O Sineiro dos Mortos

Poética e Ideologia: Augusto Frederico Schmidt (Poesia e Prosa)

Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo
Doutorando: Valdinei Dias Batista (no. USP 2095887)
Orientadora: Iná Camargo Costa

2002

AGRADECIMENTOS:

A lista de agradecimentos às pessoas que colaboraram para que fosse possível se escrever esta tese é — sem medo de parecer piegas — imensa. Fazem parte delas amigos, colegas de trabalho, bibliotecários, professores, alunos, entre tantos que me forneceram informações, dicas, sugestões, livros, textos, me ensinaram a operar um programa de computador (pessoal da **Enfoque**, ex-**Perfil**: Bete, Cris; pessoal da **Intercom**: Cris, Janete, Jarra, bem como os funcionários em geral), pessoas a quem agradeço em seu anonimato, dado o espaço pequeno.

Nominalmente, agradeço em primeiríssimo lugar a minha orientadora, Iná Camargo Costa, cuja paciência, perspicácia e otimismo engajado não me deixaram esmorecer um só instante; a Geny Wakisaka que, mesmo a oriente deste trabalho, projetou uma luz que iluminou para mim pontos obscuros da senda do poema (e, aproveitando a carona, a todo o pessoal do Centro de Estudos Japoneses, professores, bolsistas, bibliotecários e funcionários, que possibilitaram, durante nosso convívio, que fosse possível — até mesmo com o fornecimento de bolsa de estudos — dar os primeiros passos para este trabalho, quando ele ainda era radicalmente outro); a todo o pessoal do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (professores, alunos e funcionários) pelo apoio e pelo incentivo (e o bom papo! por que não?) durante todo esse tempo; a Zenir Campos Reis, pela severidade nas avaliações e por suas sábias (e por isso simples) leituras de Graciliano Ramos e das veredas em meio aos grandes sertões da crítica literária; ao professor João Alexandre Barbosa que, sem saber, foi o primeiro a ler este texto, ainda na forma de trabalho para pós-graduação; a João Luiz Machado Lafetá (*in memorian*) cuja recusa em orientar este trabalho me deu ainda mais certeza da sua necessidade e, finalmente, ao CNPq e à CAPES pelos financiamentos (durante os períodos de 1994/95 e 1997/2002, respectivamente) que tornaram este trabalho de pesquisa menos penoso e possível.

APRESENTAÇÃO:

A poesia de Augusto Frederico Schmidt anunciou um tempo de coisas mortas, um tempo de um tempo que morria. Sua poesia prenuncia uma literatura que, a partir de meados da década de 1940, terá como preocupação não questões sociais da nação, mas a diversão pura e simples; uma arte preocupada antes com o entretenimento e a geração de lucro (quando consegue ser uma arte lucrativa). Versos de publicação póstuma de Schmidt dizem: "Por que permitis, Senhor,/ Que as musas se transformem em velhos pássaros feios?" Esta tese buscou mostrar como a aventura desta poesia foi profundamente marcada por aspectos político-ideológicos (e daí religiosos) que, com o passar do tempo, se desgrudaram da pele desses versos, dando a grande parte dos poemas simplesmente um sabor de velharia, transformando-os em "velhos pássaros feios".

The poetry by Augusto Frederico Schmidt announces a time of dead things, a time of a dying time. His poetry forecasts a literature which, from de middle of the 1940's have got as preoccupation no social matters of the nation, but the diversion simple and pure; an art interested mainly with the entertainment and the generation of lucre (whenever it can be a profitable art). His posthumously published verses say: "Why do you permit, Lord,/ That the muses turn into old ugly birds?" This thesis search to show how the adventure of this poetry was deeply marked by political and ideological aspects (and then religious) that, passing the time, unstuck from the skin of this verses, giving to a large part of the poems simply a taste of old things, turning them into "old ugly birds".

Índice

Agradecimentos

Apresentação

Introdução.....I

Capítulo 1.....11

Capítulo 2.....27

Capítulo 3.....67

Capítulo 4.....141

Conclusão.....193

Anexo.....208

Bibliografia.....227

RESUMO:

Este trabalho tem como objeto a poesia de Augusto Frederico Schmidt, poesia que anunciou um tempo de coisas mortas, um tempo de um tempo que morria. Sua poesia prenuncia uma literatura que, a partir de meados da década de 1940, terá como preocupação não questões sociais da nação, mas a diversão pura e simples. É uma arte preocupada antes com o entretenimento e a geração de lucro (quando consegue ser uma arte lucrativa). Versos de publicação póstuma de Schmidt dizem: "Por que permitis, Senhor,/ Que as musas se transformem em velhos pássaros feios?"

Este estudo – traçando a trajetória dessa literatura católica e reacionária, menos religiosa que engajada – buscou mostrar como a aventura desta poesia foi profundamente marcada por aspectos político-ideológicos (e daí religiosos) que, com o passar do tempo, se desgrudaram da pele desses versos, dando a grande parte dos poemas simplesmente um sabor de velharia, transformando-os em "velhos pássaros feios".

ABSTRACT:

This work has as its target Augusto Frederico Schmidt's poetry, a poetry that announced a time of dead things, a time of a dying time. His poetry forecasts a literature which, from de middle of the 1940's have got as preoccupation no social matters of the nation, but the diversion simple and pure. It's an art interested mainly with the entertainment and the generation of lucre (whenever it can be a profitable art). Some of his posthumously published verses say: "Why do you permit, Lord,/ That the muses turn into old ugly birds?"

This thesis – tracing the route of this catholic and reactionary literature less religious than engaged – searched to show how the adventure of this poetry was deeply marked by political and ideological aspects (and then religious) that, passing the time, unstuck from the skin of this verses, giving to a large part of the poems simply a taste of old things, turning them into "old ugly birds".

PALAVRAS-CHAVE: Poesia modernista; Poesia Católica; Ideologia; Política; Literatura e Sociedade.
KEYWORDS: Modernist poetry; Catholic poetry; Ideology; Politics; Literature and Society.

INTRODUÇÃO

O GALO BRANCO É NEVE E FOGO; NO ENTANTO, A SOMBRA, A OBSCURIDADE, O SILÊNCIO ÚMIDO O CERCAM. SUA VIDA ALTIVA SE VAI GASTANDO E DIMINUINDO NESSA PAZ DESESPERADA, NESSA SUJEIÇÃO À TRANQÜILIDADE, NESSE DESENCONTRO COM O DESTINO DA SUA RAÇA GUERREIRA E INSUBMISSA.

[...] É UM SER MEDUSADO PELO SOL, PELO CALOR E PELA LUZ. NO ENTANTO, SÓ O VEJO NO ESCURO, MERGULHADO NAS ÁGUAS DA NOITE, NA PAZ ANTIGA DAS NOITES. [...] SÓ O VEJO À ESPERA DE FANTASMAS, QUE NÃO SURGEM MAIS, MOBILIZADOS PARA CONJURAR O QUE VIER DO OUTRO LADO.

AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT, *O GALO BRANCO — PÁGINAS DE MEMÓRIAS*

INTRODUÇÃO

No Brasil, durante séculos, apesar de algumas vozes de protesto, foi fácil aceitar brancos matando índios, flagelando negros escravos, pisando nos pobres. Por quê? Porque eles não eram "iguais". 64/84 teve esse efeito revelador: mostrou brancos classe média torturando até a morte brancos classe média. Um clarão se abriu: somos capazes de coisas horríveis com nossos iguais. E isso jogou mais luz no flagelador do passado, descolou-o do índio, do negro, do pobre, e deixou-o sozinho na cena. Brasileiro, homem cordial? Uma ova.

Então estamos aprendendo a nos ver no espelho.

IVAN ANGELO

I. O SINEIRO DOS MORTOS

No texto "O sineiro dos mortos", de 1950,[1] Schmidt relembra a sessão, em junho de 1924, na Academia Brasileira de Letras, momento do pronunciamento do discurso modernista por Graça Aranha. No instante em que escrevia, diz Schmidt, muitos (ou a maioria) dos presentes ao pronunciamento já haviam morrido. Confessa que naquele dia em 1924 ele ainda estava incerto sobre para que lado se inclinaria, "se para os clássicos ou se para os revolucionários", tomando, por fim, ao sabor do discurso de Graça Aranha, o lado dos modernos. Para Schmidt, o discurso proferido por Aranha foi, na verdade, uma "oração subversiva"[2]. Mais adiante, nova confissão:

> Hoje num rápido exame verifico que se houve na literatura, na vida brasileira, um lugar e um papel para mim, foi o de sineiro dos mortos, das coisas mortas, das tristezas, das assombrações e dos pavores. E se realizei alguma coisa de autêntico e de continuado foi como espectador do passado.[3]

No mesmo texto, linhas à frente, aceitará, finalmente, o epíteto de autor que reagiu contra o modernismo, palavras de Alceu Amoroso Lima e Manuel Bandeira:

> Dois anos e pouco passados sobre esse dia de junho, brotaria o *Canto do Brasileiro Augusto Frederico Schmidt*, que os críticos apontariam como a primeira reação contra o modernismo. Era realmente uma queixa incerta também contra o *brasileirismo*, contra os temas ricos. O Brasil era o meu assunto, mas um assunto triste...[4]

---

[1] SCHMIDT, Augusto F. *O Galo Branco: páginas de memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, pp. 171-174.

[2] É interessante prestar atenção nesses apelidos, quase sempre irônicos, com que Schmidt se refere, mais comumente a partir da década de 1940, ao modernismo, ao comunismo, ao pessoal da esquerda: "oração subversiva", "igreja soviética", "os ideólogos"...

[3] Ibidem, p. 173.

[4] Ibidem, p. 174.

Notar que, ao mesmo tempo que aceita ser "aquele que reagiu contra o modernismo"(em suma, "reacionário"),[5] se diz também "aquele que reagiu contra o brasileirismo modernista", dizendo-se, além disso, interessado por um certo Brasil, na forma de um assunto triste. Mais acima já se dissera anunciador do que morreu, o sineiro que toca sinos anunciando a morte, "o sineiro dos mortos, das coisas mortas", o que justifica a escolha do título para esta tese.

Schmidt é um problema na literatura brasileira ou vários problemas — muito pouco estudados — num só: a literatura católica das décadas de 1920 e 1930 (reacionária, anticomunista),[6] a literatura religiosa (muito mais mística que política), a literatura engajada (ou "compromissada", como alguns puristas preferem), a poesia condoreira pós-1922 (que ressurge, como salientara Mario de Andrade — com extremo vigor — a partir de Schmidt e Murilo Mendes)... Sérgio Milliet já dissera, a respeito de Dantas Motta, que, quando um poeta nos coloca um problema, seja de estilo ou de mensagem, isso significa que estamos diante de algo inédito.

Contudo, Augusto Frederico Schmidt sempre foi um autor muito pouco estudado e, menos ainda, levado a sério (talvez somente por Bandeira e Mario de Andrade, o que não nos causa surpresa), dentro da grande quantidade de autores surgidos na década de 1930 no cenário da literatura brasileira.

A observação de Mario de Andrade em seu discurso "O Movimento Modernista"[7] de que "já é tempo de observar, não o que um Augusto Meyer, um Tasso da Silveira e um Carlos Drummond de Andrade têm de diferente, mas o que têm de igual", é, mais ou menos, a preocupação que norteou minha decisão de enveredar pelo estudo de parte da obra de Augusto Frederico Schmidt.

---

[5] Essa questão que diz respeito à "reação católica", de Jackson Figueiredo a Gustavo Corção (ou seja, desde a fundação do Partido Comunista Brasileiro ao Golpe Militar de 1964), reação ao avanço do socialismo (e do comunismo) no Brasil, será mais discutida no *Capítulo 4: Memórias do Galo Branco: a sedução pelo púlpito.*

[6] Hoje em dia "reacionário" e "conservador" são usados indiferentemente. Não é verdade que tenha sempre sido assim. "Reacionário" significava nas décadas de 1920, 1930 e 1940 (pelo menos) "anticomunista", "ativista da Reação Católica", ou, de acordo com o dicionário, "contrário à liberdade; referente ao partido da *reação*; *s. m.* sectário da *reação* política ou social". Sobre isso discutiremos mais tarde (Cf. nota 5). "Conservador" sempre teve (até hoje tem) significado generalizado de "passadista", alguém ligado ao passado ou, em termos políticos "indivíduo que em política opina pela *conservação* da situação vigente, opondo-se a reformas radicais" (Cf. *Pequeno dicionário brasileiro de Língua Portuguesa*. Org.: Hildebrando de Lima e Gustavo Barroso; rev. Manuel Bandeira e José Baptista da Luz). Quando Nélson Rodrigues afirmava: "Sou um reacionário!" *ele* não confundia os vocábulos, quem confundia era a crítica. Ele era mesmo isso: católico, "de direita" e reacionário. Basta lembrar seu apoio e colaboração com o golpe militar de 1964 (como o fizeram Augusto Frederico Schmidt, Rubem Fonseca, Raquel de Queiroz e Nélida Piñon, para lembrar apenas os casos mais grotescos).

[7] ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5.ª edição, pp. 231-255.

O que Augusto Meyer, Tasso da Silveira, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Octavio de Faria, Lins do Rego (os três últimos chamados por Mario, no mesmo texto, "figuras mais nítidas e construidoras") teriam em comum e de igual, senão uma atitude interessada, compromissada com a vida, com seu país e o mundo, atitude que Mario — ainda no referido discurso — confessa ter sido negligenciada por sua geração?

A obra de Augusto, que estréia com a publicação de um longo poema — de título desengonçado e de mau gosto, contudo bastante significativo, *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* [8] — desperta nosso interesse (e surpresa) não somente por aquele "senso de contemporaneidade exíguo" que Mario de Andrade salientou, mas também pela ambição épica que sentimos, desde o primeiro poema do autor, tomar forma, sem, no entanto, conseguir se formar em definitivo.

Essa mistura de achados modernistas e poéticas "ultrapassadas" (a arte dos "clássicos" a que Schmidt se referia no texto acima) parece tentar retomar uma linha pouco explorada — até então — pela poesia brasileira deste século, trazendo em seu bojo aquela vagueza encantatória de Cruz e Souza (típica da poesia mística) e uma certa melancolia dolorida à Alphonsus de Guimaraens. Parece ter tentado explorar uma tênue linha que começa em Casimiro de Abreu,[9] passa por Álvares de Azevedo, Cruz e Souza, Alphonsus de Guimaraens, Raimundo Correa e chega, iluminada aqui e ali pelas descobertas inovadoras de 1922, até Ribeiro Couto e seu penumbrismo modernista.[10] É uma hipótese, embora não a hipótese que sirva de guia para o presente trabalho, cujo norte foi realmente a necessidade de compromisso assumida por essa geração.

De fato, Augusto sente, já desde seus primeiros passos como poeta, essa necessidade de engajamento, da atitude de interesse. Esse interesse

---

[8] O título do poema é originalmente esse. Alceu Amoroso Lima, ainda Tristão de Athayde, se refere a esse título em sua crítica, dizendo-o desengonçado (Cf. LIMA, Alceu Amoroso. "Nova turma". *Estudos - 3.ª série*. Rio de Janeiro: A Ordem, 1930, pp. 41-55). Augusto Frederico Schmidt ainda se refere ao poema com esse título tão longo em *O Galo Branco: páginas de memórias* (Cf. SCHMIDT, Augusto F. *O Galo Branco: páginas de memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 174). Posteriormente, quem sabe se por influência da crítica de Alceu Amoroso Lima, costumou-se — até mesmo entre a crítica — chamar o referido poema simplesmente de *Canto do brasileiro*. Muita gente boa confundiu (pelo costume de se chamar o poema de *O Canto*) o poema com o *Novo canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* do qual nunca achei versão integral. Mario, nessa famosa carta (de 1932, portanto, posterior ao *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*), ao que parece, refere-se ironicamente ("então foi isso que ele descobriu?") ao *Novo canto* e não ao *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*.

[9] É a tese de Alceu Amoroso Lima — ridicularizada por Mario em carta a Manuel Bandeira. Muitos (entre os quais me incluo) discordam, por verem em Schmidt uma certa impostura, ausente em Casimiro. O certo é que Schmidt era consciente da fonte em que bebeu (a poesia burguesa, como diz, ainda e sempre, Mario de Andrade).

[10] Mais ligado aos modos da poesia feita em Portugal no mesmo período (final dos anos de 20 e começo dos anos de 30. Refiro-me à obra de poetas do Grupo Presença, ou seja, José Régio, Miguel Torga, Adolfo Casais Monteiro).

pelo mundo e pela vida do país, entretanto, coloca-o diante dos problemas que envolvem o gênero lírico e a ideologia.

A poesia lírica, como Hegel nos mostra em sua *Estética*, é o domínio da subjetividade, do indivíduo, portanto. E sendo nessa poesia o indivíduo que se expressa, que mostra como vê o mundo, "os objetos, o tema são completamente acidentais; a importância reside na concepção e na expressão artísticas cujo encanto, no que se refere à poesia lírica, pode consistir no terno perfume que a alma exala, na novidade e na originalidade das idéias, nos aspectos surpreendentes do pensamento, etc."[11]

Adorno vai mais longe, ao abordar o tema do subjetivismo inerente à lírica. Para ele, o conteúdo do poema lírico não é somente a expressão de motivações e experiências pessoais individuais, senão que essas motivações se tornam artísticas somente quando, exatamente pela especificidade de sua forma estética, adquirem participação no universal. O que não quer dizer que o que expressa o poema lírico deveria imediatamente ser o vivido por todos. O aprofundamento do que é individual atinge o universal por trazer à tona tudo o que no mundo ainda não se desfigurou, ainda não foi apreendido, colocando em questão o que, por ser tão particular, é profundamente humano.[12] Essa é a universalidade essencialmente social da Lírica.

Aqui é que podemos esbarrar no problema da ideologia: nem tudo que é extremamente particular é universal. Como afirma Terry Eagleton, a ideologia é o que faz homens e mulheres confundirem-se, de tempos em tempos, com deuses ou vermes.[13]

A afirmação da existência de Deus num poema de cunho religioso não é necessariamente universal, pois há religiões que simplesmente desconhecem a existência de um deus. A ideologia se baseia no aparente: Roberto Schwarz lembra que Marx define ideologia como "uma ilusão bem fundada nas aparências".[14] Poderíamos dizer que a crença num deus (no Deus cristão, por exemplo) é uma crença particular. A afirmação de sua universalidade esbarra em alguma forma de ideologia que, muitas vezes, podem ser formas perigosas de imposição. No Capítulo 4 desta tese estudaremos como uma forma ideológica (no caso, a reação católica brasileira) pode ser furiosa. Adorno, aliás, já disse que, "se o leão tivesse uma consciência, sua fúria contra o antílope que quer comer seria ideologia".[15]

---

[11] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética (Poesia)*. Lisboa: Guimarães, p. 223.

[12] É assim que, para citar um simples exemplo, um poema como "Poema só para Jayme Ovalle" de Manuel Bandeira, apesar da limitação de "público-alvo" (o poema é "só para Jayme Ovalle") e de "foco lírico-narrativo" (o "eu" que se expressa), ainda assim é um poema universal: a particularização do destinatário não torna o poema menos humano (ou *des*umano), muito pelo contrário.

[13] EAGLETON, Terry. *Ideologia*. S. Paulo: Unesp: Boitempo Editorial, 1997, pp. 12-13.

[14] SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* S Paulo: Cultrix: Cia. das Letras, 1987, p. 38.

[15] Cf. EAGLETON, Terry. Op. cit., p. 115.

Embora seja muito difícil tratarmos separadamente forma e conteúdo, como bem disse Bakhtin, é possível dizer que é tarefa bem mais árdua determinar formas ideológicas no nível da forma do que no do conteúdo. Hegel, entretanto, afirmava que na arte, como em toda obra humana, o conteúdo desempenha papel decisivo.

Sartre, ao abordar o engajamento do artista e da obra de arte, afirma que há artes — e entre elas estaria a poesia — das quais não podemos exigir (ou esperar) que se engajem. Para ele, as palavras na poesia não têm significado, são opacas, o que impediria a um poema lírico o engajamento. O que é meia verdade: é preciso lembrar, antes de tudo, que se as palavras nada significam no poema isoladamente, este é um todo que se dirige a uma significação qualquer. Em resumo, o conjunto das palavras (ligado a tudo no poema: imagens, sons) determinam um sentido, de outra forma a obra poética não poderia ser fruída.

O que Sartre se esquece é que o poema lírico *pode ou não ser engajado*, o artista pode ou não se engajar: a questão não se liga ao gênero poético mas à ética. Segundo Guilherme Merquior, como veremos adiante, isso seria um critério de qualidade para a obra de arte: o interesse do artista pelo mundo que o rodeia. O que deve ficar claro em nossas cabeças é que a atitude de engajamento, de interesse por parte do poeta não significa necessariamente que seu poema deva ser engajado, política ou socialmente, e creio ser discutível, ademais, se esse é um critério de qualidade: quem ousaria desqualificar a obra de Dylan Thomas por não ser engajada ou ver na obra de Neruda o engajamento determinando sua qualidade?

O que importa para este trabalho é que é possível perceber na tessitura do poema traços ideológicos incontestáveis, da mesma forma que o podemos fazer numa obra em prosa.

É exatamente nesse sentido que podemos dizer ser justo, pois, estudar a obra de um lírico como Augusto Frederico Schmidt nos remetendo muito mais ao seu conteúdo — terreno fértil para o estudo da maneira pela qual as ideologias e as poéticas se articulam ou se entrecruzam — do que à forma, muito embora admitamos que os dois se emaranhem de forma intrincada. Esse é, entretanto, um procedimento que se mostra justo no estudo da poesia de um lírico que abriu mão da condição de *ser lírico* e abraçou o destino, até mesmo em sua produção poética, de *ser social*, se propondo cantar o destino de seu povo.[16]

---

[16] CANDIDO, Antonio. "Notas sobre Ezra Pound". *Brigada ligeira e outros escritos*. S. Paulo: UNESP, 1992, pp. 181-186. Diz Antonio Candido nesse texto: "Quando os poetas se limitam à literatura, é impertinente indagar da sua atitude política; mas o fato é que desse grupo [o grupo imagista inglês] pelo menos três desenvolveram teorias político-sociais: Pound, Lawrence e Eliot". Isto pode muito bem se aplicar a Augusto Frederico Schmidt. Embora ele não tivesse desenvolvido qualquer teoria social, chegou a formular um plano, por volta da década de 50, que denominava *Brasil Grande*.

É por essa trilha que caminha esta pesquisa: em que medida e — mais importante ainda — onde, na obra deste autor, aparecem os rastros da ideologia que norteou sua história de vida e como isso se articula com seu fazer poético (e com sua obra de cunho memorialista em prosa)? É exatamente nessa esquina que literatura e história se cruzam de maneira mais evidente.

II. O Poço da História

> É muito fundo o poço do passado. Não deveríamos antes dizer que é sem fundo esse poço? Sim, sem fundo, se (e, talvez, somente neste caso) o passado a que nos referimos é meramente o passado da espécie humana, essa essência enigmática da qual nossas existências normalmente insatisfeitas e muito anormalmente míseras formam uma parte; o mistério dessa essência enigmática inclui por certo o nosso próprio mistério e é o alfa e o ômega de todas as nossas questões, emprestando um imediatismo candente a tudo o que dizemos e um significado a todo o nosso esforço. Pois quanto mais fundo sondamos, quanto mais abaixo tenteamos e calcamos o mundo inferior do passado, tanto mais comprovamos que as bases mais remotas da humanidade, sua história e cultura, se revelam inescrutáveis. Por temerários que sejamos no cumprimento que dermos à nossa sonda, ela se estira ainda, aprofundando-se, porquanto aquilo que é investigável, de certo modo, zomba dos nossos ardores inquisitivos; oferece pontos de apoio e metas aparentes, por trás das quais, depois que as atingimos, surgem ainda novas províncias do passado, tal como acontece ao que navega ao longo da costa sem encontrar termo para sua viagem, porque por trás de cada promontório de duna argilosa que ele conquista, pontas de terra inesperadas e novas distâncias continuam a negaceá-lo.[17]

Thomas Mann descreve neste trecho de seu romance, "literariamente", um quase intransponível problema relacionado à pesquisa histórica, quer seja, quanto mais dados sobre o objeto pesquisado ajuntamos — ou, na linguagem do narrador do romance, quanto mais fundo nos lançamos ao poço do passado, quanto mais comprimento damos à nossa sonda — tanto mais nos sentimos desamparados, faltos de fatos que justifiquem ou comprovem nossa pesquisa. Quanto mais pesquisamos, mais temos a sensação de que nos falta saber muito mais sobre o objeto, para que o apreendamos em toda a sua complexidade.

Oriundos de uma cultura que parece se sentir incomodada em fixar sua história, nossos trabalhos de pesquisa (principalmente de pesquisadores não-especialistas na disciplina História) se transformam numa tarefa muitíssimo mais árdua.

É certo que o presente trabalho não tem por objeto primordial a história (nem foi essa sua ambição); sendo um trabalho em Teoria da Literatura deve se remeter, antes de tudo, ao estudo do poema (tendo ele por objeto a poesia de um autor em especial). Não obstante, é impossível falar em literatura sem nos remetermos ao poço do passado a que se referia Thomas Mann. A poesia de Augusto Frederico Schmidt, em especial, só

---

[17] MANN, Thomas. *José e seus irmãos*. Porto Alegre: Globo, 1947, p. 13.

se abre à nossa interpretação se observada duma perspectiva histórica determinada, à qual se encontra irremediavelmente atrelada.

As revoluções da década de 1920, a ditadura getulista que começa a germinar já na década de 1930 e invade a década de 1940; a par disso, e como conseqüência, os altos e baixos da economia e da política, a orquestração concertada desde a década de 1920 contra o perigo comunista (o ano da fundação do PCB é 1922, ano da fundação do Centro D. Vital por Jackson de Figueiredo) — a Igreja Soviética, como a ele se referia Augusto Schmidt, num sarcasmo cafajeste —, tanto da parte da Igreja Católica (de Jackson de Figueiredo e D. Leme, nos fins da década de 1910, a Gustavo Corção, de fins da década de 1940 até a década de 1960), como da parte do governo e de políticos influentes: tudo isso se mostra determinante na forma e no conteúdo dos versos de Augusto Frederico Schmidt, desde seu primeiro livro *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* até a vil campanha encetada por ele contra o governo (e a pessoa) de João Goulart nas páginas de jornais cariocas, campanha financiada sobretudo por capital estrangeiro.

Aliás, tal como os altos e baixos por que navega a vida política e econômica do país no referido período, também sua poesia se exprime de maneira irregular, ou seja, em momentos de alto vôo inventivo (poucos, é preciso admitir, numa obra poética tão vasta) a momentos da mais rala inventividade. Torna-se necessário, por isso mesmo, investigar em que medida, e até que ponto, tanto a ideologia abraçada pelo autor (qual?) como o *milieu* histórico em que esteve imerso, determinam seu fazer poético, como foi dito acima.

