegel em Lucinde, são apenas acessórios, O essencial é o pensamento e a fantasma poético e esses são possíveis somente na passividade. O romântico exalta o artista que não dá forma material aos seus sonhos, o poeta estático diante da página eternamente, o músico que escuta só concertos prodigiosos de sua alma sem tentar traduzi-los em notas. (PRAZ, 1996, p. 34).

Se bem verdade que a natureza do Romantismo é transgressiva, em particular em relação aos gêneros, sempre aberto e instigando as misturas, explorando antagonismos, como formas de expressão, aqui, se percebe uma proximidade com o Barroco:

(...) o espírito clássico não admite na arte a pluralidade de emoções e sentimentos num mesmo gênero, o que é prerrogativa do romântico, que se compraz na apresentação misturada e íntima de coisas e estados de alma opostos. Para o Romântico, mais seduzido pela complexidade da vida, é em obediência a essa complexidade e à sua aparente desordem que se impõe a mistura de gêneros, aparecendo lado a lado a prosa e a poesia, o sublime e o grotesco, o sério e o cômico, o divino e o terrestre, a vida e a morte. (COUTINHO, 2004, vol. 3, p. 11).

Sobre a poesia no âmbito do Romantismo, a noção já explorada antes, indica que, se o poeta é a fonte da experiência literária, mais ainda, seu coração, sua vida trágica e atordoada por sentimentos tão antagônicos é, por isso, a poesia romântica é puro lirismo, forma natural, oriunda da sensibilidade e da imaginação individuais, da paixão e do amor. Assim, a poesia torna-se sinônimo de autoexpressão:

Assim, a poesia romântica foi pessoal e intimista e amorosa, explorando ainda a temática filosófica e religiosa. É mister, também, não esquecer que teve um aspecto social e reformista, além do narrativo com tonalidade épica. (COUTINHO, 2008, vol. 3, p. 12).

A poética de Ismael Coutinho segue, de certa maneira, dada a situação privilegiada do Romantismo na construção inicial da identidade brasileira no século XIX, com a independência e a república, alias, assim o classifica, Lobo ao dizer:

Mas ocorre a mesma busca de vocábulos raros que afasta o estilo dos dois livros do modernismo e o aproximam do parnasianismo; já na temática, ambos denotam o mesmo sentimento ingênuo, familiar, religioso e apelam a cenas rupestres próprias do romantismo, que poderiam aproximá-los do modernismo espiritualista. (2011, p. 15-16).

No poema “Quando eu morrer” (*Bosquejos*, 1921), por exemplo, Ismael Coutinho utiliza o recurso a cenas rupestres próprias do romantismo:

Quando eu morrer, não quero que o caixão
Seja apertado, pequenino, estreito;
Eu, que por lar tive o universo inteiro,
Viver não posso em reduzido leito.

Quando eu morrer, a minha cova rasa
Anelo façam, quase rente ao chão;
Talvez um dia já cansado, exausto,
Queira sair daquela solidão.

Quando eu morrer envolvam-me de flores,
Todo meu corpo comporão com jeito;
Façam-me larga a sepultura, grande,
Viver não posso em reduzido leito.

Quando eu morrer, à minha cabeceira
Haja um cipreste para dar-me abrigo;
Cantar-lhe-ei as minhas mágoas todas,
Ele, sentido, chorará comigo

Quando eu morrer, sobre o meu corpo frio
Lancem os versos que compus a esmo:

São da minha alma as flores mais viçosas,
São quase pedacinhos de mim mesmo.

Quando eu morrer, oh! sim, talvez minha alma
Vá direitinho aos pés de Jeová;
Talvez amando o mundo, o campo, a selva,
Chore na voz de meigo sabiá.

Quando eu morrer, talvez a terra infausta¹
Eu ficarei eternamente a vê-la.
Lá das alturas onde o sol campeia,
No forte brilho de uma branca estrela.

Quando o meu corpo preso for da morte,
Quando eu de vida nada mais tiver,
Ao menos uma lágrima de pranto
Deixa correr, ó mãe, quando eu morrer...

3.1. Conclusões

Estes sentimentos se espalham por toda a poesia de Ismael Coutinho, da família, aos animais, da gratidão ao horror da morte, da fé religiosa. A linguagem é simples, quase coloquial, não fosse a presença do preciosismo do uso de alguns termos ao longo de suas poesias. Sua poesia é quase ‘prosaica’ tal é a singeleza e a cotidianidade de suas temáticas.

A MINHA MÃE

Acolhe, ó mãe, estes versos
Que sobre o papel eu traço
E guarda-os no teu regaço
Longe dos homens perversos;
Fá-los dormir em teu seio,
Pleno de amor e harmonia,
Como seu autor dormia
Dele, outrora, ao brando enleio².
Nada expressam, pobres são,
Mas conserva-os com carinho,
Pois neles como em um ninho
Repoisa meu coração.

(ISMAEL COUTINHO, *Silhuetas*, 1922).

¹ Infausta é aquela marcada pela desventura, pela infelicidade; na verdade é aquela que traz desgraça e infelicidade.

² *ao brando enleio* substitui a primeira versão, raspada.

Dentro do movimento romantismo espalha-se entre um corolário extenso de posturas poéticas. Não houve uma única forma de lirismo na fantasia dos poetas, nas diversas fases e línguas do Romantismo.

Se de um lado, a poesia mostrava-se desejosa de tocar o céu, cheia de espiritualidade e obscuridades, com linguajar e temas cheios de angústias e medos. O poema “À Morte (*Bosquejos*, 1921) traz esta dimensão quando o autor exprime o desejo de morrer para acalmar e diminuir os sofrimentos e também quando define a morte como “nova era” e “outra aurora”. Diferente dos outros que têm medo e maldizem a morte, ele a deseja, a ama e a bendiz e por isso oferece a sua mocidade em vista da eternidade.

Do outro, lemos esta confissão brejeira do poeta, ao dizer a Mãe: “*Nada expressa, pobres são...*”. Encontram-se sob o mesmo ‘naipe’ romântico o mais variados os ‘lirismos’, que talvez tenha em comum, a certeza que estes versos tem um lugar ou fonte de altíssimo valor, alias, imprescindível: ‘(...) *repoisa meu coração*’: “(...) *o primado do lirismo, como a forma natural e primitiva da poesia, e o estabelecimento de um tipo de realismo baseado na verdade interior e na efusão do coração*”. (COUTINHO, 2004, vol.3, p. 25).

Mas, é verdade que a poesia de cunho ‘romantizada’ ou de lirismo delicado de Ismael Coutinho, não se associava mais à tarefa nobre dos poetas românticos do século anterior, aquela de civilizar, de criar, de edificar um rosto civilizatório para o Brasil:

Um traço peculiar da concepção do homem de letras devida ao movimento romântico, e que logrou larga aceitação no Brasil, foi a missão civilizadora do escritor, que mago e profeta, estaria destinado a influir na marcha dos acontecimentos, graças à inspiração ou iluminação suprema. Cabia-lhe uma responsabilidade, uma vocação particular, um papel de reforma social e política, na condução da vida da comunidade, uma função educadora, moralizante, progressiva, a exercer junto aos contemporâneos. (COUTINHO, 2004, vol. 3, p. 29).

Não há na obra poética de Ismael Coutinho uma preocupação em utilizar a poesia como instrumento de conscientização social e política sobre a situação do país. “No solipsismo da voz do poeta vemos um silêncio, um basta a todos as ideologias, devido a sua inclinação espiritualista”. (LOBO, 2011, p. 17). Porém, em alguns de seus poemas encontram-se referências ao Brasil, explorando o sentimento e os valores morais e éticos:

Estudar com atenção,
Que elevado entre outras mil,
Surgira forte nação,
O nosso caro Brasil.

Ao estudo, companheiros,
Com afã e ardor febril,
Porque somos brasileiros,
E amor temos ao Brasil

HINO ESCOLAR (*Bosquejos*, 2011, p. 68)

O pedido de perdão pelos pecados e erros do Brasil são colocados aos pés da cruz e do altar do Senhor e vêm acompanhados pelas súplicas de glorificação do Papa e de amparo para a Igreja:

Perdão, meu Deus, a nossa pátria pede,
Perdão dos céus a nós queiras mandar;
As nossas aflições, no mundo vede,
Por um milagre nos podeis salvar.
Estribillo.

Curvamo-nos, senhor, à vossa lei gentil,
Por vosso coração salvai nosso Brasil.

Sorriu a nossa pátria a vez primeira,
À chegada dos padres de Jesus;
Perdoa, Senhor, a terra brasileira,
Que humilde geme aos pés de vossa cruz.

Perdoai, Senhor, a terra estremecida
Onde Anchieta a cruz veio implantar;
Perdoai a quem nos transes desta vida
Perdão vos pede aos pés de vosso altar.