José Guilherme Merquior explora bem a problemática sugerida no parágrafo acima quando afirma que

> a realidade que a arte conhece, nela o artista, um homem, se reconhece. Nela ele está envolvido. E, igualmente, livre. Justamente porque esse conhecimento ignora a isenção, a impassibilidade, não saberia nunca refletir o que conhece de forma apenas passiva. Refletir, como, se no que reflete a arte, produto do homem, está presente o próprio homem? Se a realidade é móvel exatamente à medida que o homem se move? Se se transforma, na proporção em que os homens, em coletivo, lançam a ação de tranformá-la? Eis aí a razão que faz a arte refletir (certamente), mas num duplo sentido — o de reflexo e o de reflexão. Não há possibilidade de a consciência humana reproduzir sem produzir, porque até para reproduzir já seria necessária a vontade de produzir uma reprodução.[18]

Dessa maneira, o artista tem consciência de que, queira ou não, participa da realidade, está envolvido por ela e nela intervém. Para Merquior, por vezes a "ideologia" conscientemente professada pelo artista (caso não somente de Schmidt, como de Pound, Mishima, Nélson Rodrigues, entre tantos outros), está em desacordo com o real: "tem sido freqüente a arte dos reacionários", afirma o autor. O que se faz necessário,

---

[18] MERQUIOR, José Guilherme. "A responsabilidade social do artista". *Razão do poema: ensaios de Crítica e de Estética*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1965, p. 197.

pois, é provar que os valores defendidos por tais autores, em suas obras, são, eles sim, reacionários, ou seja, valores opostos ao progresso da história, no sentido da universalização de direitos como a liberdade, a igualdade e a fraternidade.

É essa a problemática que nos impõe a obra de Schmidt, ou seja, determinar as rebarbas que sobram na disparidade entre a ideologia do artista e a visão de mundo da obra. Ou, usando as palavras de Merquior, provar que os valores humanos expressos na sua poesia e prosa sejam valores humanos reacionários, valores humanos opostos ao progresso (ou avanço) da história.

A história se mostra, neste caso, ferramenta indispensável e trabalho complicado. Isso porque é possível, a um observador mais ou menos rigoroso, perceber que existe, no Brasil, uma certa tendência ao menosprezo da história como fato real (ou uma aproximação bastante confiável).

É muito fácil observar, principalmente em vários dos movimentos artísticos de importância (e não somente neles, mas em muitas publicações à mão no mercado, bem como em muitas pesquisas acadêmicas a que temos acesso) a maneira negligente como vem sendo utilizada a pesquisa do desenvolvimento histórico brasileiro em suas teorias estéticas (quando as há).

O Romantismo forjou uma história (bem como uma geografia) particular, subjetiva, algo assim como uma história (e uma geografia, insisto) do desejo, tendo como ponto de partida para a observação o coração do indivíduo, seu desejo de abarcar o Brasil como uma nação unificada. É certo que tem a seu favor uma certa ideologia de época que o obrigava a tanto que é, também ela, histórica.

O Modernismo, visto em seu todo, tentou de certo modo mudar tal perspectiva; entretanto, certas células que o enformaram (Grupo Verde, Grupo Anta, Festa e mesmo a Antropofagia) tinham como base para suas pesquisas estéticas idéias não muito diferentes dessas idéias românticas, apenas mais contemporâneas e sem o filtro da visão portuguesa que marcou o Romantismo.

A Antropofagia — como o Concretismo, décadas mais tarde, e o Tropicalismo, mais recente — via a história através do prisma da *contemporaneização*: a história do povo brasileiro parecia se fazer, a julgar pela estética de Oswald de Andrade, desde sua origem, a cada instante. É como se a todo momento Pedro Álvares Cabral desembarcasse entre os nativos e os padres portugueses celebrassem primeiras missas. Sem contar o fato de que os antropófagos são os responsáveis diretos pela forma cômica com que se veste a História do Brasil, mesmo nos seus momentos mais cruéis e sanguinários (a matança dos índios, a escravidão, para citar somente dois exemplos).

Isso parece se dever, creio, a uma certa tendência de nossa cultura (herdada, também ela, dos tempos do Brasil-Colônia) à acomodação, à

fuga dos conflitos. Quer dizer, em havendo conflito, façamos um acordo e escamoteemos as diferenças. Basta lembrar, como exemplo, que a história do extermínio dos povos indígenas ainda está por se fazer; a história dos negros no Brasil ainda se encontra em seus primórdios; a história das revoltas (Balaiada, Sabinada, Canudos, Contestado, entre muitas outras) só recentemente tomou roupagem de história séria, ou seja, passamos a estudá-las, observá-las com a seriedade que merecem, tentando contá-las a partir do ponto de vista dos derrotados (não é preciso recordar que mesmo o Modernismo passou ao largo disso...).

Quando os concretistas se propõem traduzir textos antigos (o *Cœlet*, do século III a.C., ou trechos de *A Divina Comédia*, do século XIV d. C.) com linguagem contemporânea — a linguagem do brasileiro médio ou abaixo da média, em certos casos; quando alguns encenadores teatrais, tais como José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho e Cacá Rosset se propõem montar Shakespeare também com linguagem nossa contemporânea, utilizando-se, além de tudo, de recursos cênicos alheios ao mundo, cultura e tempo de Shakespeare (candomblé e carnaval, estética japonesa e espetáculo circense, respectivamente); quando Caetano Veloso lê o soneto de Gregório de Matos ("Triste Bahia, ó quão dessemelhante/Estou, estás, do teu divino estado") ou textos sobre a Bahia de Antonio Vieira, como se tanto um como o outro se referissem à Bahia da década de 1970; é quando podemos perceber como se esfumam concepções históricas básicas, elementares.[19]

Vemos tanto nos concretistas como nos tropicalistas/antropófagos essa tendência ao apagamento das diferenças, ao acordo tácito, à acomodação, à negação do conflito. Em poucas e cruas palavras, ao tapinha nas costas seguido do chope no botequim da esquina, ao "deixa pra lá". É sempre a tendência a se ver a história como mero objeto estético potencialmente manipulável.

Assim, e finalmente, a intenção deste trabalho foi a de formar a imagem geral dum homem-público chamado Augusto Frederico Schmidt, estudando, para tanto, a obra de um poeta chamado Augusto Frederico Schmidt, um poeta lírico, certamente, mas que tinha uma ambição épica de ser porta-voz (um rapsodo) de um povo que vivia num país muito estranho chamado Brasil.

---

[19] É preciso que fique claro que as operações aqui mencionadas são esteticamente legítimas, não há como negarmos essa conquista das artes desde o fim do século XIX. O problema aqui mencionado refere-se não à manifestação artística em si, mas aos modos como, ao invés da crítica, eles lidam com acomodações, justaposições, aplicando à crítica a mesma tática do mercado.

Capítulo 1: A fortuna crítica

Mil novecentos e trinta... Tudo estourava, políticas, famílias, casais de artistas, estéticas, amizades profundas. O sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão-de-ser, cumprido seu destino legítimo. Na rua, o povo amotinado gritava: — Getúlio! Getúlio!... Na sombra, Plínio Salgado pintava de verde a sua megalomania de Esperado. [...] Mas nesse vulcão, agora ativo e de tantas esperanças, já vinham se fortificando as belas figuras mais nítidas e construidoras, os Lins do Rego, os Augustos Frederico Schmidt, os Otávio de Faria e os Portinari e os Camargo Guarnieri. [...] Já é tempo de observar, não o que um Augusto Meyer, um Tasso da Silveira e um Carlos Drummond de Andrade têm de diferente, mas o que têm de igual.

Mario de Andrade, "O movimento modernista"

CAPÍTULO 1: A FORTUNA CRÍTICA

Não se trata de reagir. Trata-se de agir, que é muito mais viril e mais nobre.

MARIO DE ANDRADE

De tudo o que se escreveu sobre Augusto Frederico Schmidt, textos como os de Manuel Bandeira, Mario de Andrade, Tristão de Athayde, Roger Bastide, Sérgio Milliet, Álvaro Lins — e mais recentemente Gilberto Mendonça Teles — merecem destaque especial, já que introduzem questões cruciais de ordem diversa e suma importância para o estudo crítico do autor.

Destaco ainda textos menores, e de importância reduzida, mas que merecem menção por salientarem um ou outro aspecto da poética de Schmidt, ou mesmo por nos ajudarem a formar uma certa imagem não somente da poesia, mas também do poeta Augusto Frederico Schmidt, casos de Manuel Anselmo, Jayme de Barros e João Ribeiro. Em geral, esses autores se deterão em aspectos que dizem respeito mais à técnica e à temática da poesia de Augusto Frederico Schmidt e que, de uma maneira ou de outra, insistem na idéia de que sua poética se insurgia contra a renovação de 1922.

1. JOÃO RIBEIRO, JAYME DE BARROS E MANUEL ANSELMO

João Ribeiro, tanto no seu comentário sobre o poema *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* (1928, *Jornal do Brasil*), como nos comentários a respeito de *Navio perdido* (1929, *Jornal do Brasil*) e *Pássaro cego* (1930, *Jornal do Brasil*)[1] vê em Augusto Frederico Schmidt um moderno sem exageros, "nem modernista nem passadista exclusivamente, mas, inclusive, as duas coisas juntas, se é possível, e creio que o é, e o nosso poeta o demonstra".

É um evidente elogio à mistura de passadismo e modernismo, ao mesmo tempo que um comentário crítico aos exageros da moçada modernista: sendo um tradicionalista, mesmo atento às loucuras dos rapazes modernistas, Ribeiro vê com bons olhos essa mescla que vislumbra na poesia de Schmidt. Para ele, os versos inspirados de Augusto Frederico Schmidt falam

---

[1] RIBEIRO, João. *Crítica: os modernos* (org., prefácio e notas de Mucio Leão). Rio de Janeiro: ABL, 1952, pp. 181-190.

"ao coração da gente", é um poeta com certa disciplina na sua fórmula original e, talvez o mais importante para o crítico, "sem radicalismos".[2] Por isso, pode classificá-lo entre os poetas "indecisos, incoerentes ou transicionais", o que mostra que mesmo um crítico como João Ribeiro, atento a sopros de renovação, como os que viu na turma de 1922, sente-se ele também indeciso — mas evidentemente esperançoso — frente à obra de Augusto Frederico Schmidt.

João vê no poeta, antes que muitos, o seu caráter transicional,[3] embora não mostre ao leitor em que sentido isso se dê, e também que o poeta do *Canto do brasileiro* falava "pela raça, pelo seu povo e pelos seus antepassados", aspecto também mais tarde abordado com maior conseqüência por Mario de Andrade e Roger Bastide e de fundamental interesse para este estudo. Essa é, na realidade, uma tese bastante discutível, como tentarei demonstrar no capítulo correspondente ao *Canto*. O que ocorre, na verdade, e que foi dito páginas atrás, na *Introdução*, é que Schmidt sempre demonstrou uma ambição épica, desde os primeiros momentos, ambição que, estou convencido, nunca se resolveu ou, melhor, nunca conseguiu vencer sua ambição individual.

Jayme de Barros[4] chama nossa atenção para certos chavões da poesia romântica, fáceis de verificar em Schmidt: a "música como essência da poesia", a poesia como dom divino, o ritmo do universo que pulsa no coração do poeta. Salienta, além de tudo, as "vozes de mistério, de sonho, de melancolia e de angústia filosófica" que se mostram em seus versos e, mais precisamente, em seu ritmo.

Para ele, o livro *Canto da noite* "sóbrio de adjetivos e rico de substância e de verbo", é livro onde se nota ausência de eloqüência, o que colide com a unanimidade da crítica daquele momento. Isso é realmente estranho, pois quase toda a crítica sempre considerou *Canto da noite* o melhor livro de Schmidt, exatamente pela eloqüência, pelas imagens e pelo efeito de en-

---

[2] Em *O caráter social da literatura brasileira* [S. Paulo: Quíron, 1976, 2.ª edição] Fábio Lucas lembra que a herança é fator decisivo no Brasil. Dado o caráter conciliatório da classe média brasileira, em cujas mãos quase sempre se encontrou a vida culta do país — nos diz Fábio Lucas — o instrumental que nos põe em contato com o mundo e também nossos sentidos se mostram imperfeitos. Por isso, o que vemos é apenas um pálido reflexo da realidade e quem ousa ir além disso é relegado ao desprezo ou é combatido. A sociedade massificada do Brasil, afirma Lucas, é avessa ao novo: vive de juízos e valores do passado, resistindo o quanto pode à mudança.

[3] Para João Ribeiro, que ainda não usa o termo "reação", Schmidt seria uma passagem entre um momento modernista e um momento pós-modernista, de uma poesia mais "madura", que usasse as boas novidades trazidas pela modernidade sem contudo jogar fora o que se poderia preservar do passado.

[4] BARROS, Jayme de. "O poeta da noite". *Espelho dos livros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936, pp. 365-373.

cantamento que, pela primeira vez (e, talvez, pela última) Schmidt conseguiu criar na justa medida.

Não obstante, Augusto Frederico Schmidt, para este crítico, proclamou a morte da poesia, e prossegue: "segundo Drummond o equivalente a acabar com a infância, o céu e o mar". É uma idéia que também ocorre a Mario de Andrade, mas este certamente pensa na oposição lírica x épica, ao passo que em Jayme de Barros a afirmação não é tão evidente.

Manuel Anselmo[5] elabora (a respeito de *Estrela solitária* e *Mar desconhecido*) um rol de atitudes poéticas que já eram lugares-comuns na crítica a Schmidt: a alma religiosa em transe (ou seja, a poesia com cores místicas, como nos fala Jayme de Barros), inocência, ingenuidade, uma consciência lírica da vida. Na verdade, sua intenção parece ser a de aproximar a poesia de Schmidt a certa poesia portuguesa (talvez a do grupo *Presença*), o que é discutível, porém interessante se nos recordarmos do soneto de Augusto Frederico Schmidt "Meus avós portugueses", e de que Bastide, meio que por outra via, chegara a conclusões aproximadas.

O que é de grande valia no texto de Anselmo é a proposta de uma cisão do poeta em dois Augustos Schmidts: um deles, o poeta das essências, da infância como origem criadora, da consciência informe ("quase mediúnica"), o poeta em busca de uma concepção poética que não se alimentasse unicamente de palavras, o oriental à maneira de Salomão que desestrutura a realidade em inúmeros fragmentos que se transformam, cada um deles, numa imagem lírica; o poeta essencialmente fragmentário.[6] O outro, o poeta que "em face da vida, da guerra atual, não esconde um protesto humano e o deixa germinar", ora de forma religiosa, suplicando a Deus, ora usando sua palavra como expressão do ideal humano. Um, o poeta fragmentário. O outro, o poeta social, ainda que em meio à poesia preocupada com o mundo, explodam fragmentos líricos aqui e ali.

Como podemos perceber, também Manuel Anselmo enxerga em parte da poesia de Schmidt essa tendência à poesia comprometida. O que não fica muito claro em seu texto é uma questão ligada a valor: qual o valor do poeta fragmentário (isso depõe contra o poeta? Já que esse é seu lado lírico a fragmentação não seria um defeito, uma espécie de aleijão lírico?)? Qual o valor

---

[5] ANSELMO, Manuel. "Augusto Frederico Schmidt e a poesia pura". *Família literária luso-brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, pp. 55-62.

[6] Essa tese é visivelmente influenciada pela tradução de Augusto Frederico Schmidt do poema *Cântico dos cânticos atribuído a Salomão*. É um assunto que também Mario de Andrade retomará, embora com menos superficialidade, ou seja, o orientalismo (no sentido do mandonismo, autoritarismo, bem como na eloqüência) que podemos perceber nos versos de Schmidt. Cf. *Capítulo 4: Memórias do Galo Branco: a sedução pelo púlpito*, nota 8.

do poeta social (afinal, já fora dito que o poeta social matara a poesia, ao menos a poesia lírica)? Ficamos sabendo, unicamente, que a poesia de Schmidt sobreviverá, o que parece ser um juízo.

2. Álvaro Lins: Os Apelos do Inconsciente e a Disciplina da Razão

Álvaro Lins, em "Poesia, 1940" ,[7] inicia por uma "radiografia" da poesia moderna, no momento em que ela se encontra, segundo ele nos faz crer, "mais despida do seu poder de influir, de comover, de repercutir, de se prolongar na memória e na imaginação dos homens" e, por isso, se mostra "mais interpretativa e mais genérica".

Para Lins, a poesia de 1940 se coloca ou do lado da razão, ou do lado do delírio, embora haja sempre um pouco de razão no delírio e vice-versa; há uma poesia que busca a interpretação racional do mundo, e há uma poesia que, na busca de alcançar o sentido desse mundo, apela para as forças irracionais. Para ele, no entanto, o fenômeno poético somente se explica com a harmonia das duas vertentes, com uma poesia que una "os apelos do inconsciente e a disciplina da razão". Na França, se Valéry representava a *razão*, Rimbaud representava o *delírio*, duas vertentes nascidas na poesia de Baudelaire. Como este, Manuel Bandeira por um lado, e Augusto Frederico Schmidt por outro, representariam para o Brasil, segundo Álvaro Lins, a união harmônica entre razão e delírio, bem como a fonte para outras vertentes.

Em termos de "mensagem poética", portanto, ambos se equivaleriam; no entanto, no plano histórico, frente a frente, suas poéticas se contradizem: se Bandeira marcou o início do Modernismo no Brasil, Augusto Frederico Schmidt representou seu fim, segundo Lins.

E mais: Schmidt, para ele, pode ser visto como um poeta do passado, do presente e do futuro. "Mas, antes de tudo, como um poeta do presente", já que uma figura representativa "só será do passado e do futuro sendo uma figura da sua época, carregando na sua carne a marca dos acontecimentos, das idéias e dos assuntos contemporâneos". Notamos, por estas palavras, que aquilo que para Mario de Andrade significa a "traição" à poesia, para Álvaro Lins é simplesmente uma marca da contemporaneidade de Augusto Frederico Schmidt e, sendo assim, é antes um caráter louvável do que censurável.

---

[7] LINS, Álvaro. "Poesia, 1940". *Jornal de crítica - 1.ª série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941, pp. 34-71.

Não que na crítica de Mario, como veremos adiante, isso seja puro defeito. Para Mario é melhor isso do que cantar flores e luares em versos adocicados.

A principal contribuição de Augusto Frederico Schmidt, segundo o crítico, fora que, ao se insurgir contra o caráter de convenção que tomara o modernismo, para encerrá-lo e ultrapassá-lo, selecionando elementos "não contingentes e efêmeros" buscados no seio do próprio modernismo, o poeta resgatou juntamente à poesia romântica, um retorno ao natural, uma revalorização dos elementos da natureza.[8] Cantou, portanto, com a mesma empolgação o Criador e a Criatura, transformando-se num intermediário entre Deus e os homens. Para Lins, o cristianismo sem dogmas e pleno de desordens se mostraria em sua obra mesmo se não fosse um poeta católico. Isso traz à baila uma questão colocada por Mario de Andrade, em texto que discutiremos adiante: ou o poeta é católico e segue os princípios e dogmas da religião que professa (como Tasso da Silveira, por exemplo), ou ele não é católico e, ao utilizar isso exclusivamente como tema para sua obra corre o risco da impostura. "É uma grande pena que não se possa/ estar ao mesmo tempo nos dois lugares", já disse Cecília Meireles.

Em "Maturidade de um Poeta",[9] ao traçar uma linha que mostra um amadurecimento em Schmidt, desde *Canto do brasileiro* até *Mar desconhe-*

---

[8] Vemos aqui, mais uma vez, a aproximação da poesia de Schmidt à do Romantismo. O primeiro a falar sobre o assunto, ao menos por escrito, foi Tristão de Athayde, a respeito de *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*. Já me referi a isso na *Introdução* e volto agora ao mesmo tema. Na realidade, a melancolia, a tristeza, o esfumaçamento do ambiente, a escuridão que percebemos na atmosfera da lírica romântica brasileira é antes um descontentamento com o provincianismo, com a dificuldade de abarcar o Brasil como uma nação una, unificada. Isso é claro em "Canção do exílio" de Gonçalves Dias, em "Meus oito anos" e "Minh'alma é triste" de Casimiro de Abreu, em "Vozes d'África" de Castro Alves, na tentativa de abarcar a diversidade geográfica brasileira, como acontece na obra de José de Alencar. Tal sentimento retornará volta-e-meia à cena brasileira, já que este é sempre um país por se fazer. Veremos isso nitidamente no Modernismo: a pintura de Tarsila do Amaral, a Poesia Pau-Brasil e a Antropofagia de Oswald de Andrade e Raul Bopp, o *Macunaíma* e as pesquisas folclóricas de Mario de Andrade não têm outra razão de ser. Quanto à questão romântica, Mario de Andrade já salientara, em carta a Manuel Bandeira, que, dos poetas modernistas, quem tinha retomado verdadeiramente essa vertente romântica fora Ascenso Ferreira, em quem não se sente falsidade, impostura, e não Augusto Schmidt. O que se vê em Schmidt (e em outros poetas brasileiros do período e posteriores a ele) é a utilização de uma vaga mitologia romântica, que se confundiu com o verdadeiro romantismo (que é coisa séria). Uma espécie de romantismo "rebaixado" (ou decadente), uma disposição para a "melosidade", para a "água-com-açúcar", para uma certa afetação superficial. O romântico verdadeiro se sentia preso ao individualismo em razão de viver num mundo que o rejeitava e repelia. O falso romântico vê tristeza no mundo e chora lágrimas de crocodilo. A poesia do verdadeiro romântico brasileiro tem muita semelhança com a melhor poesia do Arcadismo brasileiro (Vide *Capítulo 2: O canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*). A poesia dos falsos românticos se parece muito mais com a pior fase da poesia parnasiana brasileira (sucesso até hoje em dia).

[9] LINS, Álvaro. *Jornal de crítica - 3.ª série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944, pp. 57-67.

cido, Lins tenta demonstrar que o que era angústia e desejo de libertação em *Canto do brasileiro*, consegue uma solução humana e ao mesmo tempo literária em *Canto da noite*. Em *Navio perdido* a libertação se completa e em *Pássaro cego* Schmidt consegue afinal forjar sua visão de mundo. A purificação de sua poesia se dará em *Mar desconhecido*, livro em que se torna evidente sua leitura dos clássicos (principalmente Camões). O poeta "deu a volta ao mundo para retornar ao ponto de partida".

Para Álvaro Lins, foi por dupla via que Augusto Frederico Schmidt chegou a essa depuração em sua poesia: a experiência pessoal buscada dentro da vida e a experiência intelectual buscada dentro dos livros dos grandes autores. A correspondência entre vida e obra de Schmidt sempre ocorreu com bastante intensidade: "De livro para livro — ao lado das sensações particulares que exprimem, em acordo com as experiências do poeta dentro da vida — vai se sentindo um mais completo domínio do sr. Augusto Frederico Schmidt sobre a sua expressão literária".

A par desse domínio na expressão com a experimentação na vida, nota-se em Schmidt a disciplina oriunda da leitura, da aproximação com, por exemplo, Virgílio e Camões, depurando-se a forma de sua poesia, dando a ela mais precisão, clareza e simplicidade: daí a idéia de retorno ao ponto de partida proposta pelo crítico.

Por fim, Lins afirma ser o poeta Augusto Frederico Schmidt aquele cuja "vida de homem de ação nunca teve forças para afastar da literatura". Além disso, seria o poeta que "uma vida agitada só tem colocado mais perto da poesia e dos problemas do espírito". São duas afirmações que, em primeiro lugar, contradizem as próprias descobertas do crítico na poética de Schmidt e, em segundo lugar, parecem, até certo ponto, injustas para com o poeta. Por um lado, Augusto Frederico Schmidt só foi levado à poesia pelo seu caráter de homem de ação na vida diária, como veremos nos textos de Mario de Andrade. Depois, a vida agitada a que se refere Lins foi o mote que "inspirou" o poeta em sua investida contra a cotidianidade da poesia modernista, contra a apologia do mundo moderno — ao *Ó máquina, orai por nós*[10] — e da velocidade do mundo moderno (leia-se *burguês*). O poeta Schmidt, bur-

[10] Na verdade, o verso a que me refiro, do poema "Ladainha" de Cassiano Ricardo, já demonstra uma crítica — até prova em contrário, também católica — ao que Octavio de Faria costumava chamar "o espírito do café", se referindo ironicamente ao espírito ufanista do modernismo paulistano, que via em autores como Mario de Andrade, Oswald de Andrade e mesmo em alguns momentos da poesia de Cassiano Ricardo.

guês que se lamuriava contra a vida burguesa em seus versos lentos e fragmentados, ansiava, afinal de contas, pela *imobilidade*.[11]

3. Alceu Amoroso Lima: Em Defesa de um Lirismo Reacionário

Em seu livro *1930: A Crítica e o Modernismo*, João Luís Machado Lafetá afirma que o pragmatismo católico de *Tristão de Athayde*[12] fora capaz de cegá-lo para alguns caminhos novos que a arte do nosso tempo veio a tomar.[13] Essa é uma afirmação que nos ajuda a compreender não só Tristão de Athayde, mas também Augusto Frederico Schmidt, já que esse pragmatismo católico tem bastante afinidade com o cunho católico imprimido por Augusto Frederico Schmidt em seus poemas. Daí a possibilidade de Tristão de Athayde apontar elementos e caminhos valiosíssimos para a compreensão da obra de Augusto, alguns deles apenas esboçados por Manuel Bandeira e Mario de Andrade, por exemplo. Esse é, aliás, o maior interesse que as palavras de Tristão podem trazer para uma visão da obra de Schmidt e para a compreensão do homem-poeta objeto deste estudo.

É interessante notar que em 1928,[14] ao comentar o livro de estréia de Schmidt, Tristão salienta a impropriedade de se falar em *reação* contra a poesia moderna, "pois reação dá idéia de intenção [...] e nada menos intencional que esse lirismo".[15] Vê no estreante a alma ardente em busca de vida integral que escreveu seu canto para se ver livre do excesso de angústia.

---

[11] Em seu livro *O Espelho partido*, Marques Rebelo nos traça um perfil nada lisonjeiro de Augusto Frederico Schmidt (que estudaremos em detalhe no *Capítulo 4: Memórias do Galo Branco: a sedução pelo púlpito*), a quem ele se refere pelo nome de Altamirano de Azevedo. Veja-se, neste trecho, como Marques se refere às lamúrias de Schmidt contra a vida burguesa: "Altamirano acaba de dar a lume o quinto folheto poético e, tal como nos anteriores, suspira ingentemente pela morte redentora 'pela morte irmã, sudário da paz', através da cansativa repetição dos mesmos estafados adjetivos. Enquanto a morte não vem limpar o mundo de sua pestilência, o angustiado vate é sócio no truste das laranjas, no truste do arroz e no truste do pinho". Em *Crônicas da Província do Brasil* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937), Manuel Bandeira, em texto sobre Schmidt, chama a atenção para o fato de Schmidt, além de ser poeta, entender de economia.

[12] Como regra, usarei o pseudônimo Tristão de Athayde em textos assinados dessa forma. Alceu Amoroso Lima aparecerá nos textos assim assinados em sua fase já definitivamente católica, em que abandona a crítica de arte.

[13] LAFETÁ, João Luís Machado. "Os temas da reação" e "A literatura subjugada". *1930: A crítica e o modernismo*. S. Paulo: Duas Cidades, 1974, pp. 57-112.

[14] LIMA, Alceu Amoroso (Tristão de Athayde). "Nova turma". *Estudos - 3.ª série*. Rio de Janeiro: A Ordem, 1930, pp. 41-55.

[15] Idem, ibidem, pp. 43-44.

É, em suma, a poesia de um romântico, tanto no tom confessional do poema, como no que diz respeito à expressão da alma brasileira, "alma que quer ser e não ser ao mesmo tempo. Que ama o sol e é atraída pelas brumas. Que não sabe bem o que já é. Que não sabe bem o que quer. Que não sabe bem para onde vai".[16] Para ele, Schmidt é só *primaridade* e ímpeto, afirmações que não se confirmam nem mesmo em textos do próprio Schmidt em suas páginas de memórias.[17]

Essa não intencionalidade, na opinião de Tristão, é o caráter principal da nova leva de escritores que se segue aos modernistas de 1922.[18] Para Athayde, Schmidt vem mostrar "o que já começa a haver de convencional nessa obrigação nacionalista, e como a alma brasileira não pode ser apenas uma localização, uma exteriorização, muito menos uma indigenização".[19] Concorda, aqui, com Álvaro Lins: o poeta assimilou a arte modernista e a ultrapassou. Em Augusto Frederico Schmidt a alma brasileira se interiorizou, ele mostra a busca do caráter brasileiro no seu interior e não no exterior. Como discutiremos adiante, embora já tenhamos adiantado alguma coisa na *Introdução*, foi sempre esse o desejo da poesia de Schmidt — e esse talvez seja o seu maior valor, sua maior beleza: desejar transformar sua lírica, seu desespero, sua angústia interior, sua interioridade, no canto do seu povo. O que se pode perguntar é se conseguiu ou não sua intenção, ou seja, se conseguiu ou não vencer seu individualismo, o que discutiremos no capítulo correspondente.