Perdão para esta terra, ó Deus de amor,
Onde de vosso Filho a lei viceja;
Glorificai de Pedro o sucessor,
Amparai sempre a vossa Santa Igreja¹.

Perdoai, ó Deus eterno, Deus clemente,
Os nossos erros, nossa iniquidade;
Perdão para o Brasil principalmente
Perdão também pra toda humanidade.

Ovelhas, vossa voz todos ouvimos
Reunidos em um mesmo e só redil;

¹ Este verso foi acrescentado, ao final do poema, com tinta azul. Isto é prova de que o texto foi revisado.

Perdão, mais uma vez, nós vos pedimos,
Perdoai, vos suplicamos, ao Brasil.

PERDÃO, MEU DEUS (Bosquejos, 2011, p.
85)

A temática do amor ao Brasil, a exuberância de suas riquezas naturais e o lugar onde quer viver e ter o seu corpo depositado “quando for dormir o sono derradeiro”, está presente, principalmente, no poema “MEU BRASIL!” (*Bosquejos*, 1922, p. 155-158).

I

Oh! minha terra, oh! meu Brasil amado,
Perfumado berço em que acordei sorrindo
Aos beijos de Febo que era então já nado
E enchia tudo de um prazer infindo,
Sendo tal o encanto que eu entusiasmado
Murmurei baixinho: como tudo é lindo!
Ao proscrito acolhe no teu seio materno,
Quando for chegando o tenebroso inverno..

II

Terra de meus pais, oh! meu jardim de flores,
Urna de primores, encantado ninho,
Campo matizado das mais belas cores,
Onde nasce o milho e onde medra o linho,
Onde cresce a rosa que desprende odores
E o casto lírio branco como arminho
Meu Brasil, ampara nos teus almos braços
Este filho seu que traz os membros lassos

III

Meu torrão natal, oh! meu luar de prata,
Verdejante balsa, lago resplendente,
Onde a lua desce e meiga se retrata,
Onde o sol espelha o rosto rubro, ardente,
Onde voga o barco ao som da traviata¹
E onde bebe a corça a água transparente
Oh! pátria minha, oh! serve-me de encosto,
Quando for sozinho via do sol-posto.

IV

Oh! minha terra, oh! minha brisa mansa,
Meu florido bosque e lindo coqueiral,
Onde a natureza ostenta a sua pujança

¹ Uma referência à ópera “La Traviata” de Giuseppe Verdi.

E alia ao próprio o garbo oriental,
Onde bem oculto, sob a basta trança,
O canário canta o hino matinal
Pátria! que refulge em pomos e pomares
Bálsamo oferece a todos meus penares

V

Oh! minha terra, oh! terra que diviso
A esplendor augusta, bela e folgazã,
Quando o sol lhe beija as faces e um sorriso
Sai de cada flor, ao rocío¹ da manhã,
Terra sem rival! Meu doce paraíso,
Onde não há neve e não alveja a cã,
És o meu consolo, o alívio do meu peito,
No meu sono eterno sê tu pois meu leito.

VI

Oh! Brasil querido, oh! céu de primavera,
Onde só pôs riso o meigo Jeová,
Onde o sol não morre e onde a aurora impera,
Onde a Virgem desce quando o sabiá
Faz ouvir seu canto, que alegria gera,
E suspenso o rio não coleia já.
Dá-me o teu regaço, ó pátria, feiticeiro
Quando for dormir o sono derradeiro.

VII

Oh! pátria minha, oh! minha calma fonte,
Minhas messes loiras, onde à melodia
Dos trabalhadores, eu curvava a fronte
Para ouvir seu canto cheio de harmonia,
Quando a luz raiava e a fimbria do horizonte
Se purpleava ao despontar do dia.
Oh! meu céu de estrela, achara meu caminho
Pois já sinto a morte e dela me avizinho.

4. O Modernismo ‘marginal’ e as referências à poética de Ismael Coutinho

Note-se, no entanto, que, dentro do próprio modernismo brasileiro, há uma linha de escrita menos preocupada com a mudança radical da forma, do tema e do estilo do poema que a dos autores citados acima. Trata-se da poesia modernista praticada por Cecília Meireles e por Darcy Damasceno, na linha espiritualista – compartilha-

¹ Rocío – orvalho.

da por Murilo Mendes e Jorge de Lima – que recebeu o epíteto de “poeta cristão”. (LOBO, 2011, p. 14).

Na busca de contextos estéticos que nos auxiliem na leitura e crítica do legado (póstumo) de Coutinho, atravessamos ao longo da historiografia literária brasileira, dois movimentos amplos e aparentemente sucessivos (e até antagônicos); o Barroco Brasileiro, com sua oratória religiosa e o Romantismo, fascinado pela ecleticidade da emoção humana (do poeta) e a necessidade de liberdade de estilo para gestar em diversos gêneros (prosa, poesia, crônica) a complexidade da linguagem poética.

A última trilha da historiografia literária brasileira a ser percorrida, em suas veias poéticas é aquela do Modernismo, em seu longo percurso, para alguns ainda em curso, mas que mudará completamente a face da atividade estético-literária no mundo e no Brasil.

O que ocorre no modernismo dos anos 1920 é o entrosamento dessa forma fática com o discurso erudito literário, passando-se a empregar a linguagem denotativa e simples na comunicação artística. Bastou deslizar de um contexto (ou função) para outro para se chegar ao uso “modernista” na linguagem literária. Com isso, rompeu-se a aura que sacralizava a literatura e o ato estético, existente até o século XX, que eram antes associados à inspiração sagrada, proveniente das musas ou deuses, ou ligados a um exercício nefelibático, realizado nas altas esferas da sofisticação de escolha de vocábulos, como num Olavo Bilac. Resultou disso um grande artificialismo na poesia, em busca de rima e de métrica perfeitas, obtidas através de inversões sintáticas radicais e busca de palavras incomuns, que nem sempre ecoavam de forma natural e agradável, principalmente aos ouvidos brasileiros, avessos à norma culta herdada de Portugal. (LOBO, 2011, p. 9).

Uma das mais decantadas virtudes deste ‘modus faciendi’ poético, dito modernista, era exatamente, no dizer Lobo, “empregar a linguagem denotativa e simples na comunicação artística”. Causando, segundo expresse de Walter Benjamin, uma dessacralização, a perda da ‘aura’ da atividade literária, que a distinguia do ato comum, unindo-a às altas esferas do discurso religioso e sacro: “Com isso, rompeu-se a aura que sacralizava a literatura e o ato estético, existente até o século XX, que eram antes associados à inspiração sagrada, proveniente das musas ou deuses, ou ligados a um exercício nefelibático (...)”¹.

¹ Algumas reflexões sobre o exercício da poética nos moldes do modernismo encontram-se na obra póstuma de RIEDEL, Dirce Cortes. A Busca da palavra poética. In: _____. *Viver Literatura. Ensaios e Artigos*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009, p. 95-108. Não de pode, no entanto, ignorar a obra extensa, dedicada aos estudos de teoria literária de BALNCHOT, Maurice, entre outros, os três volumes, recentemente retraduzidos de *CONVERSA INFINITA*, pela Editora Escuta, de São Paulo.

Diga-se de passagem, que este movimento não era uma novidade, sobretudo, com os efeitos ‘nacionalizantes’ destas experiências poéticas que, de certa maneira, continuavam ou talvez, radicalizavam a obra iniciada pelo romantismo do século XIX, em sua tarefa de afastar-nos da submissão aos cânones lusitanos.

Ou no dizer de Castello, o Modernismo revoluciona, não pela ausência de antecedentes, mas pela radicalização de suas propostas, já iniciadas na longa história da identidade literária no Brasil:

Para nós, a retrovisão e relacionamento dos anos 20 e posteriores com o passado, acentuando interdependências, é fundamental para a compreensão do enraizamento interno do Modernismo, atenuando veleidades de ruptura ostensiva. Certamente o Modernismo constitui um movimento de revisão e renovação que corresponde sobretudo às solicitações internas sob perspectiva histórica. Período amplo e complexo, assemelha-se com o nosso Romantismo. (CASTELLO, 1999, vol. II, p. 16).