Essa seria, portanto, uma nova etapa no movimento renovador, que recolocaria na ordem do dia os grandes assuntos, as grandes preocupações do homem deixadas de lado pelos modernistas de 1922. Era o retorno da poesia grandiloqüente, a volta do sublime, deixados de lado pelos modernistas e pela sua legião de imitadores.

---

[16] Ibidem, p. 47.

[17] Vide nota 8. Aliás, é o próprio Alceu Amoroso Lima quem diz "Schmidt sempre foi, acima de tudo, fiel a si mesmo, ao largo ritmo, de onda oceânica e de pulsação bíblica, tanto em verso como em prosa, que o acompanhou do princípio ao fim de sua aventura literária. Sempre o considerei um romântico, um renovador do romantismo em nossas letras, com vestes modernas. Ele sempre recusou essa classificação. Só aceitava o título de *profético*". Essa citação se encontra na "orelha" de SCHMIDT, Augusto F. *Poesia completa : 1928-1965*. Rio de Janeiro: Topbooks/Faculdade da Cidade, 1995. Vale a pena lembrar que o próprio Augusto fala da gênese do referido poema, em texto que será discutido no capítulo seguinte: *O canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*, mostrando ao leitor que se pode acusá-lo de tudo, menos de romântico (nos termos da discussão da nota 8) e primário. Menos ainda de inconsciente.

[18] No referido texto, Tristão trata ainda dos livros *Festa verde*, de Caio de Freitas, *Gado chucro*, de Vargas Netto, *Saco de viagem*, de Tyrteu Rocha Vianna, *Cartazes*, de Paulo Mendes de Almeida e *Arco-íris*, de Julio Tinton. Confesso que desconheço esses poetas ou seus referidos livros.

[19] Op. cit., p. 44.

Em "Uma voz na tormenta", texto de 1930,[20] o crítico afirma que o principal papel de Schmidt fora o de recolocar na ordem do dia a *sinceridade*, "em nome do direito de cantar o que se sente e não o que se deve sentir para ser moderno".[21]

Para Tristão de Athayde, a trajetória do peregrino Augusto Frederico Schmidt vai da complicação para a simplicidade, da agitação para a serenidade, mas isso lhe fornece tão somente consolo ilusório, pois "novamente irrompe o desespero e a dor duma experiência de Fé malograda".[22]

No livro *Navio perdido* Schmidt continua contando a partida, mas se reduz ao imobilismo e a monotonia se avoluma. Surge aqui, por outro lado, o tom sublime, que será a marca de Augusto Frederico Schmidt, o tom da gravidade: "as coisas complicadas se apoderam de novo do poeta" que cede ao apelo das essências, das coisas profundas, para além das simples aparências.[23]

A banalização dos motivos, entretanto, alcança *Pássaro cego*, em que apenas dois poemas mostram um poeta diferente daquele dos livros anteriores, um poeta preocupado com a turbulência do mundo ao redor: "O Sonho do Pastor" e "Profecia".[24]

---

[20] LIMA, Alceu Amoroso. "Uma voz na tormenta". *Estudos — 5.ª série*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, pp. 137-148.

[21] Idem, ibidem, p. 137. Resta saber se Schmidt não trocou uma impostura por outras: a necessidade de ser verborrágico, grandiloqüente, a obrigação de tratar de grandes temas, a obrigação de crer num Deus inatingível, entre outras.

[22] Idem, p. 140.

[23] Idem, p. 142. Essas observações, bastante pontuais, de Tristão são muito importantes para que possamos traçar uma espécie de mapa dos vaivéns por que passa a lírica de Schmidt. Tristão está correto quando diz que o tom de gravidade e sublimidade surge no livro em questão: aqui se prepara, em definitivo, o tom profético que o poeta assumirá durante muito tempo: o poeta começa a se complicar ("as coisas complicadas se apoderam de novo do poeta", nas palavras de Tristão: sempre a tendência a transferir para o mundo as decisões do poeta, como se este fosse um inconsciente, um médium, ou coisa que o valha. A frase correta deveria ser "o poeta se apodera de novo das coisas complicadas").

[24] Estes poemas serão analisados no terceiro capítulo desta tese. Discordo de Tristão no ponto em que ele vê o surgimento da banalização de motivos em *Pássaro cego*, quando na verdade isso ocorre já no segundo livro, *Cantos do liberto*. Essa é, aliás, uma característica da poesia de Schmidt desde sempre — como Mario de Andrade observa muito bem — é, além de tudo, um dos encantos de sua poesia, coisa que ele, *conscientemente*, insisto, buscou, por exemplo, nos livros bíblicos (e na literatura católica francesa: Péguy, principalmente). Essa é uma das características da poesia bíblica (e hebraica): a banalização de assuntos, o repisar de temas, a repetição dos motivos: *Cântico dos cânticos, Salmos, Jó, Provérbios, Eclesiastes, Eclesiástico, Sabedoria*. Lembremos Northrop Frye, em *Spiritus mundi: essays on literature, myth and society*: "Adormecer num mundo de associações repetitivas está bem próximo do tom elegíaco da poesia, a espécie de retórica apropriada para falar da morte ou dissipação de coisas do passado, como na convenção *ubi sunt* na poesia medieval. [...] O *encantamento* ["charm"] pode ser social, e o uso da repetição é para unir a comunidade numa empresa única. A oratória política depende de padrões de repetição ("do povo,

Nessa altura do texto, Tristão de Athayde abandona o comentário de caráter estritamente poético-literário e se embrenha por uma seara que diz respeito ao ambiente político-social de então, mostrando que a poesia de Schmidt, desde o *Canto do brasileiro* até *Pássaro cego*, estava eivada de preocupações com a sociedade e com a política de seu país e seu tempo. Viu, nesses dois poemas, o abandono do lirismo afetado e louva neles a penetração de objetividade e de "acontecimentos". Enfim, viu no Augusto Frederico Schmidt de *Pássaro cego* o surgimento pleno do poeta interessado na vida e na sociedade de seu tempo, um poeta socialmente compromissado.[25]

---

pelo povo, para o povo"), são assim os sermões e tipos similares de exortações comunais. Se examinarmos um hinário protestante, notaremos que quanto mais evangélica e agressiva é a seita em que o hino se originou, mais provável é que lance sua ênfase sobre um refrão ou coro". Cf. Op. cit., Bloomington & London: Indiana University Press, s/d, p. 128. Os livros proféticos bíblicos são construídos sobre esse padrão de repetição (refrões, ameaças de extermínio, etc.), que, para um leitor desacostumado de tal estilo, provoca a sensação de banalidade. Estranho é que a um católico como Tristão (que se supõe ter lido ao menos os livros proféticos da bíblia) isto passe despercebido. Mais estranho ainda é que isso passe despercebido por um crítico literário: os padrões de repetição (e banalização de temas e assuntos) são comuns na poesia desde, pelo menos, as cantigas medievais. É sabido que a busca do novo, do original data, no máximo, do Romantismo. Os árcades o desconheciam, os barrocos e os clássicos também. Os medievais sequer sonhavam com o conceito de originalidade. Pode-se dizer que a banalização era a regra: é nesse sentido que Mario sublinha, com grande acuidade, a falta de senso de contemporaneidade em Schmidt, além de classificar sua poesia como "barroco decidido", o que significava que sua poesia era conscientemente barroca: exagerada, desigual, desproporcionada e com defeitos de fatura. Ponto pra Mario.

[25] Diz Tristão, no referido texto: "Se a poesia agora entra, como as letras em geral e todas as nossas atividades, em um período de fecundação trágica pelo terremoto político, civil e militar que nos sacode (a menos que o Brasil esteja tão podre, tão corrompido e peco pela gangrena da indiferença, do cepticismo, do sibaritismo, do revolucionarismo de poltronas e 'dancings', que é o mais abominável dos venenos a corroer a nossa burguesia liberalesca e gozadora da vida, — que já não consiga reagir e continue na mesma maromba imbecil de literatice sem fundo) — se as nossas letras entrarem, como devem, em um período de gravidade e profundeza, os dois poemas do último livro do autor do *Pássaro Cego* terão sido realmente qualquer coisa de 'profético', em nossa poesia moderna. Ele sentiu, naquele momento em que um abominável escândalo revelava a podridão da nossa mocidade e pouco antes que a famosa parada das 'misses' viesse também revelar a desoladora futilidade de toda uma população despreocupada de tudo e guiada apenas pelos mais sórdidos instintos animais — ele sentiu que havia qualquer coisa de terrível e de trágico em elaboração". Op. cit., p. 145. Este texto (e este trecho) são importantes por dois motivos: primeiro, Tristão percebe, finalmente, a ambição épica que sempre se mostrara na poesia de Schmidt, essa necessidade de fugir de si mesmo, de servir de rapsodo para a voz do povo; em segundo, marca, quase que em definitivo, uma mudança nas preocupações do próprio Tristão de Athayde: a preocupação político-social (de cunho católico, por certo). É interessante que em ambos isso já existia em germe e tomam corpo, em definitivo, às portas do governo Getúlio Vargas (após a Revolução de 1930). Não é mera coincidência.

4. Mario de Andrade: A Lírica e a Sociedade

Mario de Andrade escreve "A poesia em 1930"[26] com uma preocupação evidente: a poesia daquele período, que se produzia na esteira da renovação de 1922, vista pelo viés da questão artista/sociedade, indivíduo/sociedade. Enfocando quatro dos grandes nomes que publicavam seus livros em 1930 (Manuel Bandeira, *Libertinagem*; Murilo Mendes, *Poemas*; Augusto Frederico Schmidt, *Pássaro cego* e Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*), chamava a atenção para o fato de todos os quatro serem poetas feitos, ou seja, longe dos ímpetos de adolescentes, escreviam por serem "poetas na força de homem".[27]

Seu texto busca a "ordem de criação poética" dos quatro, e seu raciocínio procura ligar a análise do ritmo e da técnica e concepção do versilibrismo a aspectos da psicologia de cada um deles, analisando, a partir daí, as particularidades da poesia de cada um, tendo em vista a dialética indivíduo/sociedade.[28]

Mario demonstra como em Augusto Frederico Schmidt, em grande parte pelo fôlego de católico de ação, o verso medido adquire poder socializante, em princípio pelo ritmo de marcha[29] que se percebe nele. Por outro

---

[26] ANDRADE, Mario de. "A poesia em 1930". *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo, Martins, 1974, 5.ª edição, pp. 27-45.

[27] Idem, ibidem, p. 27.

[28] Em carta a Manuel Bandeira de 7 de abril de 1930, dando notícia do recebimento de um poema de Augusto Frederico Schmidt, Mario anuncia seu estudo nos seguintes termos: "Bom, o poema do Poeta Gordo está nas gostosuras. Está rotundamente Schmidt e me deu a idéia de escrever um *estudo fisio-estético* [grifo meu: VDB] sobre a influência das enxúndias na rotundidade e maciez dos versos schmidtianos". Na verdade, o estudo sobre a poesia de Schmidt neste texto se aproxima muito disso. Trataremos mais detidamente desse aspecto fisio-estético (que não é, claro, o principal aspecto abordado no texto) no *Capítulo 4: Memórias do Galo Branco: a sedução pelo púlpito.*

[29] Encontramos no texto de Mario de Andrade "Ritmo de marcha" (1932), (Cf. ANDRADE, Mario de. *Os filhos da Candinha*. S. Paulo: Martins, 1963, pp. 273-275) a seguinte exposição do que seria esse "ritmo de marcha": "Não era mais aquela multidão adoçada com os pirulitos das moças, que eu viera apreciando no ônibus, nem a largueza clara da praça onde tantas ruas desembocam lançando golfadas de pedestres irregularmente movidos. Embora muita dessa gente naquele instante demandassem o lugar do comício, ainda estava desritmada na amplidão da praça. Mas entrando na rua estreita o espetáculo era outro, tudo se organizava num ritmo voluntarioso de marcha, formidável de caráter. Não se via uma cara só. O que se via era aquele ruminante ondular de ombros, e os passos batebatendo plãoque-plãoque, plãoque-plãoque. [...] O luxo, o prazer, o quotidiano desaparecera da rua. A própria gente marchando se unificara numa quase inconcebível consciência bruta de coletividade: o ombro operário, o do estudante, o do burguês e o desse ilustre segurando o netinho de dez anos pela mão, plão. Militares, nenhum, aquartelados. Só os polícias mercenários, de longe em longe, feito belas adormecidas. Livre de todas as quotidianidades da vida civil, aquela multidão ia a um comício. Ia contar seu desejo, ia exigir um bem comum. Ia berrar pela sua única verdade do momento, que os chefes não estavam querendo lhe dar. E aquela multidão

lado, Schmidt, como Manuel Bandeira, se sobressai na utilização do verso livre, que demonstra a aquisição de ritmos pessoais e, portanto, é uma vitória do individualismo. Mario sempre verá (e qualquer um que se debruce com empenho na lírica de Schmidt) na poesia de Schmidt essa contradição, que é ao mesmo tempo a origem de sua angústia trágica: o embate entre o indivíduo e a coletividade, ou melhor, o desejo de participar da coletividade e a inércia individual (a imobilidade sobre a qual falava, com precisão, Tristão de Athayde).

Sua rítmica é volumosa, farta, bem como lenta, pesadona e sensual. Mario vê nisso indícios de sua ascendência judia, que o poeta descobriu e decidiu explorar. Por outro lado, se outros poetas buscaram no *povo popular*[30] os traços que os tradicionalizassem, Augusto Frederico Schmidt garimpou os seus na poesia burguesa, o que indica, conforme Mario, seu caráter de paxá, de mandarim, em resumo, seu orientalismo.[31]

Chama ainda nossa atenção para os cacoetes do poeta, as repetições, as inversões pernósticas de sintaxe,[32] a "religiosidade descarada", o tom declamatório e seu "senso exíguo de contemporaneidade".[33] São cacoetes que, não obstante sua presença, ao invés de desvalorizar sua lírica, a valorizam, pois têm nela um espaço necessário, são essência dessa poesia.

A repetição de temas, outro traço característico da poesia de Augusto Frederico Schmidt, entretanto, demonstra condescendência, conformismo com seus achados poéticos, mostra ausência de inquietação, enforma uma

---

assim, não era nem alegre nem triste, era trágica. Tinha perdido por completo o ar festivo das multidões. O ritmo era um só, binário, batido, ritmo de marcha, ritmo implacável de exigência que há-de conseguir de qualquer jeito o que quer. E porque ansiosos por saber o que ia se passar no comício, todos estavam calados, todos guardados em si mesmos, decididos, num ritmo marcado de marcha, batendo com os pés no chão". Isto pode muito bem servir de ilustração para a discussão proposta pelo próprio Mario a respeito do ritmo de marcha na poesia de Augusto Schmidt: a necessidade de participação, de fugir de si, de seu individualismo e se mesclar à coletividade, a exigência, o tom de tragédia, o ritmo binário, a decisão...

[30] A expressão aparece no texto, cf. nota 26.

[31] ANDRADE, Mario de. "A Poesia em 1930". *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo, Martins, 1974, 5.ª edição, pp. 37-38. Muitos entenderam essa idéia de "orientalismo" de que fala Mario (bem como Manuel Anselmo, como vimos páginas atrás) relacionada à classificação clássica do discurso em: ático, asiático e lacônico. Pode ser, mas me parece, pelo tom de Mario sempre que fala disso, que a idéia principal é a ascendência judia de Schmidt, bem como sua tendência ao mandonismo de paxá, de mandarim (orientais), bem como a sua gordura (também de paxá, de mandarim). Cf. Capítulo 4, nota 8.

[32] Às vezes anástrofes, às vezes hipérbatos.

[33] Vide nota 24. Foi isso que mais chamou a atenção de Mario e seus contemporâneos. Uma poesia que buscava sua justificativa no passado, pintalgada aqui e ali de coisas modernas (o verso livre, o ritmo fragmentado, etc.).

poesia onde não há lugar para o sarcasmo e tampouco para a ironia.[34] Essas imperfeições isoladas, contudo, quando vistas em conjunto desaparecem, criando um todo harmônico que dá à obra de Schmidt um caráter de "barroco decidido", esse aspecto de inacabamento e mau gosto agradável que apreciamos nas obras barrocas.

Mas o mérito maior de Schmidt está, para Mario, em ser um poeta de ação, em exigir, na poesia moderna, como poeta brasileiro que decididamente buscou suas raízes de judeu, lugar para se expressar como poeta nacional; e como ser social, exigiu um lugar para se expressar como católico de ação.

Está aí, justamente, o proselitismo do poeta, segundo Mario, em tratar os assuntos do homem não concretamente, no âmbito do cotidiano, mas como generalizações: não a morte por doença (como em Manuel Bandeira), mas a *Morte*, não o amor de Julieta d'Alkimin (como em Oswald de Andrade), mas o *Amor*... Desse modo, a insurgência de Schmidt foi antes contra a *cotidianidade* da poesia modernista do que propriamente contra o pitoresco pelo pitoresco.

Vem daí o que, diz Mario de Andrade em texto posterior, é censurável na poesia de Augusto Frederico Schmidt: à restrição aos grandes temas humanos, seguiu-se uma restrição a determinadas imagens-símbolos que Schmidt explorou, transformando em processo lírico, aliado às suas outras descobertas. Assim, muito embora consiga vencer a monotonia com a "voluptuosidade lírica excepcional de sua poesia", tal processo muitas vezes o leva à banalidade.[35]

A conclusão de Mario é que a fidelidade de Augusto Frederico Schmidt ao seu essencialismo católico é evidente. No entanto, mesmo sendo fiel aos preceitos católicos e mesmo acreditando numa existência em Deus após a morte, blefa com essa sua catolicidade e "nos oferece um sentimento da morte bem mais fatal, bem mais trágico que o cristão".[36] A morte em sua poesia é um fim, mesmo que isso contradiga ou fuja à lição cristã. Entre ser fiel ao espírito católico e ser fiel à poesia, o poeta da morte deixa que a poe-

---

[34] É bom lembrar que, se Schmidt buscou seu estilo, sua voz, seu tom na poesia bíblica, bebeu em outra fonte que não *Jó* e o *Eclesiastes*, em que são evidentes o descontentamento, a inquietação com a existência sob um Deus inescrutável e vingativo, contra a doutrina da retribuição, enfim, com uma existência não justificável. Lá, a ironia e o sarcasmo são nítidos. Schmidt parece, mesmo, ter buscado sua inspiração apenas em *Isaías, Jeremias, Joel, Ezequiel*, se tanto.

[35] ANDRADE, Mario de. "A volta do condor". *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5.ª edição, pp.141-171.

[36] Idem, ibidem, p. 154

sia desminta sua religiosidade.[37] "A poesia vence: A poesia vence neste grande poeta que a matou!"[38] E é essa a grande contribuição, para Mario de Andrade, que faz Schmidt à lírica moderna brasileira, a "poderosa intuição do trágico" que percebemos em seus poemas que tratam do tema da morte, principalmente.

A pesquisa do subconsciente, abolindo o pensamento lógico e trocando, assim, o tema poético pelo assunto, foi a principal contribuição dos modernistas; entretanto, acabaram investindo pesado na palavra cotidiana, objetivando-a demais, causando, dessa maneira, um empobrecimento da palavra. Schmidt, Jorge de Lima e Murilo Mendes, por seu turno, trouxeram fluidez lírica ao verso; entretanto, ao elevarem a temática da poesia, "a elevaram junto ao condor". Pior, os três grandes poetas tinham tendência a criar escola: o mal não estava nos três, mas sim "no se ter aproveitado essa altitude pra uma criação de condores", diz Mario. Criou-se, a partir deles, a "elefantíase verbal", expulsando o cotidiano da poesia. Ao invés da fluidez da palavra no verso, "a convenção da fluidez".[39]

Assim, percebemos que o que para Mario é qualidade em Jorge de Lima (o proselitismo inato), Murilo Mendes (a veemência explosiva) e em Schmidt (o romantismo carpideiro), tornou-se nos seguidores apenas literatice.

5. Roger Bastide: A Lírica e o Mundo Arruinado

A preocupação de *Roger Bastide*, ao tratar da poesia de Augusto Frederico Schmidt quando estuda a poesia religiosa brasileira,[40] foi tratar de dois momentos que se completam: o homem-poeta e o mundo em que ele se insere.

---

[37] "Embora prisioneira de convenções religiosas, a personalidade humana ativa e criadora afirma-se, apesar de tudo, no plano estético, nas admiráveis obras do católico Palestrina, nos coros do protestante Bach, nos *requiem* de Mozart, de Berlioz e de Verdi, na bela e pura melodia da *Ave Maria* de Schubert. A pureza e a perfeição destas obras fazem sobretudo ressaltar a disformidade do mundo em que foram criadas; formam uma dissonância com a filosofia da resignação e humildade e irrompem no mundo das relações autenticamente humanas". YAKOVLEV, E. "O sentimento estético e o fervor religioso". *Estética marxista e atualidade*. Lisboa: Prelo, 1975, pp. 331-348. É preciso não esquecer, também, o belíssimo estudo de Alfredo Bosi (*O ser e o tempo da poesia*. S. Paulo: Cultrix, 1983, pp. 132ss), em que ele analisa o episódio de Francesca e Paolo mostrando como o mais ortodoxo dos poetas medievais transgride uma regra fixa da teologia medieval mudando o castigo em compaixão: em suma, também no rigoroso Dante a poesia vence.

[38] ANDRADE, Mario de. "A volta do condor", op. cit., p. 155.

[39] Idem, ibidem, p. 170.

[40] BASTIDE, Roger. "Estudos sobre a poesia religiosa brasileira". *Poetas do Brasil*. Curitiba: Guaíra, 1947, pp. 85-98.

Para Bastide, a poesia de Augusto Frederico Schmidt parte de uma experiência psicológica para se transformar em dever moral. Em primeiro lugar, o poeta sente a irrealidade do mundo e do seu próprio eu (até mesmo seu eu corporal): isso causa sua despersonalização, sua necessidade de compreender e de interpretar o mundo. E se este é estranho para ele, faz com que se sinta o exilado, o que não pertence a este mundo. Além de tudo, se o real não é real, se seu mundo não é este, enfim, se sua pátria não é esta, é porque a verdadeira realidade está *além*, é, pois, natural que se sinta atraído por esse mundo, esse país, que não é aqui.[41]

Descobre e explora, pois, sua ascendência de judeu, mas o judeu é errante, não tem pátria e vive *no caminho* que, entretanto, tampouco é sua pátria, sua pátria é a *mística* que o mantém no caminho, é a terra prometida. A instabilidade do lírico Augusto Frederico Schmidt é a certeza de que existe uma pátria perdida não se sabe onde, e por isso sua busca não terá fim jamais.

Para Bastide, se por um lado Schmidt explora em sua obra elementos judaicos tais como o gosto pela linguagem apocalíptica, a nostalgia da pátria perdida, o orgulho da Eleição, o caráter profético, a obsessão pelo anúncio do fim do mundo, por outro lado, nota-se que em sua poesia esses temas são abrasileirados e, ao assumir seu lado cristão, o poeta transforma a Jerusalém judaica numa Jerusalém Celeste e acredita que Deus o conduzirá a ela.[42] Entretanto, percebe que isso não acontece de imediato: ou ainda não está preparado, ou sua hora já passou; sobra-lhe a ética da renúncia cristã, que é uma outra maneira de sentir que tudo é irreal.[43] É aqui que, para Bastide, a experiência psicológica se transforma em dever moral.

Daqui pra diante trilhará novos caminhos: a morte será o ponto de chegada, o oceano será o encontro com o divino, mas descobrirá, principalmente, o caminho da memória.[44] Intensifica-se a exploração dos temas

---

[41] Tratarei desse aspecto ("a canção do auto-exílio") ao falar do poema *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*, no próximo capítulo.

[42] Na verdade, o que foge à análise de Roger Bastide é que esse tema da Jerusalém Cristã já aparece em William Blake (um romântico!), na verdade, uma Nova Jerusalém, um projeto utópico/místico: "All Human Forms identifièd, even Tree, Metal, Earth, and Stone; all/ Human Forms identifièd, living, going forth and returning wearied/ Into the Planetary lives of Years, Months, Days and Hours; reposing,/ And then awaking into His bosom in the Life of Immortality./ And I heard the Name of Their Emanations: they are namèd Jerusalem".

[43] Uma análise mais realista da questão mostraria que essa ética da renúncia cristã, em Schmidt, é muito mais um tema (para não dizer que é mais uma impostura, uma hipocrisia) do que franciscanismo. Ela aparecerá, ainda, num Tasso da Silveira mais tardio (da década de 1940), em certos momentos de Alphonsus de Guimaraens Filho. Não em Murilo Mendes, não em Jorge de Lima.

[44] Este tema será tratado, adiante, em dois momentos: *Capítulo 3: Os mundos líricos do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* e *Capítulo 4: Memórias do Galo Branco: a sedução pelo púlpito.*

judaicos (como no livro *Babilônia*) e o poeta descobre, além disso, seus ancestrais portugueses. É dessa memória ancestral que virá a música dos seus versos, é a partir dela que o poeta criará seu mundo: sua pátria, sua terra prometida é a memória.[45]

Entretanto, se Augusto Frederico Schmidt cria um novo mundo, como será esse mundo? Para Roger Bastide, esse mundo o poeta o constrói sobre as ruínas do mundo antigo, do mundo destruído e abandonado. É, por isso mesmo, um mundo diferente do mundo real, é um mundo ambíguo, de sensações e de memórias — por isso mesmo, um mundo interior ao poeta, urdido dentro dele. É um mundo onde as cores são sons e conservam um pouco da luz da Criação. Deus, caso exista e possa ser encontrado, estará no interior desse mundo. É, contraditoriamente, um mundo criado conscientemente pelo poeta, mas que se faz a despeito de sua vontade. O poeta construiu seu mundo decididamente sobre e das ruínas do mundo destruído.

Muito embora a análise de Bastide deixe muitas questões em aberto e trate outras com uma superficialidade (e psicologismo) irritantes, muito do que ele diz está lá na lírica de Schmidt. Essa questão da criação de um mundo formado por cacos dum mundo do qual ele não consegue participar será, também ela, tratada adiante, no Capítulo 3.

O problema da análise de Bastide é que ele trata a poesia de Schmidt unicamente como poesia religiosa, ao passo que nós sabemos que ela não é só isso, mas *também* isso. Aliás, não seria engano dizer que ela é *conseqüentemente* isso, ou seja, a religiosidade que nela transparece é mais conseqüência daquela necessidade de intervir que falou Mario do que propriamente "religiosidade", como o que vemos em poetas tais como Jorge de Lima, Cecília Meireles, Adélia Prado, Tagore, Miyazawa, Kabir, Nervo, nos quais a religiosidade não é somente um tema, mas necessidade.

6. Sérgio Milliet: Um Romantismo Modernista

Sérgio Milliet, em seu *Diário crítico,*[46] retomará alguns pontos já abordados pela crítica e desenvolverá, ainda que sumariamente, algumas observações importantes sobre o poeta e sua poesia.