No entanto o que importa acentuar é que iniciado em 1922, com o manifesto paulista, o modernismo não se encerrou, na visão de muitos críticos, e mais, delineava-se em movimentos antagônicos e de estabilização, a partir das gerações de 1945, revelando um percurso não isento de muitas lutas, algumas ‘suas’ de incompreensões e até exclusões do cânnon modernista, seja pela geração de poetas mais radicais, seja pela crítica que passo a passo busca interpretar estes terremotos na vida artístico-literária no Brasil¹

A indicação dada por Lobo, com a afirmação de que houve uma forma de Modernismo, denominada com o *epíteto de “poeta cristão”* revela certo ‘mal-estar’ que existiu tanto na convivência com poetas oriundos do Parnaso ou mesmo do Simbolismo, e que evocavam direções diversas do ‘status quo’ ditado pelos Andrade (ditos Cardeais do Modernismo, em 1922): “Nascer fora das previsões da historiografia e da crítica

¹ Cf. LAFETÁ, J.L., 1930: *A Crítica e o Modernismo*, (Prefácio de A. Candido), 34, SP, 2000². Apesar do valor desta obra, não é unânime sua cartografia do modernismo dos anos 30 em termos de força e diluição, exemplificando na poesia simbolista deste período a diluição: p. 34: ‘*Na poesia tal modificação se dá principalmente por causa duma reação ‘direitista’, que vem do grupo espiritualista encabeçado por Tasso de Oliveira, corre paralelamente ao Modernismo com as revistas Terra do Sol e Festa, e vai encontrar sua realização maior nos poemas prolixos e retóricos de Schmidt.*’, outros teóricos, como CASTELLO, J. A., *A Literatura Brasileira*, USP, SP, 1999, 181: ‘*Os poetas destacados, também ensaístas e ficcionistas... são exemplos Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Cecília Meireles... Revigoram a “fase áurea” do nosso modernismo...*’ ou CÂNDIDO, A., *Modernismo*, 25: ‘*Pela altura de 1928, começam as reações mais vigorosas contra os aspectos contingentes do Modernismo, da parte do grupo da Festa...*’

literárias instaladas, e ter a loucura poética dum “caminho próprio” seria, no caso de Cecília delito passível de um desconhecimento mais ou menos teimoso”¹.

O “grupo da festa” será alvo de contendas que ainda repercutem hoje, nas avaliações sobre este período.

E, diante dos princípios estéticos do modernismo, seu projeto ideológico que entende o tempo como presente, a identidade nacional como autóctone, a política como ironia, a estética como riso e leveza, a história no seu caráter transformador e em contínua mudança como sinal de ruptura com a identidade do passado, do estrangeiro, do antigo.

Estamos mais acostumados o modernismo dentro da tradição de ruptura... a nossa formação esteve sempre configurada por uma estética da ruptura, da quebra, por uma destruição consciente dos valores do passado. Dessa forma é que um dos discursos mais privilegiados do modernismo, sobretudo nos últimos vinte anos, tem sido a paródia...²

O que nos interessa, e é necessário, é superar essa história que ajudou a dar margem a um sem-número de desinteligências “*com um grupo de escritores católicos, que por meio das revistas cariocas Arvore Nova, Terra do Sol e Festa... para o grupo do Rio, as fontes das renovações literárias com base no pensamento filosófico e espiritualista ainda eram fortemente ligadas ao Simbolismo*”. Do ambiente e da cultura do

¹ Cf. GOUVÊA, A *Capitania*, 46; SANCHES NETO, M., *Cecília Meireles e o tempo inteiro*, 55, ‘Tanto na expressão mística quanto na histórica e natural, Cecília Meireles se guia pelo desejo de abolição das linhas divisorias. Esta concepção não lhe permitiu fixar-se numa única corrente estética, levando-a a se apropriar de conquistas de várias delas, sem deixar-se de se manter fiel ao seu projeto literário. Contra a cizânia, ela usou a palavra como instrumento unificador, sendo o poeta brasileiro que melhor fez a passagem dos valores do século XIX para o século XX. É verdade que sofreu discriminação por não ter sido moderna no sentido combativo e vulgar da palavra, mas Cecília estava acima destes combates.

² Cf. SANTIAGO, S., *Nas Malhas da Letra*, 108, citando Oswald de Andrade, afirma: ‘Não é à toa que, entre os primeiros modernistas famosos, o que levou, no modernismo até as últimas consequências a estética da paródia; DE SOUZA, E.M., *Crítica Cult*, UFMG, BH, 2002, 89, ‘A Obsessiva troca de cartas entre Mário de Andrade e seus companheiros de geração é uma das mais significativas provas de uma prática mundana de legitimação do cânone literário modernista...O Cânone se legitima, tornando moeda corrente da troca literária, meio eficaz para os futuros leitores identificarem autores, criarem linguagens ou sintetizarem superficialmente um momento literário específico.’, neste sentido, é muito interessante o texto de SANTIAGO, S., *Artelatina*, (Manifesto) in MARQUES, R. e VILELA, L. H. *Valores, Arte, Mercado, Política*, UFMG, BH, 2002, 57-61, que revisitando a tradição modernista dos manifestos de forma irônica e lúdica lança um antídoto contra a gripe da globalização, ele condensa as bases dessa arte-latina, afirmando seu caráter antes pragmático transversal que conceitual e teórico.

catolicismo de Jackson de Figueiredo, de Tristão de Athayde, e tão próxima e antecipadora da obra lírica de Jorge de Lima.