Para ele, o Modernismo fora uma manifestação "descabeladamente, anarquicamente romântica", até mesmo nos seus aspectos boêmios e agressivos. É, segundo diz, um romantismo que perdurará até Schmidt, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. Para ele, a "reação construtiva e

---

[45] Não se deu o mesmo com Carlos Drummond de Andrade?

[46] MILLIET, Sérgio. *Diário crítico VII.* S. Paulo: Martins: Edusp, 1981, pp. 190-193.

clássica", realmente anti-romântica, será a de João Cabral de Melo Neto e José Paulo Moreira da Fonseca, mas, "enquanto o romantismo ainda produz frutos admiráveis através de Vinícius de Moraes, Bueno de Rivera, Lêdo Ivo, Domingos Carvalho da Silva e boa parte dos que hoje se filiam ao grupo Orpheu e a outros clãs literários".[47] Modernista de segunda leva, diz Milliet, Augusto Frederico Schmidt alcançou seu objetivo, de trabalhar a "afirmação do sentimento, do lugar comum, dos grandes temas da morte, da solidão, do remorso, da fraqueza do homem, da religiosidade, da participação, tudo em suma, que os românticos de 22 somente abordavam com pudores e ironias, negativamente, com falsas ingenuidades e amargas piadas..."[48]

Percebemos, então, que, no enfoque de Milliet, Schmidt é antes desdobramento que reação. Schmidt, com sua poesia conceituosa, venceu, o que não impede que tenha defeitos: um "indiscutível pendor pela frase, pela retórica, pela exploração de certos efeitos".[49] E mais: páginas desiguais, repetições da mesma imagem com as boas e as más variações, demonstram que algo que o poeta não possuía era a autocrítica. Mas a tudo isso vêm compensar "de contrapeso, uma doçura, uma melancolia, uma compunção poética, uma vagueza fecunda, que encontram sempre a forma adequada, cuja expressão fica vibrando dentro da gente longamente".[50]

Joio e trigo juntos, para Milliet, mostram em Schmidt "uma penetração do humano que assume acentos dolorosos, muito raros pela sua autenticidade na moderna poesia brasileira".[51]

7. Manuel Bandeira: Augusto Frederico Schmidt, um Crítico do Modernismo

Se Milliet vê em Augusto Frederico Schmidt uma continuação, um desenvolvimento necessário do espírito romântico modernista, para *Manuel Bandeira* ele representou um momento necessário para a reflexão *a posteriori*

---

[47] Idem, ibidem, p. 190.
[48] Ibidem.
[49] Ibidem, p. 191.
[50] Ibidem, p. 192.
[51] Ibidem, p. 193. Notar que Milliet persegue, na poesia de Schmidt, uma autenticidade humana: a angústia, a contradição, o desespero, os acentos dolorosos de grande penetração, que são realmente admiráveis em Schmidt (quem duvidar leia, por exemplo, "Lembrança", "Carnaval", "Pequenino morto", "Lembrou-se de outras noites, de repente"). São poemas em que a autenticidade do humano supera o tema "religiosidade", vence a impostura franciscana ou as lamúrias judaico-cristãs e o poeta consegue vôos da mais alta poesia.

dos procedimentos modernistas. É ele quem mais enfatiza a importância da "reação" supostamente proposta por Schmidt.[52]

"Era preciso um poeta que tivesse passado pela experiência moderna, que a tivesse assimilado e, portanto, embora diferenciando-se dela, afastando-se dela, soubesse aproveitar-lhe as lições".[53] Aqui o poeta concorda com a opinião de Tristão de Athayde: a superação da lição modernista assimilada. Concorda com Tristão em outro ponto: o tom grave de sua poesia parecia ser eco dos ruídos do cenário político da nação. "Por mais quotidiana que se nos apresente a sua figura de livreiro solerte, o tom da sua poesia acomete a consciência como um eco dos versículos severos dos profetas judeus. As suas apóstrofes suscitam ambientes de apreensão, como se estivéssemos na véspera de calamidades irreparáveis. E é propriamente esse tom sinistro que assegura a Augusto Frederico Schmidt uma qualidade nova em nossa poesia".[54]

Em *Apresentação da poesia brasileira*[55] Bandeira afirma que a "reação" de Schmidt era, na verdade, uma reação ou oposição ao que Octavio de Faria chamou "espírito do café", que vigia não só na temática da poesia modernista (Mario, Oswald, Cassiano Ricardo, Menotti etc.), mas se expressava também no ufanismo de modernidade e de urbanidade que colapsaria, ao menos no mundo das artes, com o *crack* da Bolsa de Nova Iorque, em 1929.

Bandeira não deixa, também, de enumerar o que considera boas e más características na poesia de Schmidt e que são, na verdade, um repisar de observações já feitas antes dele. Duas boas características da poesia de Augusto Frederico Schmidt apontadas por Manuel Bandeira são, entretanto, até então, inexploradas pela crítica: o efeito de indeterminação temporal que o poeta consegue ao iniciar o poema como se estivesse no meio dele: "Pensou em outras noites, de repente..." ou "Cairei de joelhos soluçando", que, pegando o leitor "no pulo", misturado ao tom encantatório típico de Schmidt, dão a sensação de estranheza da ausência ou suspensão de tempo.[56]

Outra é que, para Bandeira, Schmidt foi o único que conseguiu, em sua poesia, falar com Deus com tranqüila dignidade.

---

[52] BANDEIRA, Manuel. "Augusto Frederico Schmidt". *Crônicas da Província do Brasil*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1937, pp. 139-142.
[53] Idem, ibidem, p. 139.
[54] Ibidem, p. 140.
[55] BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954, 2.ª edição, pp. 170-172.
[56] É um efeito muito comum, por exemplo, na poesia de Emily Dickinson, bastante familiar para Bandeira.

O pitoresco, em Manuel Bandeira, é que ele foi além dos outros críticos, já que não somente enumerou bons e maus procedimentos schmidtianos, mas explorou em dois poemas, à maneira do poeta, seus recursos mais comuns, suas descobertas poéticas, seu soneto sem métrica nem rimas, seu tom profético e melancólico, a tragicidade do seu catolicismo:

Nos teus poemas de *cadência* bíblica[57]
Recolheste os sons das coisas mais efêmeras:
O vento que enternece as praias desertas,
O desfolhar das rosas cansadas de viver,

As vozes mais longínquas da infância,
Os risos emudecidos das amadas mortas:
Matilde, Esmeralda, a misteriosa Luciana,
E Josefina, complicado ser que é mulher e é também o Brasil.

A tudo que é transitório soubeste
Dar, com a tua *grave melancolia,*
A densidade do eterno.

Mais de uma vez fizeste aos homens advertências terríveis.
Mas tua glória maior é ser aquele
Que *soube falar a Deus nos ritmos de sua palavra.*

10 de setembro de 1940

I[58]

Daqui a trezentos anos
Não existirei mais.[59]

Outros amarão e serão amados,
Outros terão *livrarias católicas,*

---

[57] Este soneto se chama "Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt". Os trechos em itálico no texto correspondem aos aspectos técnico-estéticos que Manuel salientava na poesia de Schmidt. Vide nota seguinte.

[58] Este poema se chama "À maneira de Augusto Frederico Schmidt".

[59] Notar, aqui, o discurso profético imitado por Bandeira, comum em muitos poemas de Schmidt, característica muitas vezes salientada por Bandeira. Entre outras coisas: os verbos no futuro e a concretização de sua imagem no presente lírico. Por outro lado, notar como Bandeira utiliza o "eu" da maneira como Mario de Andrade já chamara a atenção, ou seja, o individualismo descarado de Schmidt. Notar, também, como Bandeira imita o jeito schmidtiano de começar o poema como se o "assunto" já estivesse em meio, como se houvesse algo anteriormente dito, pairando no ar.

Outros *escreverão no suplemento de domingo dos jornais:*[60]
Eu não existirei mais.
Seja, não importa, Senhor!
Sou um pobre gordo[61]
Mas sei que eles também não serão felizes.

Eu sim, o serei então.
Quando debaixo da terra, *magro, magro,* só ossos,
Não existir mais.

I[62]

Há muito o meu coração está seco,
Há muito a tristeza do abandono,
A desolação das coisas práticas
Entrou em mim, me diminuindo.

Porém de repente *será* talvez a contemplação
De um céu noturno como mais belo não vi,
Com estrelas de um brilho incrível,
De uma pureza incalculável, incrível.

A poesia *voltará* de novo ao meu coração
Como chuva caindo na terra queimada.
Como o sol clareando a tristeza das cidades,
Das ruas, dos quintais, dos tristes e dos doentes.

---

[60] Outro recurso muito usado por Schmidt é misturar "assuntos nobres" — a Morte, a Vida, Deus — a coisas banais, como o suplemento de domingo dos jornais... Isso causa certa estranheza, certo mal-estar no leitor. Vide nota 61, abaixo.

[61] Tristão de Athayde, no texto "Uma voz na tormenta" (vide nota 20), nos diz que no livro *Navio perdido,* de Schmidt, havia "uma pequena expressão incidente, no decorrer do poema, que diz exatamente o estado de espírito do poeta: 'Tenho pena de mim'. E por isso mesmo voltava incessantemente sobre si mesmo, da auto-autópsia a jato contínuo, caindo também no monótono, no repetido, no 'poncif', — se bem que alargando a sua poética, como um barco que enchesse as velas ao vento do largo para realmente poder partir, como pedia". Esse "tenho pena de mim" continuará até o último livro, quando não em palavras, como motivo.

[62] Bandeira baseou-se no poema "Equilíbrio" de Augusto Frederico Schmidt, tirado do livro *Pássaro cego,* para compor esta paródia. Na verdade, ele reproduz versos inteiros, alterando, entretanto, alguns deles à maneira de Schmidt, ora salientando cacoetes, ora satirizando o poeta. Muitas vezes suas soluções são melhores que as soluções do próprio Schmidt. Alguns exemplos: **Schmidt:** "Há muito o meu coração estava seco./ Há muito a tristeza do abandono,/ A desolação das coisas vagas e vazias,/ Entrara em mim". **Bandeira:** "Há muito o meu coração *está seco./* Há muito a tristeza do abandono,/ A desolação das coisas *práticas/ Entrou em mim, me diminuindo*". Ou ainda, talvez a melhor estrofe de todas: **Schmidt:** "A poesia voltou de novo, única solução para mim./ Única solução para o peso dos meus desenganos,/ Depois de todas as outras soluções terem fugido:/ O amor, o ódio, a fé, o abandono, a riqueza..." **Bandeira:** "A poesia voltará de novo, única solução para mim,/ Única solução para o peso dos meus desenganos,/ Depois de todas as soluções terem falhado:/ O amor, os seguros, a água, a borracha". Vide, também, a nota seguinte.

A poesia voltará de novo, única solução para mim,
Única solução para o peso dos meus desenganos,
Depois de todas as soluções terem falhado:
O amor, os seguros, a água, a borracha.[63]

A poesia voltará de novo, consoladora e boa,
Com uma frescura de mãos santas de virgem,
Com uma bondade de heroísmos terríveis,
Com uma violência de convicções inabaláveis.

Verei fugir todas as minhas amargas queixas de repente.
Tudo me parecerá de novo exato, sólido, reto.
A poesia restabelecerá em mim o equilíbrio perdido.
A poesia cairá em mim como um raio.

8. Gilberto Mendonça Teles: Um Humanismo Poético

Para *Gilberto Mendonça Teles*,[64] o ano de 1928 marca um momento capital para a literatura brasileira, momento em que o processo iniciado em 1922 atinge seu auge e, terminada a fase de ter de se impor ao sistema tradicional, passa a haver uma interação entre os dois sistemas:

As convergências na direção de 1928 surgem a partir da Semana de Arte Moderna, com a publicação de *Paulicéia Desvairada* e adquirem aceleração a partir de 1925, quando Mario de Andrade publica a *Escrava que não é Isaura* e seis escritores (dois de São Paulo, dois de Minas e dois do Rio) começam a escrever em *A Noite*, no Rio, os artigos e poemas de "O Mês Modernista". [...] Vários livros novos se publicam em 1926 e 1927, mas é em 1928 que se verifica o ponto de confluência das mais importantes publicações dos modernistas e, também, dos autores tradicionais. O moderno dialogava agora com o tradicional, misturava-se com ele, incorporava sem preconceitos as suas técnicas e renovava os seus temas e linguagem. O nosso modernismo se ia fazendo humanista, criando e conservando, fazendo o novo sair de dentro do velho, como na "Carta" que o Mario de Andrade Novo escreve ao Mario de Andrade Velho, no início de *Paulicéia Desvairada*.[65]

Sem saber ao certo, entretanto, se deve atribuir tal fato a amadurecimento cultural ou a simples coincidência, Teles reconhece que foram muitas

---

[63] Aqui Manuel brinca com o estilo do poeta, mas antes com o próprio poeta, à maneira de Mario de Andrade: várias vezes, no poema, falara na gordura do poeta. Agora, depois que todas as soluções mostrarem-se inúteis: o amor, os seguros (o poeta foi sócio de Luís Aranha na Serpa, empresa de seguros), a água (é um caso muito complicado em que Schmidt se meteu, narrado por Marques Rebelo em O *espelho partido*: uma negociata envolvendo a instalação de um sistema de encanamentos para a melhoria da distribuição de água no então Distrito Federal), a borracha (foi sócio em empresa produtora, talvez seja a Orquima), a única solução será a Poesia: é um tema muito comum na poesia de Schmidt, principalmente na década de 1950 (*Mensagem aos poetas novos*).

[64] TELES, Gilberto Mendonça (Introdução). "As vozes universais de Augusto Frederico Schmidt". *Augusto Frederico Schmidt: Poesia completa 1928-1965*. Rio de Janeiro: Topbooks: Faculdade da Cidade, 1995, pp. 11-26.

[65] Idem, ibidem, p. 12.

as obras surgidas no referido ano, juntamente com o *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*, com o predomínio, claro, das obras modernistas:

> Se apareceram a 13.ª edição das *Poesias* de Olavo Bilac; a 8.ª edição de *Poemas e canções*, de Vicente de Carvalho; a 4.ª do *Eu*, de Augusto dos Anjos; a 2.ª de *Luz mediterrânea*, de Raul de Leoni, além de um romance de Coelho Neto (*Fogo-fátuo*) e outro de Afrânio Peixoto (*Uma mulher como as outras*), apareceu também uma série de obras modernistas na poesia, no romance, no conto, na crítica e na teoria literária, uma "teoria" brasileira, como o "Manifesto antropófago", de Oswald de Andrade, ou como nos editoriais e manifestos de periódicos como a *Revista de Antropofagia* e *Movimento*, de São Paulo; *Elétrica*, de Itanhandu; e *Arco-e-flecha*, de Salvador. Mas a grande concorrência foi mesmo das obras modernistas, a começar com o ensaio de Paulo Prado (*Retrato do Brasil*) e com a segunda série dos *Estudos* de Tristão de Athayde, passando aos romances (*Macunaíma* e *A Bagaceira*), aos contos de Alcântara Machado (*Laranja da China*) e à poesia de Menotti del Picchia (*República dos Estados Unidos do Brasil*), de Cassiano Ricardo (*Martim Cererê*), de Augusto Meyer (*Giraluz*) e, afinal, ao *Canto do brasileiro*, de Augusto Frederico Schmidt, e aos famosos poemas "No meio do caminho" (de Drummond) e "Essa Nega Fulô", de Jorge de Lima. Enfim, um ano em que a geração que fez a Semana de Arte Moderna expõe o melhor de sua liberdade criadora; e em que os novos escritores, beneficiados pelas aberturas modernistas, manifestam outras possibilidades de novos projetos literários.[66]

O trecho acima expõe, com clareza e justeza, esse fato interessante: 1928, de uma forma ou de outra, foi ano de colheita para a literatura brasileira. Coabitaram no mesmo cenário os medalhões das letras e a rapaziada que exigia e praticava renovação, aparecendo, além disso, aqueles para quem a tradição não necessariamente deveria permanecer tão estanque, poderia se mostrar bem mais liberal e amodernada, casos como o de Vinícius de Moraes e Augusto Schmidt, para citar apenas dois.

Em relação à obra de Augusto Frederico Schmidt, Gilberto Mendonça Teles nos chama a atenção para um aspecto interessante que percebe nela: é uma totalidade humanística que se vai desdobrando livro a livro e vai "reintegrando o passado no presente, o espírito na matéria e a linguagem nas suas formas primitivas de enunciação [...]", o que explica a dificuldade "em submeter o seu discurso poético a fases sucessivas durante os trinta e tantos anos de sua produção literária".[67]

Numa obra em que tudo se repete — como diz Mario de Andrade ao abordar a composição de *Estrela solitária* — "a técnica da repetição atinge, entretanto, todos os planos e níveis: atua no plano de expressão, indo da palavra à frase; atua no plano retórico e artístico, através das mais diversas figuras (de palavras, de sintaxe e de pensamento) e chega gradativamente a

---

[66] Ibidem, p. 13.
[67] Ibidem, p. 13.

atuar na construção do verso, da estrofe, de todo o poema e, pelo visto, de todo o livro, de todos os livros de poemas de Schmidt".[68]

Ainda assim, é possível, segundo Teles, observar dois momentos na obra de Schmidt (no que concorda com outros críticos, como já vimos), um surgindo do outro, sem contradição: um momento mais moderno e um retorno ao clássico, momento este em que aparece o soneto, "concebido da maneira mais liberal possível: com belíssimos versos decassílabos misturados com longos versos livres ou como no 'Soneto do patriarca', de *Mar desconhecido*, onde versos alexandrinos se alternam com versos de treze, catorze e quinze sílabas para terminar numa chave de ouro estranha, de dezessete sílabas, à maneira dos longos hexâmetros greco-latinos".[69]

Para Gilberto Mendonça Teles, Schmidt inaugura, no Brasil e entre os modernos, um novo humanismo poético, "aquele que retira a sua força e sentido da pureza, da ingenuidade e do individualismo, tratando a linguagem literária como se ela fosse um meio de oração, de comunhão com o cosmo e com Deus, como se por ela passassem os desejos mais íntimos e mais obscuros da vida humana". É a "intuição do trágico" descoberta por Mario de Andrade.[70]

Além disso tudo, Schmidt inauguraria, segundo Teles, um "vulgarismo de expressão", no nível da linguagem poética:

---

[68] Ibidem, p. 13.

[69] Talvez seja produtivo já discutir um pouco este ponto. Mario e Bandeira (principalmente o primeiro) questionavam bastante o soneto "à maneira de Schmidt". Isso será mais profundamente abordado no Capítulo 3 deste trabalho. Bandeira era mais liberal em relação a isso. Mario de Andrade dizia que sonetos sem rima, sem métrica eram simples poemas de 14 versos livres. O que já podemos salientar, de antemão, é que a contradição existe no seguinte sentido: foi Mario de Andrade quem falou, pela primeira vez, na tendência em Schmidt para alongar os versos, devido à lentidão das idéias. Ora, a grande descoberta modernista (Oswald, Mario, Menotti, Cassiano, Raul Bopp...) era a rapidez da idéia cristalizada num verso breve; o assunto, ao invés do tema; o cotidiano universalizado, ao invés do universal particularizado; o poema truncado e colado à maneira cubista (William Carlos, e.e. cummings...); o risco de borracha queimada na tela branca de Marcel Duchamp, entre outras coisas, exemplificam esse conceito de rapidez, lepidez das idéias tornadas arte. Ora, Schmidt vai no contrafluxo disso tudo: o soneto é na verdade uma tentativa de contenção do seu verso derramadamente retórico.

[70] Não podemos nos esquecer que vai aqui outra contradição apontada por Mario: essa "intuição do trágico" inaugurada em nossa poesia por Schmidt, segundo Teles, é contradição pura se levarmos em conta que se mostra num poeta assumidamente católico ("católico de ação", diria Mario). Isso constitui um blefe poético (ou ético), se nos lembrarmos que se baseia, na verdade, na descrença (ou, pelo menos, na dúvida) numa vida em Deus na eternidade, crença básica já desde o catecismo. Como veremos ao longo desta tese, em muitos (ou demasiados) momentos da obra de Schmidt essa desconfiança se interpõe entre ele e a crença em Deus. Ora, essa é, na verdade, a base ética do culto católico, que se exprime com excessiva eloqüência no tripé das virtudes teologais: Fé, Esperança e Caridade.

Em vez do coloquialismo, ostensivamente lingüístico, Schmidt optou pelo vulgarismo da expressão, quer dizer, procurou a dicção literária mais próxima da linguagem comum, a que, por tradicional, era mais conhecida do leitor. Nesse sentido, o seu possível projeto poético começava a se inscrever na tradição humanista da poesia ocidental.[71]

No entanto, é possível discordar de Teles, na medida em que é fácil perceber, ao longo da obra de Schmidt, que essa "vulgarização de expressão" acontece de forma esporádica, em oposição (ou contradição) à utilização extremamente tradicional da linguagem, como, por exemplo, nas "inversões pernósticas" salientadas por Mario de Andrade, inversões tão ao gosto dos parnasianos mais tradicionais e tão distantes da fala popular.

Essa mescla que ocorre na linguagem poética de Schmidt termina por criar uma falsa sensação de modernidade, uma mistura de sotaques artificiosos, dando à sua poesia um tom de falso realismo lingüístico, facilmente verificável já em *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt.*

É ainda Gilberto Mendonça Teles quem fala da voz do poeta, essa voz em que ecoa, às vezes de maneira assustadora, a voz de Deus, a voz dos profetas (que ecoavam, também elas, a voz do Senhor), a voz repetitiva que revelava a "angustiosa necessidade de fixar, na insistência e reiteração do efeito, o que por natureza se dissolve no segundo mesmo em que atinge a consciência".[72]

Podemos recordar aqui, apenas para encerrar esta revisão de artigos críticos a respeito de Augusto Frederico Schmidt, uma conferência pronunciada por João Cabral de Melo Neto, na Biblioteca de S. Paulo, em 1952, em que o poeta trata do problema da composição poética em nossos dias,[73] para podermos, de maneira breve, situar a poética de Schmidt e suas contradições, após tudo o que foi abordado por seus críticos.

9. João Cabral de Melo Neto: Poetas Fáceis e Poetas Difíceis

Para João Cabral, há, modernamente, duas espécies de poetas: os que podemos considerar *poetas fáceis*, aquela espécie de autor "que verá sempre os trabalhos de composição como alguma coisa inferior, ou mesmo sacrílega, e a menor mudança de palavras como alguma coisa que compromete o

---

[71] TELES, Gilberto Mendonça, op. cit. p. 15.

[72] Idem, ibidem, p. 17.

[73] MELO NETO, João Cabral de. "Poesia e composição — a inspiração e o trabalho de arte" (conferência pronunciada na Biblioteca de S. Paulo, em 13-11-52, no Curso de Poética). Cópia xerox, s/ referências, pp. 2-15.

poema de irremediável falsidade";[74] e também os considerados *poetas difíceis*, aquele tipo "que desconfia de tudo o que lhe vem espontaneamente e para quem tudo o que lhe vem espontaneamente soa como eco da voz de alguém".[75] Modernamente, essas idéias polarizadas é que delimitam o conceito de composição.

A espécie que nos interessa aqui — ou seja, a espécie em que incluiríamos Schmidt — é a primeira, do autor que aceita a preponderância da inspiração. Nele os poemas se fazem como tradução direta de uma experiência única, sem nada de objetivo ou exterior, "são um corte no tempo ou um corte num assunto". Seus poemas são, em geral, mal construídos, "sua estrutura não nos parece orgânica". Às vezes nos dão a impressão de que falta uma parte, às vezes nos parece formado por dois, três ou mais poemas imbricados num só: a experiência de que é expressão não foi elaborada artisticamente. O trabalho artístico, nessa espécie de poeta, é superficial, pois a depuração artística prejudicaria a autenticidade da expressão de sua experiência cristalizada em poema.[76]

> Essa espécie de poesia, geralmente, e hoje em dia sobretudo, atinge mais facilmente o leitor. Ela é escrita em linguagem corrente, não por amor à linguagem corrente, mas como um resultado de sua pouca elaboração. Também porque é pouco elaborada ela desdenha completamente os efeitos formais e tudo o que faça apelo ao esforço e à inteligência".[77]

Nesse tipo de poesia, como a expressão individual é a regra, é a arte do escritor que se dá em espetáculo juntamente com a sua obra, "às vezes mais diretamente do que em sua obra, — por fora de sua obra".[78] Tudo isso indica repulsa pela atividade intelectual. Essa fragmentação é, para João Cabral de Melo Neto, empobrecimento técnico, embora recurso e característica.

Cabral acrescenta que a literatura, nos dias de hoje, pois, não se quer comunicativa, mas expressiva: o leitor seria a contraparte na medida em que funcionasse como contrapeso encarnando a necessidade de comunicação. Ao contrário das épocas de equilíbrio, quando o poeta é capaz de comunicar graças à espontaneidade, quando se valoriza o coletivo que se revela através da voz individual: "como na poesia popular, funde-se o que é de um autor e o que ele encontrou em alguma parte. A criação inegavelmente é individual

---

[74] Idem, ibidem, p. 5.
[75] Ibidem.
[76] Ibidem, p. 7.
[77] Ibidem, p. 8.
[78] Ibidem.

e dificilmente poderia ser coletiva", mas é individual pelo fato de o artista dela se apropriar e com ela se identificar com seu povo.[79]

"As regras nessas épocas não são obedecidas pelo desgosto da liberdade, que segundo algumas pessoas é a condição básica do poeta. A regra não é a obediência, que nada justifica, a maneiras de fazer defuntas, pelo gosto do anacronismo, ou a maneiras de fazer arbitrárias, pelo gosto do malabarismo. A regra é então profundamente funcional e visa a assegurar a existência de condições sem as quais o poema não poderia cumprir sua utilidade".[80] Nessas épocas de que fala Cabral, o artista apesar de ser primordialmente artista é, antes de tudo, um artista de seu tempo, ainda que indivíduo, partícipe de uma comunidade.

É nesse sentido que o "vulgarismo de expressão" que Gilberto Mendonça Teles salienta e aplaude na poesia de Schmidt é artificioso. É simplesmente um recurso expressivo a mais na poética de Schmidt, entre os outros aludidos por Cabral: a impressão de poemas mal feitos, feitos à pressa, como se a matéria pudesse ser maculada com retoques e alterações, poemas sem organicidade, a falta de critério, o artificialismo, a auto-exposição.

E vemos, ainda, algo que pode nos ajudar a tipificar criteriosamente a fatura da poesia de Schmidt, nas seguintes palavras de Cabral: "essa espécie de poesia, geralmente, e hoje em dia sobretudo, atinge mais facilmente o leitor. Ela é escrita em linguagem corrente, não por amor à linguagem corrente, mas como um resultado de sua pouca elaboração".

Em suma, essa linguagem corrente, essa "vulgaridade de expressão" é mais defeito que efeito e tem dois alvos precisos: atingir o público com a isca da facilidade ao mesmo tempo que tentar se mostrar poesia inspirada. Essa é a "impostura romântica", de que falávamos páginas atrás: recurso artificioso, um pseudo-romantismo que, muitas vezes, traz bons resultados.

---

[79] Ibidem, p. 15.
[80] Ibidem.

Capítulo 2: O Canto do Brasileiro Augusto Frederico Schmidt

Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista,
os sargentos do exército são monistas, cubistas,
os filósofos são polacos vendendo a prestações.
A gente não pode dormir
com os oradores e os pernilongos..
Os sururus em família têm por testemunha a
Gioconda.
Eu morro sufocado
em terra estrangeira.

Murilo Mendes, "Canção do Exílio"

CAPÍTULO 2: O CANTO DO BRASILEIRO AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT

Só é meu
O país que trago dentro da alma.

MARC CHAGALL

Não quero mais o amor,
Nem mais quero cantar a minha terra.
Me perco neste mundo.
Não quero mais o Brasil
Não quero mais geografia
Nem pitoresco.

Quero é perder-me no mundo
Para fugir do mundo.

É possível dizer, sem qualquer exagero, que o poema *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*,[1] cujo início é reproduzido acima,[2] anuncia a década de 1930 de duas maneiras: **1.** lemos nele a preocupação nacionalista e ao mesmo tempo social, que fará do modernismo desse período uma literatura combatente;[3] **2.** percebemos nele, já, o medo causado nos católicos (leia-se "direita") pela ascensão dos socialistas e pela literatura movida por tais ideais.[4] Assim, o *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* é todo o tempo uma luta entre o "ser eu" e o "ser todos" em que, como veremos daqui para a frente, o primeiro vence.

---

[1] Sobre o título do poema — *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*, e não simplesmente *Canto do brasileiro*, como encontramos em várias publicações, ver nota 8 da *Introdução*.

[2] Versão integral do poema no *Anexo*.

[3] Uma literatura preocupada com a problemática social (a seca, a política), com a cultura de expressão regional. De todas as maneiras, uma literatura engajada: Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Dionélio Machado, Rachel de Queiroz, entre tantos.

[4] Como veremos posteriormente, a criação do Centro D. Vital (que é de 1922, mesmo ano da fundação do PC do Brasil) já é mostra da preocupação que o passar dos anos só agravará. Afinal, se 1922 é data da fundação do PC do Brasil (que em 1930 chega a ter oitocentos afiliados, entre eles muitos intelectuais), 1925 é o ano da Coluna Prestes. Tudo isso "tinha cheiro" de "comunismo" para os conservadores da época.

I. O CANTO DE PARTICIPAÇÃO

"[*Eu*] não quero mais[...]/ [*Eu*] Me perco neste mundo./ [...] *Eu* quero é perder-me [...]". *Eu... eu... eu...*: assim começa o *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt.*

Nele temos, por um lado, a negação que se quer afirmação numa voz que se sente representante de uma coletividade; por outro lado — e contraditoriamente — há um "eu inchado" que pervaga todas as frinchas desse poema e que, por isso, nega o sentido de coletividade ao ceder ao peso da vontade individual. De um lado nos oferece um canto que se quer coral, mas que se concentra no isolamento duma voz lírica extremamente individualista; de outro, a "fuga" ou "isolamento" que é expressão duma espécie de auto-exílio num mundo próprio[5] que será, como veremos, não somente um motivo lírico, mas principalmente um desconforto político.[6]

1. LIRISMO E COMPROMISSO

Em 4 de dezembro de 1928, Jackson de Figueiredo morre afogado numa pescaria, na Barra da Tijuca. Aliás, é desse ano uma carta sua a Alceu Amoroso Lima em que diz: "Preciso francamente de uma estação de águas espirituais".[7] Esse cansaço "espiritual" que alega em carta, diz respeito, na verdade, à sua participação pública (criação da revista *A ordem* e fundação do Centro D. Vital, no espírito da ação católica), participação que, como queria ele, não poderia ser simplesmente uma "participação paroquial", mas sim uma intervenção na vida pública,[8] portanto política.

---

[5] Como veremos mais adiante, não foram poucos os que viram um reativamento do romantismo quando da publicação desse livro, em 1928.

[6] Para o grupo católico ao qual Augusto Frederico Schmidt se perfilava, a atitude debochada, o nacionalismo (fosse ele *pau-brasil* ou *antropofágico*) e outras palavras de ordem do modernismo brasileiro soavam como "socialismo" ou "comunismo". Veremos mais tarde como Augusto Frederico Schmidt, muitas vezes em nome do ideário desse grupo católico, "reage" contra o modernismo e o que significa, na verdade, essa atitude dita de "reação", atitude política em resposta à conclamação papal, inspirada em "ingredientes" anti-revolucionários da reação francesa (catolicismo, medievalismo, monarquismo/ autoritarismo, entre outros). Jackson de Figueiredo sempre se manifestou abertamente (ou, como preferia, reacionariamente) a favor do Império. Sua coluna "A coluna de fogo", publicada na revista *A ordem*, muitas vezes defendeu essas idéias.

[7] MENEZES, José Rafael. "Apresentação". *Jackson de Figueiredo: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1958, p. 8.

[8] Esse "não querer" ou "querer outra coisa" que percebemos em muitos poemas dos primeiros livros de Augusto Frederico Schmidt é da mesma ordem que o "cansaço espiritual" de Jackson de Figueiredo. É um certo cansaço do "ambiente" ao seu redor. É, naquele momento — e em outros que virão mais tarde —, um tema bastante explorado pela literatura dos escritores católicos, ou seja, um tema de prestígio.

Jackson, como o Schmidt do *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*, via nos episódios sangrentos do período o início da desordem, o germe da Revolução à qual se opunha. Põe-se, portanto, do lado do governo, sem se colocar, contudo, a favor do Governo (fosse ele Artur Bernardes ou Epitácio Pessoa) ou da República, mas a favor da ordem, tão-somente. Para ele não existiam soluções sociais, mas finalidade moral, as diferenças sociais faziam parte do drama da vida. Sua atuação e sua pessoa, sem sombra de dúvida, influenciaram de maneira decisiva o desejo de participação ativa de Augusto Frederico Schmidt.

Em "A poesia em 1930",[9] Mario de Andrade define a atitude individualista do lírico como "não me-amolismo", que poderia levar uma poética a voltar-se para si mesma, para seu mundo interior e suas dependências, com o perigo de se isolar demais da "vida em si". Ora, Adorno já nos ensinou que o lirismo, por mais não-me-amolista que se pretenda, é sobretudo uma manifestação social, portanto, coletiva ainda que individual (ou principalmente por isso).

Já Jean-Paul Sartre, ao tratar da problemática da preocupação social do artista, afirma que na poesia lírica as palavras nada significam, não são transparentes como as palavras da prosa.[10] As palavras seriam opacas, fazendo com que, ao contrário de outras manifestações artísticas (pintura, romance, cinema, por exemplo) a poesia lírica não pudesse se expressar como uma arte engajada. Esse é, entretanto, um raciocínio perigoso, já que abre espaço para que consideremos a arte poética como simples passatempo ou simples jogo obscuro.

José Guilherme Merquior, ao contrário, lembra que as estéticas de Heidegger e Lukács concordam ao menos com o fato de que a arte (e nelas a poesia) seja uma forma de conhecimento: "uma revelação de caráter metafísico ou uma interpretação da história concreta, em ambas as posições a arte se considera como capaz de nos oferecer uma imagem do ser, cumprindo uma função de conhecimento da realidade".[11] Para ele, toda crença na responsabilidade social do artista deve incorporar esse conceito de arte como forma de conhecimento, ou não se exigir dele qualquer compromisso.

O artista, sendo homem, se reconhece na realidade que a Arte põe em evidência, se envolvendo nela e dela participando, pois a reflexão produzida pela Arte é reflexão no duplo sentido do verbo "refletir": "espelhar" e

---

[9] ANDRADE, Mario de. "A poesia em 1930". *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5.ª edição, pp. 31-32.

[10] SARTRE, J-P. "O que é literatura?" *Situações (Volume II)*. Lisboa: Editora Europa-América, pp. 61-64.

[11] MERQUIOR, José Guilherme. "A responsabilidade social do artista". *Razão do poema*. Civ. Brasileira, 1965, p. 197.

"meditar". Queira ou não, o artista sabe que participa da realidade, está envolvido por ela e nela intervém, tanto quanto a sua arte. Na simples contemplação dessa realidade já se escondem uma crítica e uma política, embora o que o artista veja, nem sempre veja conscientemente, motivo pelo qual a Arte pode tão somente apontar problemas, participar, mas nunca propor soluções, sendo uma espécie de teoria para a formação do homem.

Merquior afirma que não poucas vezes acontece um desacordo entre o real e a ideologia conscientemente professada pelo artista. Somente a partir de então é que podemos falar que uma arte seja reacionária, caso possamos provar que os valores humanos expressos em sua obra sejam reacionários, ou seja, opostos ao progresso da história.

Iluminados agora pelas afirmações polêmicas de Mario de Andrade, Jean-Paul Sartre e José Guilherme Merquior, necessárias para o estudo do poema brasileiro da década de 1930,[12] podemos delinear um pouco o "momento" em que surge Augusto Frederico Schmidt para a literatura brasileira.

É preciso não esquecer que o período de 1922 a 1945 foi época de conturbações (para dizer o mínimo) político-sociais na História do Brasil, período marcado por revoluções e acomodações políticas: a Revolução Tenentista de 1922, Revolução de 1923 no Rio Grande do Sul, Revolução de 1924 em São Paulo, a formação da Coluna Prestes em 1925, a Revolução triunfante de 1930 — que coloca Getúlio Vargas no poder — a Revolução Constitucionalista de 1932, a Assembléia Constituinte de 1934, o golpe de Getúlio Vargas em 1937— instalando o Estado Novo, regime autoritário que se manterá até 1945. Isso sem falarmos no que ocorria no mundo: o avanço do socialismo, o avanço tecnológico e imperialista, o nazi-fascismo e a Segunda Grande Guerra.

No plano artístico, a Semana de Arte Moderna é de 1922 (a partir de então surgindo grupos culturais diversos: Pau-Brasil, grupo Antropofágico, Verde, Anta etc.); a década de 1930, como estamos vendo, marca o momento da arte comprometida; os fins da década de 1930 e a primeira metade da década de 1940 sofrem uma acomodação de desenvolvimentos artísticos (devido, principalmente, ao período mais contundente da ditadura Vargas); e o ressurgimento conservadorismo *via* geração de 45.

Alfredo Bosi nos fala sobre a arte brasileira no período posterior à fase do Modernismo de 1922 nos seguintes termos:

---

[12] Não seria exagero dizer que essas considerações são importantes para o estudo da arte em geral desse período em que a arte compromissada se fez bastante presente. Na poesia: Drummond, Oswald de Andrade, Bopp, Schmidt; na ficção: Graciliano Ramos, Dionélio Machado, Rachel de Queiroz; na pintura: Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Lívio Abramo, Quirino Campofiorito... para citar apenas alguns.

O termo *contemporâneo* é, por natureza, elástico e costuma trair a geração de quem o emprega. Por isso, é boa praxe dos historiadores justificar as datas com que balizam o tempo, frisando a importância dos eventos que a elas se acham ligados. 1922, por exemplo, presta-se muito bem à periodização literária: a *Semana* foi um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna. Já o ano de 1930 evoca menos significados literários prementes por causa do relevo social assumido pela Revolução de Outubro. Mas, tendo esse movimento nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e, em parte, superou; e tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, vincou fundo a nossa literatura lançando-a a um estado *adulto* e *moderno* perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescentes.[13]

Os anos de 30 trariam algo que faltara à geração de 22, que até mesmo Mario, na conferência sobre o movimento proferida em 1942, nos lembra: "Se tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea [...]. Viramos abstencionistas abstêmios e transcendentes [...]. Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre".[14]

Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade... O Modernismo foi para eles uma porta aberta: só que o caminho já era outro. E, ao lado desses homens que sentiram até a medula o que Machiavelli chamaria a nossa *verità effettuale*, houve outros, voltados para as mesmas fontes, mas ansiosos por ver o Brasil dar um salto qualitativo. Socialistas como Astrojildo Pereira, Caio Prado Jr., Josué de Castro e Jorge Amado; católicos como Tristão de Athayde, Jorge de Lima, Otávio de Faria, Lúcio Cardoso e Murilo Mendes, todos selaram com a sua esperança, leiga ou crente, o ofício do escritor, dando a esses anos a tônica da participação, aquela "atitude interessada diante da vida contemporânea", que Mario de Andrade reclamava dos primeiros modernistas.

Enfim, o Estado Novo (1937-45) e a II Guerra exasperaram as tensões ideológicas; e, entre os frutos maduros da sua introjeção na consciência artística brasileira contam-se obras-primas como *A Rosa do Povo*, de Drummond de Andrade, *Poesia Liberdade*, de Murilo Mendes e as *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos.[15]

O fato é que muito lirismo contemporâneo busca na realidade que o cerca a expressão e a significação desse mundo que procura compreender e nomear. A nota característica do modernismo brasileiro — aquele de 22, como foi dito atrás — foi a preocupação com o fato imediato, concreto. O alimento da poesia modernista brasileira era principalmente o movimento da sociedade: as conquistas tecnológicas, o avanço mundial rumo ao futuro, as mudanças sociais e, portanto, as guerras e as revoluções, tudo visto,

---

[13] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. S. Paulo: Cultrix, 1980, 3.ª edição, pp. 431-432.

[14] ANDRADE, Mario de. "O movimento modernista". *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5.ª edição, pp. 231-255.

[15] BOSI, Alfredo. Op. cit., nota 2, p. 433.

entretanto, pela lente do fato imediato, da inspiração ligeira, da notícia veloz, da vertigem provocada pelo desejo de industrialização.

O olhar da geração seguinte a que se referiu Alfredo Bosi se tornará apenas mais agudo com respeito à problemática social. Está claro que encontraremos contradições, e Augusto Frederico Schmidt representa pelo menos a mais instigante delas.[16]

Um rápido olhar sobre a poesia do período nos dá uma viva idéia de como o alvoroço sócio-histórico por que passava o Brasil penetra no olhar do lírico brasileiro desse período, a maneira contundente como atravessa sua palavra poética. Poetas tão distintos como Jorge de Lima, Dante Milano, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade,[17] Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt imprimiram em sua lírica seu olhar sobre o mundo, sua forma de observá-lo, conhecê-lo e expressá-lo. A lírica desses autores se deixa invadir pela problemática social, diga ela respeito às guerras, à miséria, à fome, ao trabalho, à política ou à religião.

2. Preliminares: O Canto do Brasileiro Augusto Frederico Schmidt

> Quem te enlouqueceu assim, cantor estranho?[18]

Esse verso, dum poema póstumo de Schmidt, é certamente um feliz auto-retrato. *Cantor estranho...* Com efeito, a leitura de sua obra nos revela voz e tom estranhos tanto aos grandes nomes do modernismo que o precederam (casos de Mario de Andrade, Manuel Bandeira ou Raul Bopp), como ao que nos chegou após ele ou aos seus contemporâneos (Dante Milano, João Cabral de Melo Neto e José Paulo Moreira da Fonseca,[19] no

---

[16] Podemos contar entre os autores contraditórios, nesse sentido descrito no parágrafo, Tristão de Athayde, Octavio de Faria, Lúcio Cardoso, além do próprio Schmidt e outros nomes menos significativos. Foram autores que, com sua atitude conservadora e comodista, quando não nitidamente reacionária, prepararam o caminho para a literatura insípida, pretensiosa e vazia que surgiria a partir da década de 1940 (o neo-parnasianismo da geração de 1945 é exemplo eloqüente).

[17] É preciso lembrar que o primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade — *Alguma poesia* — é justamente de 1930. O poema "No meio do caminho", entretanto, já aparece na *Revista de Antropofagia*, no ano de 1928.

[18] SCHMIDT, Augusto Frederico. "Quem te enlouqueceu assim, cantor estranho?" *Eu te direi as grandes palavras* (org. Alphonsus de Guimaraens Filho). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, 2.ª edição, p. 129.

[19] Em *Diário crítico VII* Sérgio Milliet nos diz que "As novas gerações é que viriam marcar a reação construtiva e clássica com Cabral de Melo Neto, José Paulo Moreira da Fonseca, e outros", ao passo que o romantismo ainda produzia "frutos admiráveis através de Vinícius de Morais, Bueno de Rivera, Lêdo Ivo, Domingos Carvalho da Silva e boa parte dos que hoje se filiam ao grupo de Orfeu ou a outros clãs literários" (op. cit., p. 190). O grupo de Orfeu pertenceu à chamada "geração de

primeiro caso e Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Morais e Murilo Mendes, no segundo).

Poeta desde cedo comprometido na vida e na política nacional, Augusto foi dos que sentiram a necessidade de retomar, na cena literária de seu tempo, temáticas para ele sérias (a Morte, Deus, a efemeridade da vida e a probabilidade de uma vida eterna, Amor) que, no seu entender, se haviam diluído entre manifestos e propagandas dos primeiros momentos modernistas.

Contudo, essa diluição que Augusto observava, significava por um lado uma abordagem em outra chave[20] e por outro a vitória do assunto sobre o tema: ironia, blague, sarcasmo, cotidianidade, preocupação com o universo do inconsciente, valorização dos mecanismos da criação mais do que da obra em si.

Da mesma maneira como o espírito modernista de Mario, Oswald e Bopp demonstrava desde o princípio uma atitude anti-condoreira (contra o tom declamatório e solene, grandiloqüente do último Castro Alves e da poesia parnasiana que ainda se produzia),[21] o espírito da arte dos católicos reacionários brasileiros (a poesia de Augusto Frederico Schmidt e Tasso da Silveira, a ficção de Octavio de Faria e Lúcio Cardoso, a crítica de Alceu Amoroso Lima) surgia como uma atitude anti-socialista/anticomunista, uma reação contra a atitude revolucionária e iconoclasta do grupo que girava em torno de Oswald e Mario.

Assim, se o modernismo fora um movimento manifestamente neo-romântico descabelado, pelo anarquismo, pelo inconformismo e, principalmente, por aspectos exteriores como agressividade e boêmia[22] o modernismo tardio de Augusto Frederico Schmidt se diferencia daquele pela insistência em abstrações (Morte, Vida Eterna, Deus e outros substantivos

---

45". Para Milliet esse romantismo descabelado que vigorava no modernismo, perdurava ainda na geração de Schmidt.

[20] Como vimos acima, a euforia em relação ao progresso. É isso que Octavio de Faria chamaria, no modernismo paulista, de "espírito do café".

[21] É Massaud Moisés quem chama a nossa atenção para a tendência, desta última fase de Castro Alves, para uma espécie de pré-Parnasianismo, quando, ao comentar o poema "Vozes d'África" nos diz que: "a voz do poema, convertendo-se em arauto das aspirações populares, ganha acentos retóricos e declamatórios, que, porém, mal disfarçam a postura subjetivista adotada pelo engajamento do poeta. Do exame das duas tendências [uma, a poesia sensual, de apelo sensório; a outra, a poesia de teor humanista e abolicionista] infere-se uma resultante de caráter pré-parnasiano, na forma, onde a musicalidade plangente que vimos nos demais poetas românticos cede passo a uma solenidade de oratória, e no temário, onde o orientalismo, a mitologia greco-latina e a sensualidade classicizante preludiam a lírica amorosa de Bilac". MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. S. Paulo: Cultrix, 1977, 5.ª edição, pp. 195-196. Mario de Andrade, no texto de *Aspectos da literatura brasileira* "A volta do condor (1940-41)" fala exatamente dessa tendência condoreira em Jorge de Lima, Murilo Mendes e Augusto Frederico Schmidt (Op. cit., pp. 141-171) Cf. *Capítulo 1: fortuna crítica*, p. 13.

[22] Cf. *Capítulo 1: fortuna crítica*, p. 15, a tese de Sérgio Milliet. Veja também nota 9 acima.

capitalizados) e pela insistência em acomodar o Brasil de então à ordem mundial, ao invés de fazê-lo se enxergar por si mesmo, dono de sua própria história.

Em 1956, já poeta de renome, chamado a proferir um discurso como paraninfo de uma turma de estudantes num colégio do interior de Minas Gerais, Schmidt nos conta a gênese do poema *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*, mostrando a perfeita compatibilidade entre "lutar pela vida e escrever e ser poeta":

> O *Canto do Brasileiro*, com que me iniciei na poesia, foi escrito de noite, no escritório de uma serraria onde eu era uma espécie de gerente. Paradas as máquinas que gemiam o dia inteiro, cortando as tábuas de pinho para fabricação de caixas para laranja, restabelecido o silêncio que apenas os silvos dos trens antigos interrompiam, punha-me eu a olhar a lua, as estrelas e a noite tal como todos os poetas as vieram olhando desde que existem poetas neste planeta.[23]

Observamos no trecho acima um certo modo de conceber o trabalho de produção literária que está léguas de distância da concepção de fazer poético da maioria de seus contemporâneos. Aqui, fazer poesia não é o trabalho de construção modernista (que se faz em meio à turba, ao barulho ensurdecedor das cidades crescendo), mas algo como a ourivesaria do parnasianismo:[24] "Paradas as máquinas [...], restabelecido o silêncio [...], punha-me eu a olhar a lua, as estrelas e a noite tal como todos os poetas as vieram olhando desde que existem poetas neste planeta".[25]

Para o poeta Schmidt, a poesia se opõe à turbulência do mundo burguês: o rugido da sérra elétrica, o corre-corre da vida numa fábrica de caixas de madeira para laranjas, o vaivém dos trabalhadores expulsam a poesia da vida ou, pior, não são poesia. No Império do Capital a poesia, perdendo seu espaço e relevância, virou coisa entre coisas.

---

[23] SCHMIDT, Augusto Frederico. *Discurso aos jovens brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 20.

[24] Aliás, a "tendência romântica popularizada" que muitos vêem na poesia do Brasil (é o caso de Alceu Amoroso Lima, por exemplo) não me parece exata. A tendência mais veemente do "fazer poético" dito popular é parnasiana, corresponde ao "falar bonito" (ser eloqüente ou prolixo). Assim, o "poetar" brasileiro tende sempre para o excesso (o condoreirismo romântico já é isso).

[25] Perigosa afirmação essa de que o ato de criação poética seja esse para *todos os poetas, desde que existem poetas*. É, aliás, similar a "A um poeta" de Olavo Bilac: "Longe do estéril turbilhão da rua,/ Beneditino, escreve! No aconchego/ Do claustro, na paciência e no sossego,/ Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!// Mas que na forma se disfarce o emprego/ Do esforço; e a trama viva se construa/ De tal modo, que a imagem fique nua,/ Rica mas sóbria, como um templo grego.// Não se mostre na fábrica o suplício/ Do mestre. E, natural, o efeito agrade,/ Sem lembrar os andaimes do edifício:// Porque a Beleza, gêmea da Verdade,/ Arte pura, inimiga do artifício, é a força e a graça na simplicidade." Não mostrar na "fábrica", na fabricação a dificuldade de construção, disfarçar o emprego do esforço, tornar a obra natural a ponto de o observador/leitor nem se lembrar dos andaimes são proposições diametralmente opostas às modernistas. O modernismo praticava uma arte que buscava mostrar antes o processo de construção que a obra feita. O que não é artifício e pode mostrar (como em Mario, Oswald e Bopp) "a força e a graça na simplicidade".

É justamente neste "virar coisa entre coisas" que desliza a ponta do novelo que Augusto Frederico Schmidt procura esconder, pois se a poesia, no mundo burguês, virou coisa entre coisas, seu caráter de mercadoria é evidente, exatamente o que o discurso derramado de Schmidt busca encobrir. Ao encobrir essa evidência de maneira anti-modernista (à maneira reacionária de Jackson de Figueiredo), Schmidt esconde o fato de que a arte literária é trabalho[26] e que na função de poeta o homem é, ainda, trabalhador, embora artífice. Essa visão do mundo que entrevemos nas linhas dos discurso de Augusto é a pedra de toque para a compreensão de grande parte de sua produção literária. O poeta chora olhando a lua, geme olhando as estrelas e suspira no escuro da noite pela morte que o livrará do sofrimento. Isso aparece em boa parte de sua obra mascarado ora sob o tema do *exílio* ("meu país não é este, quero fugir", "minha pátria é outra"), ora sob o tema da partida, ora sob o tema do desajustamento, ora sob o tema da Morte.[27]

Tristão de Athayde salientara que, em *Navio perdido*, livro de 1929, aparecia incessantemente a expressão "tenho pena de mim", o que significava, para o crítico, um voltar-se incessantemente sobre si mesmo, uma "auto-autópsia a jato contínuo", que indicava, além de tudo, uma certa monotonia, comum na poesia de Schmidt.[28] A insistência, aliás, nesse "mascaramento do real", em que as palavras são utilizadas antes para velar que para revelar é um recurso por excelência na poética de Schmidt, e que veremos a partir de *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*.

---

[26] A literatura em si, o trabalho da escrita. Pensando com Marx, a literatura antes do capitalismo era trabalho não produtivo, já que, segundo ele: "é *produtivo* o trabalho que gera diretamente mais-valia, isto é, que *valoriza* o capital". O "fazer poético", nesse sentido, é *não produtivo*, embora *trabalho*, já que não produz direta, mas apenas muito indiretamente a mais-valia. A literatura publicada, cedidos os direitos de publicação ao editor, essa sim pode ser considerada sem qualquer dúvida trabalho, já que seu produto, o livro, é mercadoria. Cf. MARX, Karl. *Capítulo inédito d'O capital — resultados do processo de produção imediato*. Porto: Escorpião, 1975, p. 93. O que nos sobra das observações de Augusto Frederico Schmidt com relação ao trabalho literário, é que ele é um dos precursores daquilo que poderíamos (ou deveríamos) chamar de "literatura de diversão" que dará variados frutos após a década de 1940 no Brasil. Não por acaso, nosso poeta é não somente um intelectual, mas um intelectual burguês.

[27] Esses temas são, aliás, o alimento que encorpa o romantismo tomado como sentimentalismo piegas que dará "belos" frutos na poesia que se segue àquela que tomou Augusto Frederico Schmidt como modelo de beleza poética, da qual J. G. de Araújo Jorge é exemplo que fala por si mesmo. Esse modelo foi usado pela canção cafona da década de 1940 em diante, até hoje em dia (basta pensar no que se denomina hoje em dia "música brega" e "música sertaneja"). Esse "sentimentalismo romântico", que poderíamos chamar de "romantismo degenerado", será discutido brevemente no final deste capítulo. Mais à frente veremos que o tema do desenraizamento, do exílio, surgiu exatamente do romantismo francês, já que seus principais expoentes (o caso de Chateaubriand) eram aristocratas no exílio, fugidos da Revolução.

[28] ATHAYDE. Tristão de. "Uma voz na tormenta". *Estudos (5.ª série)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935, p. 141.

É pois a poesia desse cantor estranho, desse brasileiro Augusto Frederico Schmidt o que veremos publicado a partir de 1928, ou seja, três anos após a publicação por Oswald de Andrade de *Pau-brasil* (o *Manisfesto da Poesia Pau-brasil* é de 1924), livro em que o tema Brasil se desenvolvia numa seqüência de quadros fragmentados e justapostos, à maneira cubista.

Os poemas de Oswald eram curtos poemas-piada que, embora na chave da paródia e da ironia — mas com inegável ambição de forjar uma visão totalizante do Brasil cultural e politicamente —, não se furtava ao pitoresco, ao exótico e ao anedótico. De 1928 são também o *Manifesto Antropofágico*, a *Revista de Antropofagia* (dirigida por Oswald de Andrade e Raul Bopp, cujo *Cobra Norato* só será publicado em 1931) e *Macunaíma*, de Mario de Andrade. No mesmo ano, Augusto Frederico Schmidt publica dois longos poemas: *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* e *Cantos do liberto*.

O *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* é um poema longo em que, já nos primeiros versos, o brasileiro protagonista, na contramão dessas outras publicações de vanguarda modernistas, nos diz derramadamente a que veio:

> Não quero mais o amor,
> Nem mais quero cantar a minha terra.
> Me perco neste mundo.
> Não quero mais o Brasil
> Não quero mais geografia
> Nem pitoresco.

Como começamos a observar linhas atrás, o poema se inicia pelo *não querer*, pela *recusa:* recusa de amar, recusa de cantar a terra, recusa de um certo Brasil-geografia ou pitoresco, como nos diz no *Discurso aos jovens brasileiros*. É, na verdade, uma oposição ao Brasil cubo-antropófago de Oswald de Andrade, às idéias estéticas brasilianistas de Mario de Andrade e à irracionalidade multirracial de Raul Bopp. Ao contrário do que dizia Tristão de Athayde quando da publicação do poema, entretanto, o poeta demonstra intencionalidade evidente na confecção do poema.