Em 1927, um grupo de intelectuais e artistas aspira a uma literatura sem referentes pitorescos ou indicativos geográficos estanques. Na casa de Fernando Dias, artista plástico, esposo de Cecília Meireles, um conjunto de intelectuais discute o ideário estético que formaria a revista *Festa*², mensário de caráter espiritualista e universalista que circula, em sua primeira fase, no Rio de Janeiro, entre agosto de 1927 e janeiro de 1929. Idealizado por Andrade Muricy e Tasso da Silveira³, *Festa* contrapõe-se ao localismo paulista e edifica uma arte que valoriza as riquezas da intuição e do instinto, o automatismo do subconsciente e a investigação pela transcendência. (RÜCKER,

Dentre os autores desta difícil assimilação do Modernismo, estão Cecília Meireles e Tasso da Silveira. Diversos, pois Cecília, se encaminhará para uma outra perspectiva da espiritualidade e da poesia:

Analisando os equívocos do passado e ainda sobreviventes na crítica cecilianiana, Hugo Estensoro analisa o espaço da sua poesia naquela brasileira do século que passou, buscando clarear a difícil tarefa de situá-la, em vista da crítica justa, que possibilita apropriar-se adequadamente de seu patrimônio.

Cecília não pode ser pensada fora do modernismo, mas também não apenas como simples filiada tardia a um movimento. De fato, ela não passou pelo destrocamento às vezes pueril da métrica; ao contrário, manteve a fidelidade a uma poesia mais sensorial, musical e cromática... Não há como encaixá-la, isolá-la e pensar sua obra dentro de cânones fixos. (DOS SANTOS, 2002, p. 06)¹.

Entre a constelação dos maiores poetas modernos², todos os homens, a obra *cecilianiana* deve ser entendida à luz da perspectiva positiva de subjetividade. E mesmo delineada no interior do ambiente do *grupo de Festa*, esta, não estava congregada numa corrente religiosa definida, mas

¹ Cf. ESTESSORO, *A Lira do Modernismo*, 67. Voltaremos a sua auspiciosa crítica da análise poética de Cecília, como tecido para a discussão sobre a confusão entre Moderno e Modernismo, ou melhor, sobre o fato *de ainda não termos uma verdadeira história do Modernismo no Brasil...o resultado é que os esquemas interpretativos do Modernismo no Brasil tem sérias dificuldades em situar com coerência a obra de alguém como Cecília.* Neste sentido, ele busca demonstrar tal equívoco na análise da incompleta e breve obra de MERQUIOR, J.G., *Breve História da Literatura Brasileira*, entre as questões, dos autores europeus e sua recepção 'antropofágica', a partir de 1922.

² Cf. GOUVÊA, *A Capitania*, 43: *"Com efeito, a capitania cecilianiana – com que efetivamente diversifica e enriquece nossa tradição modernista – é a do lirismo absoluto, a da poesia essencial, a do mergulho no "eu profundo", em parte considerável impulsionado pela busca de respostas ao porquê e ao destino e ao destino da viagem sem prazo certo que todos neste planeta, com ou sem respostas definitivas sobre o "todo" ou o "nada" empreendemos."*

aglutinava-se em torno de uma visão mística e contrária aos valores de um mundo industrial e mecânico. O Pós-Simbolismo religioso da poeta¹ traz à tona traços de uma discussão importante, que nasce da própria crítica ao modernismo: *o pós-modernismo*, na sua permanente superação de cânones e retorno permanente. Sua obra busca exprimir a ampliação de novas sensibilidades e sujeitos, com seus corpos, identidades e lugares psicossociais, além da emergência de ‘novas subjetividades’.

Não se trata, portanto de uma neossimbolista (no dizer de Otto M. Carpeaux), que apenas voltava do simbolismo de maneira passiva, mas de uma autora que parte deste movimento, e do que havia nele de conexões como o Parnasianismo, rumo a uma arte moderna escoimada de seu materialismo limitador, fazendo preponderar um desejo de unificação e não de cisão, de universalização e não de particularização... Logo não se pode esperar de um poeta espiritualista como Cecília uma poesia de inovações lingüísticas, de colorido nacional, de experimentações ou de posicionamentos políticos, sejam de sexo ou classe. (DOS SANTOS, 2002, p. 08)².