Podemos perceber essa contraposição ao Brasil de Mario, Oswald e Bopp[29] — ou seja, o querer do brasileiro Schmidt[30] — em dois versos que se isolam:

---

[29] Para nos restringirmos apenas aos expoentes do *Pau-brasil* e da *Revista de Antropofagia*, ou seja, os escritores apenas.

[30] Sobre "o clima" do período referente à publicação do *Canto*, diz Augusto Frederico Schmidt em carta a Tristão de Athayde, de 10 de abril de 1928: "Meu caminho é bem diverso do seu. Sou um espírito que vive em transição contínua. Passageiro das conduções mais absurdamente desiguais. Hoje convencido da Verdade. Acreditando ser senhor de mim mesmo e de um roteiro que faço e

Quero é perder-me no mundo
Para fugir do mundo.

É uma recusa da mesma ordem daquela que, um pouco mais tarde, aparecerá em Oswald de Andrade, como já aparecera mais precocemente (em 1930) no Drummond de *Alguma poesia*:

[...] aprendi nas mesas dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.
Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.

Dirá Oswald de Andrade, em "O hierofante" (*Cântico dos cânticos para flauta e violão*, 1942), que:

Não há possibilidade
de viver com essa gente
e nem com nenhuma gente.

---

desfaço. Amanhã outro sujeito, absolutamente outro. Um dia, levado pelo coração, me ajoelho diante de um altar e diante do padre. Dia seguinte, agnóstico, cinzento, alheado. Descrente de tudo. Antegozando com volúpia o nada. E vivo assim até quando Deus quiser... O que me mete mais medo é de me sentir insincero. Acabo com o erro, sei que é erro de preocupação da sinceridade. Palavra de honra que chego a ter vergonha de contar o que penso. Como me envergonho também de escrever. Aliás eu escrevo por vaidade. Necessidade de comunicação não será vaidade? [...] O que você me manda dizer da indiferença do meio, eu, com franqueza, pondo de parte qualquer idéia de relação, acho que tenho mais autoridade do que você para falar. É uma coisa sufocante. Angustiosa! A mim parece mais terrível ainda a questão porque, lhe juro, que não tenho certeza de que o *meio* não tenha razão. Pelo menos razões, seguramente tem. Por que escreve você? Para quê escreve você? Por que não fica dirigindo seus negócios, tão somente? Você não sabe que nada penetra no Brasil? Que o Brasil é um país que não precisa de idéias? Que tudo que não seja vida propriamente física, não adianta? Você não sabe que não existe consciência nacional nenhuma? Pois então, por que escreve? Eu, Augusto Frederico Schmidt, escrevo por vaidade... Nossa vida é um drama horrível. Eu não posso viver mais no meio dos serradores e dos madeireiros. Onde posso viver então? Sinto precisão de fazer alguma coisa, de me agitar. Se me volto agora para a literatura, a não ser um grande solitário como você, nada encontro. Tão-só desolação. Os meios literários são milhões de vezes mais infelizes que os meios comerciais... Ninguém quase pensa aqui no Brasil. Mas o nosso Brasil caminha. País madrasta da gente. O Enorme, que nem se apercebe de nós. Pátria que nós sinceramente amamos, porque devemos amar. É inútil tudo." Alceu Amoroso Lima ainda completa, a respeito das atividades de Augusto Frederico Schmidt em torno do ano de 1928: "O poeta ia começar — com essa absoluta necessidade de se libertar, como queria Rilke que fosse o impacto da vocação nos verdadeiros poetas — a sua gloriosa e dolorosa carreira de homem em eterna luta contra si mesmo e contra o meio ambiente. Nessa mesma carta se abre em queixas contra esse meio e se revela o homem *solitário* que iria ser a vida inteira, no meio de todo o seu mundanismo, de todos os seus negócios e da mais constante necessidade de conversar, de conviver, de esmerilhar amizades, de ler todos os livros que aparecem, de conhecer homens os mais diversos, entre os mais variados países do mundo, de meter-se em negócios de toda espécie, desde o lançamento do integralismo, depois da Revolução de 30, até as combinações mais complicadas de areias monazíticas e de adubos químicos, de tecidos de fibras exóticas e silos de mercadorias, com que pretende arrancar o Brasil à sua 'tristeza' e à sua 'pobreza'!" ATHAYDE, Tristão de. "Glória, espinhos e solidão". *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, pp. 62-66.

A recusa em Oswald — e, mais que tudo, a aceitação do fato de que o mundo burguês venceu em definitivo toda a possibilidade de poesia — evidencia-se nos versos finais de "O escaravelho de ouro": "Venceu o sistema de Babilônia/ e o garçon de costeletas".[31]

Em Oswald e mesmo em Drummond, entretanto, o amor pode ainda funcionar como consolo, o que podemos interpretar daquilo que é dito por Oswald, em "Encerramento e Gran Finale", a Maria Antonieta d'Alkimin, quando confessa: "A teu lado/ Terei o mapa-múndi" (curiosamente, não uma geografia brasileira, mas a de todo o mundo): é uma poderosa confissão de recusa e abandono, bem como da aceitação da vitória momentânea que o amor pode proporcionar, como disse, da mesma ordem que aquela de Drummond, a da negação da virtude nacionalista. Ambas se salvam pelo amor.[32]

Já a recusa de Schmidt, na voz lírica do *Canto*, é por certo mais radical, já que sequer o amor lhe pode servir de bálsamo, falta-lhe a coragem de caminhar pelas estradas longas e, ao contrário da confissão de Oswald, o brasileiro que canta aqui, *é* uma confissão fraca:

> Sou uma confissão fraca
> Sou uma confissão triste
> Quem compreenderá meu coração?!

Assim, ele não quer mais o amor pois seu coração maior que o seu corpo é incompreensível.[33] Criança, *o* brasileiro quer ser embalado pelo silêncio da noite.[34] Arde em febre: *febre, ferida, sede.* É um doente sobre o qual pesa o peso do mundo. Chora e tudo ao redor contagia-se por seu pranto. Não esqueçamos, contudo, que não é um homem qualquer que chora, o brasileiro é *o* homem que chora:

---

[31] ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas Oswald de Andrade.* S. Paulo: DIFEL, 1966, pp. 179-186.

[32] Embora só muito mais tarde, mais exatamente em 1987, Drummond se renderá definitivamente ao amor quando, na introdução a *Amar se aprende amando,* nos diz: "'O amor que move o sol, como as estrelas'. O verso de Dante é uma verdade resplandecente, e curvo-me ante a sua magnitude. Ouso insinuar, sem pretensão a contribuir para que se desvende o mistério amoroso: Amar se aprende amando. Sem omitir o real cotidiano, também matéria de poesia". Ao mesmo tempo resgata o amor que salvara o brasileiro descrente do nacionalismo na década de 1930 e o compromisso social que salvara o poeta desenganado da década de 1940 na obra-prima *A rosa do povo* num livro surpreendente como *Amar se aprende amando,* em que a sabedoria que só a idade produz resgata o passado e prepara um futuro embebido nesse resgate.

[33] Schmidt utiliza o verbo "compreender" em dois sentidos: "entender" ("ninguém entende meu coração") e "abarcar", "abranger" ("ninguém abarca/ abrange meu coração"). Esse gigantismo desmedido se reflete na "estrutura narrativa", no foco, na voz desmesurada que se expressa, como veremos em seguida.

[34] Notar como essa imagem também aparece nos "Dois poemas acreanos" de Mario de Andrade.

Sou o homem que chora
O silêncio chora também
Tudo chora
A noite chora
Os bois choram perdidos no alto dos morros.

Tudo chora. Este é o "lugar comum" romântico — juntamente com o lugar comum do desenraizamento — que fez com que Tristão de Athayde visse neste poema um ressurgir do romantismo no poema brasileiro. É contudo uma impropriedade, como veremos ao final deste capítulo.

A tristeza que morava no mundo, na visão romântica de Álvares de Azevedo ou Casimiro de Abreu (dois autores tão diversos), vinha do deslocamento do indivíduo em relação ao momento social de então. O sujeito sente nostalgia da comunidade, quer dissolver seu "eu" no "nós". Aqui, a tristeza que há no mundo é espalhada pelo olhar do poeta e a diluição do "eu" num "nós" é, como veremos adiante, mais um "querer", um desejo que não se concretiza em obra.

Falávamos na nostalgia da comunidade. A estrofe que se inicia com o verso 34 nos descreve a nostalgia não de uma comunidade de homens, mas de um paraíso que se perdeu:

E a terra era pura
E puros eram os homens
E tudo tão puro!

É um paraíso de pureza quase total: frutas maduras, rios cantando, vida correndo no leito dos rios, mulheres adorando a lua chorosa. No entanto, "cobras se erguiam nas matas escuras". O germe do pecado como sempre se insinua no paraíso, aqui disfarçado em "estranhas bandeiras" Quais seriam essas bandeiras? que cores teriam? Veremos mais tarde o que representam. É importante lembrar que é exatamente no surgimento dessas "estranhas bandeiras" que o paraíso se fragmenta e surge o medo. *Antes* a tristeza (o pecado) invadira o paraíso e o fragmentara; *agora* o brasileiro se sente perdido numa floresta de casas: tristeza, saudade, solidão.

Até o verso 42 ("E tudo tão puro!") os versos eram entrecortados e curtos. A partir daí passam a se alongar num ritmo semelhante àquele de "Deprecação" ou de "I-Juca-Pirama" de Gonçalves Dias. Ou seja, o poema assume um ritmo marcial. Mario de Andrade chamara a nossa atenção exatamente para a tendência em Schmidt ao ritmo socializante da marcha: o ritmo da procissão,[35] da passeata, da marcha militar. De todos os modos, um

[35] Ver nota 76, Capítulo 4 desta tese.

ritmo coletivo.[36] O poema assume, por um lado, tom deprecativo que, entrecortado por ritmos mais curtos ("Está tudo minado/ São os primários" etc.) será até o final o tom determinante do poema. Por outro lado, não é apenas isso. Na verdade, os versos "Me *perco* no mun*do*/ Me *perco* nas vi*das*/ Me *ras*go *de* rai*vas* ine*rmes* e eno*rmes*", com suas aliterações em /d/, /t/, /p/, /r/, /s/ e /q/ — assim como o metro ampliado no terceiro verso — antecipam as 4 estrofes (de "Nos galhos as frutas maduras pendiam" a "Que medos tamanhos sentiam então"). Nelas, as aliterações em explosivas (/d/ e /t/, /p/ e /b/), fricativas (/r/ e /s/) e velares (/q/) amplificam a violência (é muito mais do que simples veemência o que se mostra aí) e a contundência do ritmo marcial. Bakhtin já dissera que o ritmo militar, violento por princípio, tem caráter dinâmico e determina a respiração da leitura e do andamento do texto.

Pois bem, a violência aqui expressada faz com que às imagens fortes e violentas ligadas às bandeiras (de cores estranhas: socialistas e/ou comunistas [vermelhas] e anarquistas [negras]), associemos a cobra que deu cabo ao paraíso onde morava a pureza. A cobra, esse evidente símbolo da tentação, da sagacidade, e por isso mesmo, do demônio da simbologia cristã. Após a intervenção do Mal, o paraíso (Brasil) antes povoado de pureza, transforma-se no reino da tristeza.

Na década de 1950, Augusto Frederico Schmidt escreverá um texto[37] descrevendo um protesto socialista em Florença presenciado por ele. Viu ali

---

[36] O caráter lírico da poesia dita lírica (ou seja, aquela voz individual, a voz solitária do vate, a expressão de suas emoções, de seu grito mais íntimo, que se opõe ao coletivo — segundo a crença mais corrente) faz com que evitemos procurar nesses poemas o elemento político, o germe da ideologia ou outra coisa que, supomos, não deva fazer parte da "leitura lírica" da Lírica. Mas não seria também essa uma afirmação ideológica? Adorno mostra em "Discurso sobre lírica e sociedade" como o mais íntimo grito lírico é expressão da alienação, da tentativa de recuperar a natureza do ser coletivo, o que se obtém por meio da linguagem. Quando observamos o ritmo de marcha (portanto militar, marcial) no poema de Schmidt, parece-nos tentar ver no poema algo que é externo a ele, ou seja, a ideologia (no caso do *Canto do brasileiro*, as várias revoltas e participações militares na década de 1920), que poderíamos dizer ser, no nível do comentário, um dado positivo no poema. Em sua leitura de uma série de poemas de Brecht, Walter Benjamin, entretanto, ao se render ao fato de que é extremamente difícil ler poesia contemporânea, lança mão do comentário, já que este, como diz Benjamin, pode auxiliar na leitura dos clássicos porque ele "parte da classicidade de seu texto e, portanto, por assim dizer, de um pré-juízo". Além disso, o comentário se presta a tais leituras porque, diferentemente da resenha, "só se ocupa da beleza e do conteúdo positivo do texto". O comentário, pois, ajudaria a ler um texto lírico dos dias de hoje "como se se tratasse de um texto provado múltiplas vezes, grávido de um conteúdo de idéias, em uma palavra, clássico". Mario de Andrade chama nossa atenção para esse ritmo muito comum em poemas de Schmidt. Para Mario, não era somente militar o ritmo da poesia de Schmidt, era também o ritmo de procissão (ambos são para ele socializantes). Cf. nota 29, Capítulo 1 desta tese: a palavra que explica o ritmo de marcha é "participação". É, portanto, conteúdo ideológico dentro do poema. Mais sobre o ritmo de marcha: cf. nota 81, Capítulo 4.

[37] Esse texto será objeto de discussão no capítulo 4 desta tese. É "Noturno em Florença", do livro *As florestas — páginas de memórias*, pp. 153-155, escrito em setembro de 1950.

pessoas com bandeiras, tochas etc., e descreve a cena como uma cerimônia medieval de queima às bruxas — as tochas, os rostos vermelhos, as bandeiras vermelhas, foices e martelos. Produz aí a imagem de um espírito demoníaco vinculado à inflexibilidade ideológica que nos remete à idéia de que o comunismo é o anti-cristo. Aqui no *Canto do brasileiro* essa idéia de "anti-cristo" não está ainda delineada perfeitamente.

É evidente o mal-estar que essas imagens lhe causam: "Mas se as tempestades tombavam medonhas/ E raios riscavam o céu sempre azul/ Que medos sombrios!/ Castigos medonhos!/ Que medos tamanhos sentiam então!".[38] Protestos, passeatas, bandeiras negras e vermelhas: pensemos nas revoluções do período, na Coluna Prestes (três anos antes), na formação do Partido Comunista, nos protestos anarquistas certamente presenciados por ele em São Paulo. Vem disso tudo o seu desconforto, a sua inadequação.

Vê-se perfeitamente que a serpente perdida no fundo do mato-virgem, aqui neste *Canto*, não tem nada da antropofagia de Tarsila, Oswald, Mario ou Bopp, são imagens buscadas no mundo político que o cerca e deformadas segundo seu ponto de vista. Nada tem da "pitoresca" busca de identidade cultural do pessoal que se juntou em torno da *Revista de Antropofagia.*

Estamos em outro país. Respiramos aqui outros ares.

Mais adiante, no verso 95, o nosso cantor estranho confessa saudade de "luares estranhos", de "paisagens estranhas" ; o tom e o ritmo do poema retomam a deprecação, sem, entretanto, retomarem-se as imagens que lhe causam nojo: parecem simples orações a Deus, o que nos mostra, já agora, em que águas beberá o nosso brasileiro deste poema em diante. Nos confessa então:

> — Minha pátria é bem longe
> Minha pátria é mais longe
> Fujamos daqui.

embora se contradiga — ou caia finalmente em si — quatro versos após:

> Minha pátria é aqui mesmo!

Ao final do poema, o brasileiro, após se confessar fraco, continua a oração a Deus: "Meu Deus, amparai-me". O desejo de evasão é tanto que o brasileiro se torna leve como um balão que sem o amparo de Deus pode

---

[38] Além de tudo o que vimos vendo até aqui, é claríssima a semelhança entre o ritmo deste conjunto de versos e o ritmo de alguns versos do *I-Juca Pirama*: "Meu canto de morte/ Guerreiros, ouvi ...".

subir ao céu.[39] O *Canto* que começara sob o signo da *recusa*, da *negação* do querer, chega agora à negação da negação: "quero ficar". Mais adiante o poema atingirá o ponto máximo do querer: "Senhor, quero ser!"

Daqui até o final o *Canto* se transforma numa espécie de *canção do auto-exílio*, mas, ao mesmo tempo, numa oração de um brasileiro totalmente destituído, "sem rumo, [...] sem cabeça, [...] perdido no seu país". Nosso brasileiro é, como observou Sevcenko,[40] um "prodígio monstruoso fora do tempo". Está num espaço em que não quer estar, num tempo em que não quer ser, possuindo o que não quer ter. Leve, sente-se puxado para o alto e clama pela terra; sente que é chamado por ela, mas não pode responder ao chamado, pois sua terra não é esta. Vimos até aqui como o brasileiro Schmidt trilha em seu canto um caminho que vai da recusa à aceitação; da posse à destituição no auto-exílio do seu coração que ninguém pode compreender.

Contudo, isso não é tudo o que podemos tirar desse *Canto*. Digamos que esta é a leitura positiva do *Canto*, poema que é, aliás, de grande importância para a compreensão da obra de Augusto Schmidt daí por diante, muito embora desconsiderado por muitos como um simples poema de juventude. Como já disse, o poeta estava plenamente consciente ao escrever este canto, sabia o que queria ao escrevê-lo.

A questão que verdadeiramente nos interessa pode ser colocada, abreviadamente, da seguinte forma: como vimos no primeiro capítulo, Mario de Andrade, desde o princípio, apontava a tendência em Schmidt para o ritmo socializante.[41] Vimos entretanto como ao longo de todo este poema, a voz lírica só fala em si, embora o *Canto* seja do *brasileiro Augusto Frederico Schmidt*, um brasileiro que quer exprimir a alma do brasileiro em geral, aqueles homens puros que viviam onde "a terra era pura". Podemos perceber que o canto é *do* brasileiro (Schmidt) e não de *um* brasileiro.

---

[39] Essa imagem do balão reaparecerá em muitos poemas de Schmidt: é a imagem de si mesmo feita pelos amigos, o gordo Schmidt, o balofo Schmidt, o balão. Na década de 1930 Mario dirá a Bandeira que Schmidt "pesa demais", ou seja, sua influência era grande, e isso não era muito bom. Schmidt transforma essa imagem: é gordo, mas tão leve como um balão que pode subir ao céu e não voltar nunca mais. Como diz Marques Rebelo, a morte era para Schmidt pura esperteza.

[40] SEVCENKO, Nicolau. "Prodígio monstruoso fora do tempo, fora do espaço". In: *Mario: A literatura e a identidade cultural latino-americana*. S. Paulo: Museu da Literatura, Secretaria do Estado da Cultura, Centenário de Mario de Andrade, dezembro de 1992, p. 15.

[41] O "socializante" de que fala Mario sobre esse ritmo que vê surgir em Schmidt não se refere a "socialismo" ou "socialista", mas tão-somente a "coletivo", "social". Isso pode "desembocar" no fascismo, como indicava o nome do partido de Hitler, o Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães. O que Mario percebe na necessidade de compromisso (em Schmidt, Portinari, entre outros) é a necessidade de intervenção social (o que ele deixa bastante claro em "O movimento modernista"). Assim, tanto na obra do pessoal da esquerda como na do pessoal da direita, Mario percebia a preocupação social que os novos tempos demandavam.

Ora, há aqui uma contradição: a atitude a que se propõe o canto (a coralidade) se opõe ao caráter lírico do mito delineado pelo poeta: o brasileiro partido que deseja partir. Em resumo: o "eu" se sobrepõe ao "nós".

Da mesma maneira como generaliza seu "fazer poético", no *Discurso aos jovens brasileiros*, ao afirmar que olhava o céu, a lua, as estrelas como todos os poetas (desde que existe a poesia) o faziam, o poeta generaliza aqui o "ser brasileiro": sentir-se deslocado, fragmentado, perdido.

Augusto Frederico Schmidt inverte a equação épica: ao invés de emprestar seu canto (sua voz lírica) ao brasileiro, tornando-se um com ele (como fez Neruda em *Canto general*),[42] sua voz funciona como a do "indivíduo burguês" cristalizado no modelo de composição tonal da música ocidental, que veremos mais adiante, ou seja, ao invés de fazer sua voz soar em consonância com a de seu povo (os brasileiros em geral), faz *a sua* a voz do povo. É o que veremos em seguida.[43]

II. O Canto do Novo Brasileiro

Eu, brasileiro, confesso minha culpa, meu pecado,
Meu sonho desesperado, meu bem guardado segredo,
Minha aflição.
Eu, brasileiro, confesso minha culpa, meu degredo,
Pão seco de cada dia, tropical melancolia,
Negra solidão.
Aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo,
Aqui é o fim do mundo...

Torquato Neto & Gilberto Gil

Em *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* vimos como o poema se armava sob o signo da recusa e da destituição: não **querer**, não **ser**; **ser** brasileiro **sem** rumo, **sem** cabeça, perdido no seu país. Um brasileiro que quer simplesmente ser: "Senhor, quero ser!"

---

[42] "Que nadie piense en mí./ Pensemos en toda la tierra,/ golpeando con amor en la mesa./ [...] Yo no vengo a resolver nada.// Yo vine aquí para cantar/ y para que cantes conmigo."

[43] Ao tratarmos a boa poesia comprometida (Neruda, Mario de Andrade, Drummond, entre outros) do ponto de vista da "coralidade" ou do *epos* (as vezes indiscriminadamente ou por questão de facilidade) levamos em conta as palavras de Hegel sobre o coro trágico: "O coro representa a substância real da vida e da ação heróicas e morais; perante os heróis representa o povo, e o solo fecundo no qual crescem os heróis [...]. É lírico na expressão dos sentimentos, porque não tem que narrar nenhum acontecimento; mas nem por isso deixa de conservar também o caráter épico das generalidades substanciais, o que aproxima o seu lirismo, não do da ode, mas do do péan ou do ditirambo". Isso ficará mais claro páginas adiante, em "Canto com todos ou uníssono solitário?"

Em "Uma voz na tormenta",[44] Tristão de Athayde nos mostra o seguinte trecho do poema *Novo canto do brasileiro* em que vemos, ainda que num breve trecho, um outro brasileiro Augusto Frederico Schmidt, agora cheio de entusiasmo:

> Meu ser rústico e simples abandonou
> As visões dos portos longínquos e misteriosos
> [...]
> Cante o novo brasileiro seu canto de entusiasmo
> Porque já cantou tristonho as tragédias da vã imaginação.
>
> Canto o novo Brasil forte, abençoado e feliz!
> Que virá em breves dias
> Brasil de renovação
> Brasil sem armas nem lutas
> Brasil de enxada na mão.
>
> Ser de novo brasileiro!
> O vulto triste das tumbas que me fazia choroso
> Não mais sopra junto a mim.
> Agora o vento é cheiroso,
> Traz o perfume das flores, da mata e das campinas
> Traz o cheiro das boninas,
> Traz o cheiro dos jasmins.

Tristão argumenta nesse artigo que, agora que o Brasil se encontrava em meio à tempestade que Augusto prenunciara em "Profecia", do livro *Pássaro cego*, o poeta canta a paz futura, "prenunciando a nova aurora numa evocação belíssima de todas as vozes unidas dessa pobre pátria imensa, que hoje se dilacera".[45]

Em parte, é isso mesmo. Vemos aqui um sujeito que parece ver, em meio à tempestade, a calmaria. Daí o desejo de "ser ***de novo*** brasileiro".

Há também neste trecho de poema, a recusa da recusa anterior, aquela do *Canto do brasileiro*; recusa daquele não querer/ não ser/ ser destituído que leva ao querer fugir. Aqui, o poeta deseja ser ***de novo*** brasileiro, não mais o brasileiro partido e que quer partir. Parece, num primeiro instante, haver uma contradição nessa mudança. Afinal o *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* era uma recusa do Brasil voltado para si mesmo, vivendo por seus próprios meios e pensando suas próprias idéias.

Por outro lado, sua ambição é um *Brasil **sem** armas **nem** lutas*. Há aqui, também, uma recusa ao Brasil que o poeta (o novo brasileiro) julga

---

[44] LIMA, Alceu Amoroso. "Uma voz na tormenta". *Estudos - 5.ª série*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, pp. 137-148. O poema, na íntegra, não aparece em qualquer outra publicação disponível.

[45] Idem, ibidem, p. 147.

esfacelado, dividido.[46] Percebemos, mesmo num trecho pequeno do poema que o *ser* ***de novo*** *brasileiro* é sua nova recusa, recusa agora embebida pela esperança no fim de um período conturbado da História do país (1922, a Coluna Prestes, vésperas da Revolução de 1930) e da ameaça do comunismo.

Esse país sem armas, sem lutas e de enxada na mão é o sonho da classe dominante brasileira. O paraíso em forma de latifúndio, se quisermos ser mais explícitos. Há também aqui, não positivamente como vemos no *Canto*, o medo classista de que aqueles que pegam na enxada um dia peguem em armas. É preciso lembrar que estamos ainda há pouco tempo da Coluna Prestes e da Revolução Mexicana.

Se em "Profecia" e "O Sonho do Pastor" o poema nascerá como protesto contra a "tormenta", desesperado canto contra as convulsões sociais por que passava a nação —, o poema *Novo canto do brasileiro* brota da esperança no fim dessa tormenta, prenunciando a paz futura, como uma profecia que nega a profecia anterior, aquela que anunciava as desgraças próximas. É ainda nesse sentido um poema de negação e não de afirmação, como quer Tristão de Athayde.

Está claro que em Schmidt quando sua poesia vence a convicção (seja ela religiosa ou, em alguns momentos, política), surgem os poemas mais bem realizados de sua obra, coisa que veremos ser esporádica e que não acontece nem no *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*, nem no *Novo canto*, nem em *Cantos do liberto*, para ficarmos apenas entre os três em que podemos perceber com clareza o embate entre a poesia do puro mito e a poesia coral.[47]

---

[46] Essa mesma condição aparece nos poemas "Sonho do pastor" e "Profecia", objetos da terceira parte do capítulo seguinte. Ao que parece, o "Novo canto do brasileiro" veio a público, talvez em algum jornal ou revista literária, simultaneamente ao livro *Pássaro cego* (1930). Não conheço o poema na íntegra, nem tenho notícias de sua publicação. Sobre ele nos fala Tristão de Athayde, ao comentar o isolamento de "Sonho do pastor" e "Profecia" em *Pássaro cego*, pois nele esses dois poemas "ficam à parte, como uma rajada que passou de repente, anunciando a tempestade em que estamos": "E agora que estamos nela, é a paz futura que ele nos vem cantar no 'Novo canto do brasileiro', ainda inédito, [...] e em que volta ao Brasil prenunciando a nova aurora numa evocação belíssima de todas as vozes unidas dessa pobre pátria imensa que hoje se dilacera". O trecho do poema comentado aqui é já o final, em que o poeta se despede.

[47] Comentando o poema "O descobrimento" de Augusto Frederico Schmidt, Roberto Alvim Corrêa afirma que a poesia em geral principia onde acaba a prosa, "onde acabam o bom senso, a lógica, a razão, o conveniente, o aprovado, o satisfeito, o legal, a ordem prevista, os bons e os maus sentimentos, as intenções, os projetos, a felicidade, a saúde, o espírito de tolerância e de compreensão, a pontualidade, o bom gosto, a medida e tudo mais que leva em consideração um estado de coisas que não for primeiro dependente de disposições íntimas.[...] O poeta obedece a uma espécie de vocação religiosa, mas sem nenhuma esperança de salvação. Cada poema é uma promessa de salvação, porém nunca mantida". Poesia, para ele, é promessa que não se cumpre. É nesse sentido que, em relação a Augusto Frederico Schmidt, seria mais apropriado falarmos em momentos poéticos, mais do que propriamente em poesia. Como bem observou Mario de Andrade,

Existe nessa técnica poética de edição de imagens de Schmidt (similar àquela cubista de Oswald de Andrade) aquele mesmo deslizamento que chamávamos a atenção em relação ao *Discurso aos jovens brasileiros*: uma atitude de mascaramento disfarçada de figura de linguagem. E é dessa maneira que o poeta generaliza idiossincrasias, "falando" como se suas crenças e convicções ideológicas fossem as de todos ou a melhor de todas.

Por isso mesmo que em ambos os poemas é inegável a necessidade e o desejo de Schmidt de falar pelo seu povo, de ser uma espécie de arauto da raça (Tristão já dissera que ele era o "poeta da raça"). Vejamos, agora, como esse desejo se articula em forma de linguagem poética.

III. Mythos ou Epos?

Em *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi afirma que enquanto o discurso burguês quer moldar a natureza e a alma em nome do progresso de uma classe, o discurso da poesia (mitopoético), deplorando o discurso classista burguês, "tenta reviver a grandeza heróica e sagrada dos tempos originários, unindo lenda e poema, *mythos* e *epos*".[48] Ou seja, nem apenas *mythos*, nem apenas *epos*, mas *mythos* + *epos* seria a equação que responderia ao problema.

O que passaremos a discutir agora, partindo da própria estruturação do poema, são as diferenças entre a maneira como se expressa o *eu* na poesia de Augusto Frederico Schmidt (que chamarei de *eu inchado*, devido exatamente à sua desproporção), em contraposição ao *eu coletivo*.[49]

Vimos como o poema *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* tenta diluir a oposição individualismo x coletividade, generalizando seu desejo como um clamor nacional. É, por isso, um poema que tem ambição de nacional, mas que, contraditoriamente, se desvia do coletivo (do mitopoético) para se ancorar nas profundezas do individualismo. Por isso mesmo não é o canto de um brasileiro qualquer, porém, d**o** brasileiro Augusto Frederico Schmidt, não *epos*, mas *mythos*.

---

o senso poético de Schmidt é variável, quer dizer, o poeta muitas vezes blefa ao negar convicções afirmadas em outros momentos, tanto no terreno das "crenças" políticas ou sociais, como no terreno religioso. Mario já observara a frágil fé do poeta numa vida eterna em Deus. Ao que parece, todo o movimento de sua fé é muito frágil, pois é, como veremos mais adiante, impostura. CORRÊA, Roberto Alvim. "'O Descobrimento' de Augusto Frederico Schmidt". *Anteu e a crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948, pp. 45-51.

[48] BOSI, Alfredo, op. cit., p. 149.

[49] Que podemos observar no Mario de Andrade de "Dois poemas acreanos" ou "Eu sou trezentos, trezentos e cincoenta", no Pablo Neruda de *Canto general*, *Odas elementales*, *Nuevas odas elementales* ou *Tercer libro de las odas*, no Carlos Drummond de Andrade de *A rosa do povo* e *A paixão medida*, para tomar apenas alguns títulos de três dos maiores poetas da América Latina, como exemplos.

Mario de Andrade chamou nossa atenção para o conformismo na poesia de Schmidt, para a ausência nela, de um grito qualquer de protesto, como vimos no capítulo 1 desta tese.[50] Antonio Candido aponta exatamente para esse aspecto, presente na poesia de Drummond de Andrade: "Terá o artista o direito de impor aos outros a sua emoção, os pormenores de sua vida? O 'sentimento do mundo' não exige a renúncia ao universo individual das lembranças do passado e das emoções do presente? Terão elas justificativa se o poeta souber ordená-las numa estrutura que ofereça aos outros uma visão do mundo, permitindo-lhes organizar a sua própria?"[51] Sabemos, após ler *A rosa do povo* que a resposta é sim, ou seja, o poeta organizou seu lirismo numa visão de mundo que nos permite organizar a nossa própria: abre espaço para a crítica, para a crise. Essa dialética veremos surgir, desaparecer e ressurgir ao longo de toda a obra de Drummond, ora a negação do *eu* pela necessidade do coletivo, ora a negação deste pela desconfiança do *eu*.

É o que acontece também com a poesia de Mario de Andrade, em que o poeta ambiciona ser muitos e não somente essa voz que ecoa no lirismo puro. É a necessidade de se *igualar* ao outro, ser seu igual, como se incomodasse ao poeta o fato de ser um intelectual cujo destino se resumisse à mesa do escritório. Ele quer ser "que nem" o seringueiro, em *Dois poemas acreanos*, ao mesmo tempo que quer ser "trezentos, trezentos e cincoenta". Tal como a voz do Pablo Neruda de *Canto general*, seu canto quer ser não Mito, mas "canção *com* todos", *epos*.

Schmidt, ao contrário destes, muito embora ambicione socializar seu canto, como bem frisou Mario ao falar na tendência ao verso marcial, não consegue diluir seu próprio *eu* num mundo coletivo, não consegue, à maneira de Neruda, emprestar seu canto ao mineiro, à criança, ao advogado, ao marinheiro, ao fabricante de bonecas. É que, como disse Mario, num outro contexto, "Schmidt pesa por demais".[52]

Em *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi nos ensina que a função estética da moderna poesia é recompor ainda que com dificuldade o

---

[50] "A poesia há muito não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. O canto deve ser 'um grito de alarme', era a exigência de Schoenberg. E os expressionistas alemães queriam ouvir no fundo do poema o 'urro primitivo', *Urschrei!*" BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*, p. 143. Ficam claras aqui as duas atitudes possíveis da poesia no século passado: ou opõe resistência (casos de Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Pablo Neruda, Maiakovski, Vachel Lindsay, Hart Crane, Federico Garcia Lorca, Bertolt Brecht, Ferreira Gullar) ou se aliam aos cultores do Mito (Augusto Frederico Schmidt, Ezra Pound, Octavio Paz).

[51] CANDIDO, Antonio. "Inquietudes na Poesia de Drummond". *Vários escritos*. S. Paulo: Duas Cidades, 1977, 2.ª edição, p. 100.

[52] ANDRADE, Mario de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 176.

universo mágico que os tempos destroem, já que agora o poeta está definitivamente expulso da república. Com o advento do imperialismo, diz Bosi, Kiplings e D'Annunzios uniram-se às potências do capital para justificar males como a guerra. A verdadeira poesia, entretanto, nunca se rendeu ao canto de sereia do Capital, seguiu inventando mitos libertários como resposta aos males que o Capital sempre espalhou sobre o mundo. Nesse caminho, correu sempre o risco de aderir ou se render ao chamado da Direita:

> A poesia do mito e do sonho está rente à pura privatividade, mas, pelo discurso articulado, a sua poética deve tornar-se pública, universal. Uma coisa é viver subterraneamente a memória dos próprios afetos e configurá-la em imagem, som, ritmo; outra é comunicar a razão da privatividade. Quando se passa a esse estágio, a poética explícita cruza, não raro, com alguma forma conservadora de ideologia que tende a mitificar, sob nomes diversos, interesses de grupos em defensiva: Tradição, Passado, Casa, Nação... "O mito está à direita" é uma frase inquietante de Roland Barthes que, avulsa, pode desnortear. A rigor, Direita é toda violência potencial e sempre alerta em uma sociedade de classes. A Direita não cria, *ex nihilo*, o mito, mesmo porque a Direita não é criadora, mas vale-se do mito e usa o tesouro da memória para 'resolver' verbal e emocionalmente as contradições de uma dada formação histórica.[53]

O conceito de memória privativa aqui esboçado é bastante produtivo. Em *A dialética da duração* Gaston Bachelard nos diz que a mudança nos faz pensar em *condutas descontínuas*, uma conduta do nada[54], lembrando, a respeito dessa descontinuidade, o conceito de Pierre Janet da *conduta adiada*. Ao adiarmos ou suspendermos uma ação, deixamos sua continuidade adiada para um futuro. Essas condutas adiadas é que influenciam, segundo Pierre Janet, a memória. Assim, segundo ele, a memória é uma faculdade tardia, indireta, ligada à razão, relacionada com a organização social, o que significa que um homem isolado não pode ter memória; para Janet um homem sozinho não só não tem memória, como não tem necessidade dela. Bachelard argumenta que a localização social da memória é uma vontade de futuro social. Todo pensamento social está voltado para o futuro, não podemos fazer referência pura e simples a uma intuição íntima. É por isso que para Janet o ponto de partida da memória é a ação adiada. [55]

Fica claro que mesmo para certa psicanálise clássica toda memória é primordialmente social no sentido de que toda memória se arma na dialética histórica, toda memória é, portanto, formação social. Isso tudo nos interessa na medida em que tentamos examinar aqui a forma de ver o mundo desse

---

[53] BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. S. Paulo: Cultrix, 1983, pp. 150-152.
[54] A crítica refere-se ao conceito abstrato de duração formulado por Henri Bergson.
[55] BACHELARD, Gaston. *Dialética da duração*. S. Paulo: Ática, 1994, pp. 47-48.

eu profundamente individualista que ao tentar ser o cantor da raça acaba se isolando do coletivo, contradizendo sua intenção.

Já afirmamos e vemos cada vez com maior nitidez que o *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* é uma tentativa mal sucedida de transformar a voz lírica num "coletivo lírico".

Schmidt nos conta, certa feita, a dificuldade dos tempos de escola por não saber dar com exatidão os limites do Brasil, não saber delinear um mapa[56] — e nos permite compreender um desejo do poeta adulto, que vemos se esboçar já no *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt.* É esse, na verdade, o sentido primordial do poema: dar limite ao Brasil, não somente limite geográfico, como também limite político, cultural e artístico.

O poema é, pois, como vimos, uma tentativa de delinear um Brasil diverso daquele delineado pela geração de 1922, daí a necessidade de partir, de se exilar para um outro país, diferente do país pau-brasil, antropófago e verde-amarelo; por outro lado, o poema tenta se armar no entrechoque entre o peso mitológico, que é individual e o peso cultural, que é coletivo.

Um trecho do texto de Nicolau Sevcenko "O prodígio monstruoso fora do tempo, fora do espaço"[57] nos ajudará a penetrar mais ainda por essa vereda:

> A leitura do desfecho desse poema [o *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*] de Augusto Frederico Schmidt citado na epígrafe, poderia sugerir a imagem de um daqueles monstros medonhos que assolavam os confins da terra conhecida, segundo os textos da Idade Média tardia. Esse monstro — o brasileiro — seria uma criatura sem cabeça, e por isso desorientada, mas no entanto dotada de um notável coração, pulsante e compassivo. A imagem não é gratuita nem a evocação é sem propósito. De fato, o que o poeta assinala nessa composição é um daqueles momentos de crise de identidade, tão típicos e excruciantes da cultura brasileira. Esse ser atormentado, o poeta ou o brasileiro, espécie de Caliban aturdido, apresenta realmente uma compleição teratológica, seja aos seus próprios olhos pela angústia que o faz sentir-se dividido ou incompleto, seja pelo olhar alheio que o percebe alienado e disforme. Nem é casual que essa criatura se sinta um dos antípodas da Terra: "Minha pátria é bem longe/ Minha pátria é mais longe...". Ele sabe que se situa naquelas regiões que a cosmografia mítica tradicionalmente

---

[56] Em texto de 1944, Augusto nos conta suas dificuldades nos tempos de escola: "Lembro-me sempre com um invencível sentimento de melancolia, do esforço de minha mãe, prisioneira longos anos de uma doença que a levou em plena mocidade, lembro-me dela, procurando nas vésperas de alguns exames finais que prestei no "Pedro II", salvar-me de naufrágios inevitáveis. Ainda como que a ouço, fazendo-me repetir as serras do Ceará, e os rios e afluentes da região amazônica. Esforço inútil esse, pois no dia do exame, depois de ter falado bonito sobre geografia política, perdi-me por não saber dar com exatidão os limites do Brasil. SCHMIDT, Augusto Frederico. "Minha formação". *Poesia completa: 1928-1965.* Rio de Janeiro: Topbooks: Faculdade da Cidade, 1995, pp. 27. Esse texto foi originalmente publicado em *Testamento de uma geração,* de Edgar Cavalheiro, Ed. Globo, 1944.

[57] SEVCENKO, Nicolau. "Prodígio monstruoso fora do tempo, fora do espaço". In: *Mario: A literatura e a identidade cultural latino-americana.* Op. cit., p. 15.

reservava para os seres monstruosos: as fronteiras da cristandade européia, para além das quais, em qualquer direção, ficava sempre o fim do mundo".[58]

Essa espécie de monstro japonês em que se transforma o cantor deste *Canto*, como mostra o texto de Sevcenko, ou seja, esse ser retalhado, esse Osíris cujas partes não podem se reencaixar, pois perderam seus limites originais — tenta ser uma metáfora de seu povo, de sua cultura e momento histórico. No corpo do poema, como vimos anteriormente, podemos encontrar isso: "Me rasgo de raivas inermes e enormes" (o Brasil/ brasileiro rasgado pelas guerras e revoluções), "Meu Deus, explicai-me que eu vivo tremendo!" (o Brasil/ brasileiro com medo), "Meu Deus, aclarai-me!" (o Brasil/ brasileiro que mergulha na escuridão) etc.

Essa tentativa de representar o *brasileiro* (o povo) por meio do *Brasileiro* (o poeta) se percebe até mesmo na dicção escolhida para o poema. Gilberto Mendonça Teles, como vimos em capítulo anterior, chama nossa atenção para o "vulgarismo de expressão" adotado por Schmidt que, em vez de optar por um coloquialismo ostensivamente lingüístico, "procurou a dicção literária mais próxima da linguagem comum, a que, por tradicional, era mais conhecida do leitor".[59]

De fato, percebemos, ao longo do *Canto*, várias expressões bem como formações sintáticas comuns ao falar popular: "*Me* falta é coragem de caminhar", "Não quero mais carregar *ele*", "*Me* perco no mundo/*Me* perco nas vidas/*Me* rasgo de raivas inermes e enormes", "Mulheres erguiam seus olhos *pra* lua", "*me* sinto sozinho", "Morcegos escuros olharam *pra* eles", "E a noite se estende tão *braba* lá fora", "*Me* prendem teus olhos", "*Me* chamam os ventos", "Meu Deus olhai *pra* mim", "*Me* abençoai que eu sou brasileiro". Notamos, em várias delas, o modo popular de posicionar a forma átona do pronome (*me perco, me rasgo*) no início da frase — a próclise —, uso recomendado por Mario e outros modernistas[60] e condenado ainda hoje

---

[58] Idem, ibidem. Este texto é muito produtivo e perspicaz. Sevcenko não percebe, entretanto, talvez por ter se limitado à leitura dos últimos versos do poema, que Schmidt não fala *num* brasileiro qualquer, mas *no* brasileiro (especificado no título do poema), *o* brasileiro Augusto Frederico Schmidt. Ou seja, a compleição teratológica é fruto da contradição, ou oposição, eu x outros, que o sujeito lírico não consegue superar.

[59] TELES, Gilberto Mendonça. "As vozes universais de Augusto Frederico Schmidt". Op. cit., p. 15.

[60] A título de exemplo: "Me dá um cigarro", Oswald de Andrade; "Nos insultariam com todos os aviltamentos, menos um", "Me tenho preocupado muito com não escrever paulista", Mario de Andrade. Em carta a Mario, Manuel Bandeira dissera que esse "falar brasileiro" em que Mario se empenhava soava muito como afetação. Mario responde "nas gostosuras": "Você tem razão. Mas não posso escapar dela por enquanto porque essa afetação é psicológica. A minha naturalidade agora é a afetação porque o problema está me preocupando a todo instante e por isso me desvirtua o modo natural. Estou em época de transição. Estou criando um novo modo natural. Por enquanto se vê nisso muita afetação. Mas também não foi afetação que fez a gente policiar a sua escrita e pôr o pronome aqui porque Camões o botara aqui? Foi. Foi a afetação que fez você escrever policiadamente com o jeito de Portugal uma infinidade de escrituras suas. E eu também. E toda

pelas gramáticas oficiais. Outro "vulgarismo" que encontramos no poema de Schmidt é a troca do pronome oblíquo (o, a, os, as) em sua função de objeto direto, pelo pronome reto (ele, ela, eles, elas): "E a voz chama ele", "De noite o mistério da voz chama ele", uso também condenado pelas oficialidades. Celso Cunha[61] afirma que "na fala vulgar e familiar do Brasil é muito freqüente o uso do pronome ele(s), ela(s) como objeto direto", mas completa logo em seguida: "Embora esta construção tenha raízes antigas no idioma, pois se documenta nos trovadores portugueses dos séculos XIII e XIV, deve ser hoje evitada". Em suma, segundo os "policiais" da língua, é preciso desprezar a história da língua em nome de uma norma culta. Além desses procedimentos, herdados do "estilo popular" defendido pelos modernistas, Schmidt se utiliza, no poema, da bastante popular contração da preposição *para* (*pra*), cultamente utilizada por Mario de Andrade.[62]

---

gente. Depois e por isso a afetação ficou geral e mudou de nome". ANDRADE, Mario. *Cartas a Manuel Bandeira*. Op. cit, p. 68.

[61] CUNHA, Celso. *Gramática da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Fundação Nacional de Material Escolar, 1979, p. 290. Mattoso Camara complementa: "A língua popular, e às vezes até a fala da conversação das pessoas das classes mais instruídas, tende a usar em vez dessa partícula átona o pronome tônico, variável em gênero e número, — *ele, ela, eles, elas*, sem preposição no caso a) [vi-o; o chamado objeto direto nos verbos transitivos] e com a preposição *a* no caso b)[falei-lhe; outro objeto, dito indireto, que representa, em termos lógicos, um ser apenas "indiretamente" interessado no fato verbal]./Ora, a norma culta só admite o pronome tônico — *ele, ela, eles, elas* (como nas 1.ª e 2.ª pessoas do plural, *nós, vós*) em duas circunstâncias:/ 1.ª) como sujeito do verbo; 2.ª) como complemento verbal regido de preposição./ Assim, é considerado erro, e dos mais comprometedores, o uso do pronome *ele* (ou suas variantes do feminino no plural) no caso a), como objeto direto. CAMARA Jr., J. *Manual de expressão oral & escrita*. Petrópolis: Vozes, 1986, 9.ª edição, pp. 109-110.

[62] "A respeito das minhas sistematizações você está pensando que elas são muito apressadas. Não são não. E você está generalizando regras que eu me dei, mais do que eu. Assim o caso do pronome oblíquo que é dos mais importantes. Você diz que o que caracteriza o falar brasileiro nesse sentido é a variabilidade da colocação do pronome, ora antes ora depois do verbo. Não é não. A variabilidade é muito mais maior no português literário. Questão de eufonia nascida da *maneira lusa de dicção*. Nós brasileiros, geralmente antepomos pronome ao verbo. Geralmente. Tem porém alguns verbos em que se formou como uma locução de pronome e verbo com este antes. Assim com o verbo sentar. E tem os casos de frases intimativas, imperativas em que o verbo vem sempre ou quase sempre antes do pronome. [...] O pronome anteposto ao verbo não é invariável na minha sistematização, é apenas geral, nas intimações posponho o pronome. Com o verbo sentar também quase sempre. Não esqueça duma coisa: sistematização não quer dizer generalização. [...] Você compreende, Manuel, eu empobreci os meus meios de expressão. Não faço dúvida nisso. Empobreci-os conscientemente. Tem uma frase do Machado que me bate sempre na memória. "Alguma coisa é preciso sacrificar". Eu me sacrifico mas é possível que se ganhe com isso. Agora fazer como você quer, tudo com restrições, tudo apalpando, usar pra mas também para, usar uma coisa mas tem casos em que não usar, não sou desse gênio. Vou até o fim. Sou homem dum Deus só. Não compreendo revoluções com luvas de pelica. O próprio Procurador da República falou que foi por causa disso que o Isidoro levou na cabeça. É o caso dos que quiseram ser modernistas e passadistas ao mesmo tempo. Não sei ser assim. A culpa pode ser minha. Paciência". ANDRADE, Mario de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 69.

Junto a esses procedimentos técnicos, aparecem imbricados no corpo do poema pedaços de cantigas, de canções populares:

> Lamparina de dois bicos
> Diz adeus a Lampião
> Quem mandou foi um caboclo
> Que quer o seu coração.

São versos que soam como cantigas brasileiras populares (basta ver a alusão a Lampião), exatamente no momento em que no poema a voz lírica diz: "— Minha pátria é aqui mesmo!/ Lembrai-vos dos prantos/ Que os rios levaram/ De alguém que partiu // Sou um homem primário/ Iludo-me sempre./ Quando acertarei?// E rasgam meu peito as noites tremendas..." Nesse momento a memória popular se apossa (ou roça?) a consciência do poeta, a noite se estende e, então, ele se desorganiza: "Desorganizo-me/O espaço se mostra/Caminhar![63]

Aparecem, ainda, no corpo do poema, citações de românticos vários: um ritmo à Gonçalves Dias (como vimos, "Deprecação", "I-Juca Pirama", para não citar o óbvio: a "Canção do exílio"), mais para o final do poema, verso de Casimiro de Abreu ("cantar a minha terra"), do Jorge de Lima de "G.W.B.R" (o trecho que se inicia por "Nas marchas malucas dos trens" é um exemplo), bem como referências a temas vários de textos bíblicos (o mito do Paraíso adâmico).

Logo em seguida às utilizações populares de linguagem ou a pedaços de manifestações da cultura popular, entretanto, abruptamente o poeta volta à forma culta de colocação do reflexivo *me*: "Desorganizo-*me*", e a um tom mais grave que tira a leveza e a graça conseguida até aí com os recursos arrolados acima, tudo isso sem qualquer lógica sistemática. É possível pensar que, como diz Roberto Schwarz,[64] o sujeito da Antropofagia é *o brasileiro em geral*, sem especificação de classe, ao passo que o sujeito do *Canto* é o brasileiro especificado, angustiadamente dividido entre o particular e o geral.

E é exatamente isso que nos chama a atenção. O boneco japonês — ou monstro medieval — de que falava Sevcenko se encontra não somente

---

[63] Quanto a essas cantigas populares, é bom lembrar que no "Canto do Estrangeiro", do livro *Navio perdido* encontramos: "Marinheiro! Marinheiro!/Ir boiando na vastidão dos mares bebadamente./Marinheiro! Marinheiro!", que também soa como cantiga popular, lembrando pontos de cultos de candomblé e umbanda: "Marinheiro, marinheiro, marinheiro só!/ Quem te ensinou a nadar!/ Foi o tranco do navio?/ Foi o balanço do mar?", ou: "Quem me ensinou a nadar,/ quem me ensinou a nadar,/ foi, foi, marinheiro,/ foi os peixinhos do mar!". Além de tudo, algumas são também cantadas como refrão de roda de capoeira.

[64] SCHWARZ, Roberto. "Nacional por subtração". *Que horas são?* S. Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 38.

nas imagens, metáforas, figuras, mas também na língua utilizada na construção dos versos. Se Dante criou a língua italiana escrevendo numa língua até então "inculta", nosso poeta não consegue se exprimir na sua sem contradição, contradição que atinge até mesmo a sintaxe das frases.

Podemos dizer que o que Gilberto Mendonça Teles chama de "vulgarismo" é, na verdade, a opção de Schmidt pelo coloquialismo de Mario de Andrade (mais sistematizado) ou de Oswald de Andrade (fruto da observação e da sensibilidade). As contradições no uso (próclise e ênclise indiscriminadamente) revelam exatamente essa dilaceração do brasileiro Schmidt, dividido entre a elite e o populacho.

Um procedimento, condenável para Mario, muito comum em Schmidt são as inversões pernósticas (na verdade, anástrofes e hipérbatos). Em sua *Gramática da língua portuguesa* Celso Cunha[65] diz que "o empenho de maior expressividade leva-nos, com freqüência, a lacunas, superabundâncias, a desvios nas estruturas frásicas tidas por modelares. Em tais construções, a coesão gramatical é substituída por uma coesão significativa, condicionada pelo contexto geral e pela situação".

É certo que essa busca de maior expressividade, muitas vezes na intenção enfática, provoca a utilização dessas inversões sintáticas, bastante comuns. O caso, em Schmidt, é o exagero quase parnasiano, por isso "inversões pernósticas".[66] Elas são ainda mais irritantes quando produzem dificuldades de compreensão: "E vieram cantando cantigas tristonhas/ Morcegos escuros olharam pra eles — / Se encolhem os ombros nos suores tragédias".[67]

---

[65] Op. cit., p. 575.

[66] Alfredo Bosi nos lembra que a meta do Modernismo era destruir os resíduos neoclássicos presentes no Parnasianismo. A revisão e a recuperação dos clássicos não poderia estar em sua mira. "Afirmação de uma cultura nova, industrial, técnica, veloz, só contemporânea de si mesma, ou então do futuro, o Modernismo paulista ecoa os gritos iconoclastas de Marinetti que convocava os italianos a queimar os museus e as bibliotecas e fazer submergir os quadros do Renascimento em um naufrágio total do passado". Ao fim da década de 20, fim da fase aguda de internacionalismo modernista, face às angústias sociais e políticas de um país agitado pelas contradições da República Velha, a busca volta-se para a construção de uma prosa e uma poesia enraizadas na vida nacional: indigenismo, "lógica do pensamento selvagem". Tudo era uma nova forma de propor um novo modo de ser para a cultura brasileira. BOSI, Alfredo. "Camões e Jorge de Lima". In: *Revista Camoniana* 2.ª série, Vol. I, CEP/USP, SP, 1978, pp. 149-157.

[67] Isto vale, por exemplo, para a letra de Osório Duque Estrada para o "Hino Nacional Brasileiro", em que a tortuosidade da sintaxe dificulta a compreensão da mensagem: não há comunicação. Ademais, vemos também em Camões trechos que ainda causam controvérsia, devido exatamente às inversões. No tempo de Camões isso se justificava, já que a tortuosidade (vista como valor positivo: o falar/escrever bem, ser culto) era uma maneira de agradar ao rei. No caso dos parnasianos brasileiros e de poetas como Augusto Schmidt, é puro esnobismo. Dessa maneira, o poeta que se expressa encliticamente se distingue do populacho que se expressa proclíticamente. Finge aderir a uma postura progressista (a dos principais expoentes do modernismo), mas prefere a tradição, o

Ora, se a função da figura de sintaxe é enfatizar para melhorar a expressividade e, ao contrário, trava a comunicação, então é erro. É falha. Na verdade, conscientemente ou não, o travamento da comunicação detectado acima mostra, por um lado, um sujeito partido, esfacelado, constitui desse modo a crise de identidade cultural mencionada por Sevcenko: mostra que, ao que tudo indica, a linguagem de Schmidt tenta buscar o mesmo caminho da linguagem de Mario, um falar uno, para uma nação una.[68] Por outro lado, essa falha mostra que o individual, o sujeito que se isola, vence. A lírica pura é mais forte nesse canto de Schmidt, aí a contradição deste *Canto do brasileiro* chamado *Augusto Frederico Schmidt.*

A ambição épica termina, neste *Canto* e em outros poemas, como tentativa malograda. O individualismo da voz lírica vence sempre. A voz que se dirige ao interlocutor é a de um sujeito que não consegue deixar de olhar para o próprio umbigo, sair de si, ser outro ou ser um entre outros.

Ao longo de toda sua obra, a vitória do individualismo é clara e, muitas vezes, patética. Raros são os momentos que seu olhar consegue se desvencilhar de si mesmo e alcançar o paradoxo de que fala Adorno, aquele da subjetividade que se converte em objetividade, fenômeno sociopolítico, já que é essa a principal característica de toda linguagem, ser mediadora entre lírica e sociedade.