O grupo liderado por Tasso da Silveira e Andrade Muricy não quer perder-se, não deseja unir-se ou entregar-se a seu choque, almeja separar-se dela porque crê que a cidade turva o mergulho do homem em sua espiritualidade. O artista de *Festa* compreende que somente longe do caos, no isolamento, ocorrerá o encontro com o eterno.

A fim de religar-se, o artista refugia-se em sua solidão. Como quer evadir-se da experiência do choque - porque vê na multidão o lugar da fragmentação, da dissolução do eu - procura no espaço da poesia o abrigo para seu misticismo. Em perquirição por um caminho de exercício da verdade, de plenitude, o artista assume sua função de *vate* e estabelece novos valores com o objetivo de sustentar a crise moral do início do sé-

¹ Merece nota a breve comunicação de CAVALCANTE, D., *Passagem para a Índia*, in Cult 2001, 53-55, segundo ele as relações históricas e literárias entre a Índia, Tagore e Cecília Meireles são persuasivas para afirmar que: *em relação ao ideário do Hinduísmo e as vertentes de sua poesia existem elementos mais do que análogos. Assim como na distinção entre atman e ‘ser’, que implica numa consciência de transitoriedade e esapego material, como postura filosófico-religiosa, em vista de um desenvolvimento progressivo, a poesia cecilianiana tem uma característica essencial baseada sobre a onipresente idéia de transitoriedade de todas as coisas, segundo ele, Cecília, ao ser influenciada pela cultura hinduista, que resultou em uma ‘mundivisão’ que lhe era específica, ainda mais especificamente, ela expressou através de sua criações em poesia e prosa.*

² Cf. SANCHES NETO, *Cecília e o Tempo inteiriço*, p. 24.

culo, o que pode ser verificado no poema-manifesto escrito por Tasso da Silveira in *Festa* em agosto de 1927¹

A arte é sempre a primeira que fala para anunciar o que virá.
E a arte deste momento é um canto de alegria.
uma reiniciação na esperança,
uma promessa de esplendor.
Passou o profundo desconolo romântico.
Passou o estéril cepticismo parnasiano.
Passou a angústia das incertezas simbolistas.
O artista canta agora a realidade total:
a do corpo e a do espírito,
a da natureza e a do sonho,
a do homem e a de Deus,
canta-a, porém, porque a percebe e compreende
em toda a sua múltipla beleza,
em sua profundidade e infinitude.
E por isto o seu canto
é feito de inteligência e de instinto
e é feito de ritmos livres
elásticos e ágeis como músculos de atletas
velozes e altos como subtilíssimos pensamentos
e sobretudo palpitantes
do triunfo interior
que nasce das adivinhações maravilhosas...

Não se pode afirmar que a poesia de Ismael Coutinho possui esta pujança e emoção. Ele permanece bem ligada ao inter-mundo da língua preciosa de um parnasiano e com um coração afetuoso de um romântico. E seu catolicismo é mais próximo daquele de Gustavo Corção e dos colegas do Centro D. Vital. Lobo evidencia com argúcia as distâncias e similitudes entre o universo destes “poetas cristãos” em meio ao Modernismo:

Apesar do uso de um vocabulário despojado, próximo ao cotidiano, na tradição católica e espiritualista, Darcy e Cecília, unem poesia e música, prática não tão distante quanto se possa pensar, da poesia de Mário de Andrade, que segue essa orientação do teórico simbolista René Ghil. A preocupação cristã e espiritualista desses poetas parece remontar ao parnasianismo de Horro, único livro de Auta de Souza, caracterizado pela extrema religiosidade da autora rio-grandense-do-norte. O uso da linguagem cotidiana, imantada pela descrição das cenas de nossa história e vivências, redundou, em Cecília, no belíssimo poema, talvez o seu mais famoso, em que ela revela sua intimidade ao leitor-receptor: “Eu não tinha esse rosto de hoje, assim calmo, assim triste, assim magro (...)” (“Retrato”, in Retrato natural, 1949). Falta às obras de Is-

¹ Os textos de *Festa* fazem parte da organização feita por CAMARINHA, Mário de Sá. Edição fac-similada. Rio de Janeiro: Inelivro, 1978, p. 1.

mael Coutinho essa sensibilidade transbordante de emotividade que impregna esse poema de Cecília Meireles. (2011, p. 14).

4.1. Conclusões

Vemos, pela leitura de *Silhuetas* e de *Bosquejos*, ambos datados pelo autor de 1922, mas escritos entre 1917 a 1925, que Ismael Coutinho é avesso a tais “revoluções da linguagem poética” que caracterizaram o modernismo mundial – com exceção da linha espiritualista. Nesses seus dois livros, que deixou inéditos, esmera-se no uso da expressão refinada da norma culta e na obediência à forma do soneto, na rima e na métrica bem marcadas e num glossário oriundo da poesia clássica. Apenas em algumas composições dramáticas curtas, ou autos, recupera a “linguagem caipira” brasileira, em tom ingênuo ou naif, mas sempre num contexto cômico. Por exemplo, em “Dois roceiros” (ver Coutinho, *Bosquejos*), os personagens Chico e Mané, que remetem para o teatro de Artur de Azevedo, como em *A capital federal*, em que se confrontam o ambiente rural e o urbano. (LOBO, 2011, p. 15).

Em *Bosquejos* e *Silhuetas*, encontramos, como não o poderia ser em contrário, tantos traços da multiforme fisionomia da rica literatura no Brasil. Ismael Coutinho, gramático, amigo da língua pátria (filólogo), professor, pesquisador e, no fundo, sacerdote do idioma da terra do Pau-Brasil, recolheu em sua obra poética, às vezes, com *tom ingênuo ou naif*, *mas sempre num contexto cômico*, a alma simples do poeta com língua de Parnasos.

Não convém equiparar, pois, toda a obra de Coutinho, sua leitura da evolução do português no Brasil, amparado pelo exímio conhecimento da língua de Virgílio, traduziu-se em canto ligeiro e singelo, oferta do coração, e um coração pio, religioso:

“Podemos afirmar que a principal preocupação de Ismael Coutinho, em sua poética, prende-se ao tema religioso cristão aliado ao tom didático, moral, educativo, como no último poema de *Silhuetas*, o soneto “Meu rosário”:

Este rosário sempre me acompanha
Acompanha-me sempre pela vida
(...)Hei de guardar, num lindo relicário,
Todas as contas deste meu rosário,
Depois de velhas, entre murchas flores,
(...)

(LOBO, 2011, p. 24).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, Sandra. *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edufrj, 1997.

ARGAN, Carlo Giulio. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

BLACKBURN, Robin. *A queda da escravidão colonial (1776-1848)*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CASTELLO, José Aderalto. *A literatura brasileira. Origens e unidade*. São Paulo: Unesp, 1999. v. 3.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era barroca e neo-clássica*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. 2v.

_____. *A literatura no Brasil: era romântica*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. 3v.

COUTINHO, Ismael. *Bosquejos*. Rio de Janeiro: Botelho, 2011.

_____. *Silhuetas*. Rio de Janeiro: Botelho, 2011.

D'ARAÚJO, Antônio Luiz. *Arte no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

DE OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

DOS SANTOS, Boaventura de Souza, (Org.) *Conhecimento prudente para uma vida decente*, São Paulo: Cortez, 2004.

GROULIER, Jean-François. *A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. Campinas: Unicamp, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2003.

LOBO, Luiza. A voz espiritual de Ismael Coutinho. In: COUTINHO, Ismael. *Silhuetas*. Rio de Janeiro: Botelho, 2011.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da cidade*. Martins Fontes: São Paulo, 1988.

MARAVALL, José Antônio. *A cultura do barroco*. São Paulo: Edusp, 1997.

NÓBREGA, Mello. *Situação literária de Anchieta (III)*. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/festas/anchie11.htm>>. Acesso em 18 jul. 2011.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996.

RÜCKER, Joseane. *Entre a afluência e o crepúsculo: o silêncio na poesia de Tasso da Silveira*. Disponível em: <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_002/cultura/entreainfluenciae.pdf>. Acesso em: 21 de jul. 2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Difel, 1982.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TENÓRIO, Waldecy. *Sob a invocação de Guimarães Rosa: literatura e teologia num conto de Tutameia*, São Paulo, n. 78, junho/ago. 2008. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0103-99892008000300011&script=sci_arttext>. Acesso em: 18 jul. 2011.

WEHLING, Arno. *Formação do Brasil colonial*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.