Para Adorno, "o conteúdo de um poema não é meramente a expressão de emoções e experiências individuais. Estas, porém, não chegam nunca a ser artísticas a menos que adquiram participação no universal, por meio, precisamente, da especificação de sua forma estética".[69] Para Schmidt, portanto, o caminho é o inverso daquele traçado por Adorno. Aqui, a voz da sua solidão é que se projeta sobre a da humanidade.

É isso que Mario de Andrade quer dizer quando afirma que Schmidt, ao contrário de outros modernistas, ele incluído, que foram buscar os traços que os tradicionalizassem "no povo popular (sic)", buscara sua tradição lírica na poesia burguesa, estritamente classista e individualista, o que explica seu caráter autoritário e mandão, "de paxá".

No entanto, mesmo esse *eu inchado* de Schmidt, esse individualismo enorme é ele também resistência. Também ele é uma forma de resistir à reificação, a uma realidade opressora, claramente social e que cria o império das mercadorias impondo-o aos homens. É entretanto, uma resistência "da boca pra fora", como é a de Kipling, a de Pound. É a exibição de um eu

---

passadismo: as contradições sintáticas, vocabulares e imagéticas neste poema são bastante reveladoras.

[68] As cartas de Mario de Andrade para Manuel Bandeira a respeito da "língua brasileira", da mesma forma que a "Gramatiquinha" falam exatamente disso.

[69] ADORNO, Theodor W. "Discurso sobre lírica y sociedad". *Notas de literatura.* Barcelona: Ariel, p. 54.

falsamente cindido, já que de antemão o poeta aderira ao Capital. É, pois, tanto fingimento como impostura.

Bosi salienta o fato de que poesia-resistência é a tentativa de retornar ao sentido comunitário da lírica.[70] É a atitude de uma poesia que tenta resistir ao lucro, ao reino da coisa entre coisas: ou se transforma num canto coral (que tem sentido comunitário), buscando no mito, na infância, no inconsciente (e, portanto, no sonho) o material que transforme seu canto individual num canto de muitos, ou parte para a metapoesia, hermética, que se fecha no seu símbolo quase impenetrável, correndo o risco de aderir ao puro Mito, o discurso dominante da ideologia. Tentando, em todo caso, resistir a eles. O trabalho do poeta digno desse nome é articular seu discurso ao público, ao universal. *Epos* e *Mythos*.

Assim, o comprometimento social da lírica parte do sujeito, que consegue se expressar a contento, situando-se em pé de igualdade com a própria linguagem. Sartre estava certo ao dizer que as palavras na lírica não significam nada, mas mesmo desse não-significado se espera articulação com o universal. Doutro modo, ou a poesia torna-se balbucio incompreensível, ou justificação de ideologias reacionárias. É preciso, como diz José Lino Grünewald, "aceitar o lixo/ no ouro do orco/ alentar o vago/ no orto do oco/ anelar o vácuo/ no ovo do óbvio".

IV. Canto com Todos ou o Uníssono Solitário?

O Romantismo na Europa teve, de maneira geral, inspiração medieval. Se na Inglaterra e na Alemanha a influência foi gótica (o que produziu diferença bastante pronunciada em relação à francesa), o romantismo francês sem sombra de dúvida se inspirou na cristianismo medieval. Não é por outro motivo que muitas histórias literárias francesas consideram a obra *Gênio do cristianismo*, de Chateaubriand, o marco inicial do romantismo francês.

A geração de Chateaubriand (que exerceu forte influência nas idéias dos católicos brasileiros da década de 1930) foi na verdade uma geração que viveu no exílio, uma vez que, constituída por aristrocratas reacionários, católicos e monarquistas, exilou-se após a Revolução de 1789, reintegrando-se à nação sob o Império de Napoleão Bonaparte. Trouxeram em sua bagagem o romantismo que viram nas terras do exílio.

Por isso que não é de se estranhar a temática de exílio, de desenraizamento, de inadequação que imprimem ao romantismo francês em

---

[70] BOSI, Alfredo. "Poesia resistência". *O ser e o tempo da poesia*. S. Paulo: Cultrix, 1983, pp. 141-192.

que se inspira essa geração. Muito do que se escreveu por aqui, tinha também esse sabor de "literatura de católico no exílio", de gente que se sente desenraizada... como nosso brasileiro Augusto Frederico Schmidt se sente.

A melancolia já tantas vezes salientada do homem romântico todos sabemos ter sua origem, olhando a coisa agora por outro ângulo, na destruição do mundo que antecedeu esse momento histórico, tanto no que diz respeito ao mundo das idéias — ou seja, à atuação de artistas e pensadores românticos —, como no mundo "de verdade": guerras de Revolução (a Francesa, que pôs o mundo burguês na ordem do dia e exilou aristocratas, como vimos acima) e de Impérios, leis que se promulgavam e se derrubavam etc. Esse tumulto que se evidenciou no "mundo exterior" sem dúvida se refletiu no "mundo interior" do ser romântico.

É desse modo que o fazer poético transformou-se de *jogo*, em *confidência*: a poesia tornando-se uma expressão do sentimento poético (ainda que muitas vezes como sinceridade fingida). A voz lírica romântica nada mais tem da frieza racional da arte clássica (ou neo-clássica), nem da máscara puramente exterior e decorativa da arte barroca. A poesia (e a arte em geral) romântica se quer sentimento, o que é evidente no ritmo atormentado — ora irritado, ora ansioso — dessa arte, tão diverso da sobriedade rítmica do ser clássico ou mesmo do barroco. O sentimento vence a razão.

Viu-se nisso, também, a necessidade de evasão para longe de onde se estava, no tempo ou no espaço. Isso explicava a busca de "motivos" líricos em meio à cultura da Idade Média. Isso é parcialmente verdade. Se a arte romântica se voltou para a Idade Média, não foi somente por necessidade pura de evasão — ou, no caso francês, buscando as origens da fé cristã medieval —, mas para buscar em outras épocas e lugares vazão para sua necessidade de convivência coletiva. Onde encontrar isso mais facilmente do que no convívio social medieval (certamente idealizado)?

Um exemplo claro dessa expressão comunitária — em que o romântico calcou seu discurso — encontramos no canto medieval religioso. Mario de Andrade já nos lembrava que, antes do advento do cristianismo, o homem (principalmente o grego) buscava a harmonização para a realização do homem. Foi Jesus quem trouxe a idéia do homem-só, como o chama Mario.

A problemática do culto cristão de princípios da era medieval era justamente fazer com que o homem solitário criado pelo cristianismo se sentisse vivendo num mundo comunitário e por isso religioso. Em busca disso, a música se associou à oração para dar a ela maior poder de convicção e penetração. Para São Basílio o canto podia produzir essa

unificação: salmodiar era trazer de volta à harmonia de um único coro o povo dos fiéis, alcançando daí o amor. Desse modo, a oração cantada integrava o ser humano isolado a uma coletividade cujo objetivo era a transcendência por meio de uma voz única, muito embora coral, dita por isso monódica.

Surge desse desejo de integração e dessa necessidade litúrgica o canto gregoriano ou cantochão que teve suas leis severas estabelecidas por Gregório, o Grande, entre os anos de 590 e 604. O canto gregoriano é, nesse sentido, um sucedâneo cristão da voz coletiva grega (ou anterior à coletividade cristã), em que o canto buscava o coletivo pela harmonização da variedade.

O canto gregoriano busca a monotonia melódica da voz individual sem variedade numa tentativa de humanizar a coletividade. Constitui-se num canto monódico de uma única linha melódica ora cantada pelo solista, ora pela coletividade. Muitas vezes acompanhava o ritmo cadenciado das orações, outras se expandia em melismas, principalmente nas exclamações finais ou nos "amém". Sem qualquer acompanhamento instrumental, baseava-se nos modos advindos de gregos e judeus, sem pretender o prazer estético. É específica e decididamente pobre: por se restringir à liturgia, abandonou o metro, os gêneros, os instrumentos, apagando-se para se igualar, como diz Mario. Não era espetáculo e sim contemplação religiosa.

O cantochão, que floresceu até além do século XI, é na verdade aquilo que Mario de Andrade chamava de "uníssono coral". A partir do século XIII, experiências o levaram à polifonia complicada que se desenvolveu na renascença, trocando sua austera monodia pela complexidade da organização de múltiplos discursos em que várias linhas melódicas se sobrepunham simultaneamente, à maneira dos vitrais multicoloridos das catedrais renascentistas.

É a partir do cantochão que surge a voz lírica romântica que, ao mesmo tempo que fala de si e de suas mazelas, quer-se voz coletiva (embora monódica), sendo, portanto, voz melódica e não harmônica.[71]

Visto pelo ângulo conteudístico, podemos dizer que o surgimento do ser romântico era a necessidade de expressão duma nova ordem social, moral, religiosa e econômica — desencadeada pela Revolução Francesa, que colocou em crise as monarquias absolutas e promoveu a ascensão da

---

[71] Sobre o canto gregoriano ou cantochão, consultar ANDRADE, Mario. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, 9.ª edição, pp. 33-45. Aí, Mario diz ainda que "o Ritmo é socializador", como vimos afirmando desde o início desta tese, a respeito da poesia de Schmidt. E continua, o que nos interessa para esboçar o desenvolvimento da voz lírica que herdamos do Romantismo: "Com as suas dinamogenias muito fortes ele coletiviza facilmente os seres. A melodia, fisiologicamente falando menos ativa, deixa espaço maior pra que se desenvolvam com independência os afetos individuais do ser". Op. cit., pp. 33-34.

burguesia, no que deu lugar ao liberalismo — em que o romântico buscava a expressão ao mesmo tempo de sua experiência como indivíduo e, por se deixar envolver pelo clima do momento, da sensação como síntese desse momento: era portanto a síntese do individual e do coletivo.

Visto pelo ângulo da forma, a voz romântica (que se costumou chamar daí para diante "eu lírico") era exatamente essa síntese buscada na monotonia da voz do cantochão: o coletivo expresso num uníssono. Se, como vimos, a expressão decididamente pobre do gregoriano era expressão religiosa, a voz lírica romântica é antes política que religiosa, embora muitas incursões pela poesia religiosa tenham sido tentadas (Fagundes Varela é um exemplo), mas é, em ambos os casos, uma tentativa de coletivização do indivíduo.

Além disso, ainda em se falando em pobreza decidida de meios, do mesmo modo que o gregoriano, embora por motivos diversos, o romantismo praticamente abandonou a rigidez formal e a divisão dos gêneros. A diferença, entretanto, é que o cantochão optou pela pobreza voluntária para expressar o sentimento religioso do indivíduo unido pela coletividade, ao passo que o Romantismo optou por expressar o sentimento nacional por meio da voz do indivíduo, a voz do "eu lírico".[72] É justamente esse o caráter popular que o Romantismo teve como objetivo.[73]

---

[72] João Gaspar Simões, afirma que os laços que prendiam a poesia portuguesa à tradição medieval, rompidos por conta dos artífices arcádicos e outras poesias de cunho importado, não se encontravam no Romanceiro nacional onde os fora buscar Almeida Garret, isso porque, segundo ele, o impulso lírico do Romanceiro era castelhano, "andava relacionado com a 'canção de gesta', medida poética de tradição epopéica, coisa que nada tinha a ver com a mais visceral ancestralidade da poesia portuguesa. E daí resultou o gosto narrativo da poesia romântica implantada por Garret". Para Simões, contudo, o "romance", ou "rimance", "não era o esquema lírico que restituiria a poesia nacional às suas fontes primevas", pois tais fontes, as verdadeiras fontes do lirismo português estavam, na verdade, "no gênero de poesia que se furtava à narração, esquema fundamental do 'romance' ou do 'rimance': estavam na 'cantiga de amigo' ou no 'cossante', espécie de canção muito remota, tão remota no Noroeste da Península Ibérica que porventura já lá estaria, na voz do povo que cantava e dançava nos terreiros, quando, pelo 'caminho de França', ali chegou a 'cantiga de amor' provençal". Foi a poesia arcádica brasileira, afirma Simões, que manteve o vínculo com esse tipo de canção, ou seja, foi na Arcádia brasileira que os laços com a tradição medieval portuguesa sobreviveram, não obstante, por exemplo, a *Marília de Dirceu*, de Tomás António Gonzaga manter esse tom narrativo (ou épico, diria eu). Nas "liras" de Gonzaga ("esquema métrico paralelo ao esquema galego-português germe da 'medida velha') "a poesia, feita 'romance' ou 'rimance' no tempo de Almeida Garret e dos ultra-românticos, recupera o perdido sabor medieval impregnado do *modulo cantabile* da 'cantiga de amigo'". O que fazia com que o lirismo do idioma português, segundo Simões, regressasse ao molde primevo, à "fonte pura dos Cancioneiros galego-portugueses". Nos românticos brasileiros (Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu) no entanto, segundo Simões "se nota já o regresso ao esquema que os próprios românticos portugueses veneraram — o esquema narrativo do tipo 'romance' ou 'rimance'". E quando não se vinculam a esse esquema, diz Simões, se utilizam do esquema chamado por Francisco Rodrigues Lobo de "mourisco": "é um esquema de certo modo preferentemente mais narrativo ou objetivo do que imóvel ou *cantabile* (o esquema, portanto, da 'cantiga d'amigo') que, em verdade, prepondera nos poetas mais genuinamente brasileiros". Assim, Simões percebe que, nos advindos da Semana de 22, salvo

O ser romântico parece ter invertido a ordem descrita por Mario, ou seja, tanto se individualizou — forçado pela ruptura social, política, moral e econômica por que passava seu mundo — que produziu um ser também ele humano, ao invés de homem. Daí podermos dizer que sua poética tenha sido bem sucedida. Foi assim que o romantismo criou o ser isolado que se quer coletivo. A voz individual que se quer no mínimo nacional, representando menos uma revolução literária do que uma mudança de atitude frente ao mundo, a vida e ao pensamento. É isso o que expressa essa voz lírica que aí surge.

Alfredo Bosi, ao falar sobre a poesia que se pretende comunitária, comunicante, comunista, diz que uma poesia que se volta para o *Futuro*, traz como marca principal e mais constante a *coralidade*. É, na verdade, o discurso da Utopia, em que a voz do poeta assume o destino dos oprimidos e, mesmo sendo, por vezes, mais forte ou clara do que o gemido daquelas, busca nela seu fôlego para gritar. É, como vimos anteriormente, semelhante ao coro grego: lírico na expressão de sentimentos e épico nas generalizações substanciais.

Dessa forma, percebemos que o coro atua como um modo de existência plural: "São as classes, os estratos, os grupos de uma formação histórica que se dizem no *tu*, no *vós*, no *nós* de todo poema abertamente político". O coro não se limita a evocar consciência de comunidade,

---

nalgum Manuel Bandeira, "pela sua maior parte os líricos do 'verde-amarelismo' são antes preponderantemente objetivos — de índole 'romancística', portanto — do que de índole lírica à maneira medieval portuguesa ou galego-portuguesa". Assim, quer Simões que o molde imprimido por Garrett como sendo o mais ancestral da lírica portuguesa, "confere ao lirismo de linhagem brasileira legítimas qualidades", ou seja, "a faculdade de o poeta do Brasil, ao contrário do de Portugal, preferir o que *vê* ao que *sente* e no que *sente* nunca deixar esquecer o que *vê* graças a essa ancestral forma narrativa, o 'romance' ou 'rimance', mais castelhana, afinal, do que portuguesa ou galego-portuguesa./ Desta sorte permitem-se os Brasileiros, voltados para o lirismo, um tipo de poesia onde, ao invés da nossa, em que antes de mais figura o *eu*, aquele que vê e sente, pelo contrário figura o *outro* — aquele que é visto e é sentido". Vê ele pois, nos *Maribondos de fogo* de José Sarney alinhamento nessa tradição, é um livro "que nos revela um lirismo com uma medida que o lirismo português não tem. Nesse lirismo o eu do lírico e o eu do povo são como que reflexos um do outro. E assim, neste claro poeta do Brasil se nos depara um eu lírico não à maneira lusíada — essencialmente subjetivo — mas um eu lírico de propensões objetivas, digamos, esse eu, entre lírico e dramático, que os poetas brasileiros, agora, mais do que nunca, estão finalmente, a fazer seu e bem seu". SIMÕES, José Gaspar. "José Sarney e as fontes da Poesia Brasileira". In: SARNEY, José. *Os maribondos de fogo*. Porto: Bertrand, 1986, pp. 14-16.

[73] Mario de Andrade afirma que o caráter anônimo do gregoriano é o mesmo da arte popular. É esse caráter anônimo que faz a intensidade concentrada da arte popular: "é a maneira com que as fórmulas melódicas e rítmicas se vão generalizando, perdendo tudo o que é individual, ao mesmo tempo que se concentram em sínteses inconscientes as qualidades, os caracteres duma raça ou dum povo. A gente bem sabe que uma melodia popular foi criada por um indivíduo. Porém esse indivíduo, capaz de criar uma fórmula sonora que iria *ser de todos*, já tinha de ser tão pobre de sua individualidade, que se pudesse tornar assim, menos que um homem, um humano". ANDRADE, Mario de. *Música, doce música*. S. Paulo: Martins, pp. 32.

procura também provocá-la, "criando nas vozes que o compõem o sentimento de um destino comum".[74] É, nesse sentido, estritamente crítico e por isso revolucionário.

Bosi nos lembra que a palavra coral é não só espera como também vontade, projeto. É o que encontramos nos hinos revolucionários, em que os verbos no futuro olham para o Advento, o vir a ser, a Utopia, e mostram, ainda assim, caráter messiânico.[75] É por isso que a palavra profética de Augusto Frederico Schmidt — que já germina no *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* — é também messiânica, sendo, entretanto, muito menos política que religiosa. O caráter desse "estilo" schmidtiano de profecia difere do que vimos tratando aqui exatamente pela ausência de espírito revolucionário em que se molda. É messiânico e no entanto conciliador, acomodado, preguiçoso mesmo, pois deixa o futuro nas mãos de Deus, alienando-o do homem-hoje.

O hino revolucionário e a canção de resistência,[76] ao contrário de certa poesia católica — a de Tasso da Silveira é um exemplo — trabalham o futuro como potencialidade. Em Schmidt, entretanto, parece não haver lugar para a dialética brechtiana esperança ↔ desesperança ↔ re-esperança, o que talvez explique a determinação trágica de muito de sua poesia, a falta de esperança até mesmo numa vida eterna em Deus.

Para Bosi, a poesia, que historicamente já foi profética (caso de Schmidt), utópica (caso, por exemplo, de William Blake), tende para o político que quer realizar o Futuro, o Advento agora (casos de Neruda e Mario). Para isso é preciso que o lírico consiga se desvencilhar das trapaças do ego, do eu inchado, do pura individualidade. O futuro jamais se realizará nas comas do individualismo. Mas é justamente nesse sentido que caminha a lírica de Augusto, vergada sob o peso do eu. E é exatamente aí que Tristão de Athayde (e outros) viram nesse Schmidt a retomada do romantismo. É

---

[74] BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. Op. cit., p. 182.

[75] É interessante perceber como isso se aplica até mesmo à pintura compromissada (penso em Portinari — *Café*, *Paisagem de Brodosqui*, 1940, *Retirantes*, 1945; Di Cavalcanti — *Rua da prostituição* entre muitos outros; Lívio Abramo — as gravuras para o jornal de Oswald de Andrade *O homem livre*, 1933, *Guerra*, 1937; Quirino Campofiorito — *Aquecendo a comida dos camaradas*, *Hora do almoço*, *Café — secagem* e *Café — exportação*, 1940; Tarsila do Amaral — *Operários* e *2.ª classe*, 1933, *Costureiras (1.ª e 2.ª versões)* 1936, 1950; Eugênio Sigaud — *A torre de concreto*, 1936, *Acidente de trabalho*, 1944; Lasar Segall — *Navio de emigrantes*, 1939/ 41, *Rua de erradias*, 1956). Nessas obras listadas aqui, percebemos com nitidez como a composição das telas privilegia o coletivo, ora como forma de evidenciar o caráter nacional (no romantismo de Tarsila do Amaral e do Di Cavalcanti das mulatas, por exemplo), ora como forma de crítica social (o Portinari de *Retirantes*, o Eugênio Sigaud de *Acidente de trabalho*, o Quirino Campofiorito de *Aquecendo a comida dos camaradas*). Ambas as vertentes, contudo, interessadas em criar obra de compromisso.

[76] Muito da poesia de Pablo Neruda, a poesia de Carlos Drummond de Andrade da década de 1940 (principalmente *A rosa do povo*) e a de Solano Trindade encaixam-se perfeitamente nessa definição.

assunto polêmico, pois trata a visão do mundo romântica como um elemento isolado do meio social-histórico e cultural. É a discussão que encerra este capítulo.

V. O Ser Romântico: Entre a Comunidade e o Canto Maior

> não tenho nada com isso, nem vem falar
> eu não consigo entender sua lógica
> [...] tudo o que eu quero é um acorde perfeito maior
> com todo mundo podendo brilhar no cântico
> canto somente o que não pode mais se calar
> noutras palavras, sou muito romântico.
>
> Caetano Veloso

O texto acima tenta agrupar características do "ser romântico": não ter nada com isso, não se guiar pela lógica, cantar o que não se pode calar. Diz ainda: "tudo o que eu quero é um acorde perfeito maior/ com todo mundo podendo brilhar num cântico". Como passaremos, de agora em diante, a discutir o caráter romântico da poesia de Schmidt, vamos a breves considerações sobre isso.

Vimos acima como a voz lírica romântica era herdeira da monodia do cantochão. A música, entretanto, que se expressava como coro uníssono — melodia monódica e de conceito modal —, tornou-se com o passar dos anos polifônica — em que se articulavam discursos com diversas linhas melódicas simultaneamente em jogo, que vingará até meados do século XVIII. A música que fora modal, paulatinamente se transformou em tonal. O que acontece, entretanto, é que um meio de composição (o meio tonal), com a vitória da visão burguesa de mundo que o determina, tornou-se, assim como o "eu burguês", hegemônico. Do ponto de vista técnico, na composição tonal elege-se um tom central que determina toda a harmonização da composição, num modo hierárquico que reflete a forma burguesa de compreender o mundo. Dessa forma, um comportamento determinado historicamente (ou seja, uma técnica de composição, o recurso tonal) passa a ser encarado ideologicamente como algo natural, tradicional, apesar do surgimento de técnicas posteriores (cromatismo, atonalismo, serialismo) ou a coexistência de técnicas contemporâneas. Ou, para utilizar a linguagem de Iná Camargo Costa, comentando texto de Adorno a respeito do mesmo assunto:[77] "o nível alcançado pelas forças produtivas técnicas da música está

[77] COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, pp. 52-53.

muito acima das forças produtivas subjetivas, isto é, do modo como o compositor reage a eles".

Da mesma forma, um "fazer poético", uma visada técnica como a voz lírica romântica, tornou-se hegemônica nos meios poéticos, ou seja, naturalizou-se. Daí que essa característica arrolada por Caetano Veloso em "Muito romântico" (aquela que clama por "um acorde perfeito maior/ com todo mundo podendo brilhar num cântico") embora historicamente determinada, é tida como uma característica da poesia de amor, da poesia de sentimento ou da poesia nacional.

Vimos que um argumento a favor de que o *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* é, ao contrário de épico, lírico "do individualismo mais safado" (para lembrar Mario) é o próprio nome (que se individualiza ao colocar o autor como o "brasileiro" do título).

Uma das primeiras notícias que temos do poema com esse título longo e não-me-amolista é de Tristão de Athayde (Cf. nota 8 da *Introdução*) e mais tarde, uma vez mais Tristão, em "Gonçalves Dias e A. F. Schmidt"[78]. Ainda que mais tarde, certamente pela facilidade de encurtar um título longo e desengonçado — como o próprio Tristão o chamou — ao dele se fazer referência, acostumou-se chamá-lo simplesmente de o *Canto do brasileiro*, fazendo com que o passar do tempo — aquele poço da História de que falávamos na *Introdução* — desse a ele essa conotação épica (no sentido de "canto do povo") que ele até tenta obter, mas não consegue.

Nesse mesmo texto de Tristão de Athayde, ele discute o romantismo do poema (que seria uma reação instintiva ao anti-romantismo dos modernistas)[79] usando como argumento a utilização do termo "canto" para o poema:

> Chamava de "Canto" (*Canto do Brasileiro, Canto do Liberto, Canto da Noite*, este um pouco mais tarde), os seus primeiros poemas, retomando a expressão gonçalvina, não para repetir o fundador, mas porque assim o exigia a sua condição de poeta, visceralmente brasileiro e musical, mesmo quando proclamava que não queria nem saber de Brasil. E, que eu saiba, nunca tocou instrumento algum ou cantou... É que seu brasileirismo não era intencional ou revolucionário, como por exemplo o "pau-brasil" de Oswald de Andrade ou o verde-amarelismo. Era um brasileirismo latente que estava para lá de suas origens israelitas, de sua educação européia, ou do peregrinismo de sua ânsia de escapar à fumaça da Central ou às laranjas do patrão Coccosa... Era um brasileirismo que estava na massa do seu poetismo inato. Como o romantismo dos seus versos

---

[78] ATHAYDE, Tristão de. *Meio século de presença literária (1919-1969)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, pp. 260-262.

[79] Já vimos páginas atrás (e no primeiro capítulo) que a opinião de Sérgio Milliet é diversa desta aqui. Para ele o Modernismo brasileiro foi a última manifestação — ainda que descabelada e rebelde — do Romantismo nas artes brasileiras. Contudo é bom lembrar que há romantismos (dos quais fala Tristão) e Romantismo (do qual fala Sérgio Milliet), como discutiremos adiante.

livres era uma participação subconsciente no lençol de água subterrâneo, romântico, que é o denominador comum de toda a poesia brasileira.[80]

Aqui, há duas coisas básicas para nosso estudo. Em primeiro lugar, o "brasileirismo" (a intenção épica, diria eu) instintivo que, como vimos anteriormente, carrega uma preocupação nacionalista mas ao mesmo tempo social, que fará do modernismo na década de 1930 — influenciado pelo "momento" sócio-político — uma literatura combatente, preocupada com a problemática do nordestino (por exemplo: Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz), com a cultura regional (por exemplo: Carlos Drummond de Andrade e Dionélio Machado), entre outras coisas. De outro, o romantismo como expressão do "poetismo inato" brasileiro. A primeira parte da afirmação de Tristão de Athayde é toda a discussão precedente, neste capítulo. A segunda nos faz perguntar: isso era romantismo?

Como vimos, o Romantismo surgiu histórica e necessariamente como negação: redefinição da atitude artística e reposicionamento do homem no mundo e na sociedade. Os traços que definiram o Romantismo foram exatamente o conceito de indivíduo como aquele ser que se sentia repelido por seu mundo e o senso bastante relativo de história. É preciso que o indivíduo lute para se mostrar ao mundo, para se sentir participante do mundo.[81] Nesse caminho, o Romantismo brasileiro buscou um sentido de

---

[80] Essa é a tese de Alceu Amoroso Lima para quem o romantismo é o "modo" ao qual melhor se amoldou a arte brasileira (inclusive a popular), como mencionamos anteriormente. Alceu parece tomar o romantismo não como uma visão de mundo determinada historicamente — ou "como posição do espírito e da sensibilidade", como faz perfeitamente bem Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Para Alceu, ao contrário, o romantismo seria uma espécie de lista de "afazeres artísticos", um roteiro artístico para coadunar a alma brasileira num objeto artístico. Em miúdos, receita de bolo.

[81] Na verdade, era a primeira vez na história ocidental que o artista se sentia profundamente só, já que sua arte só podia contar consigo mesma, agora sem o patrocínio da nobreza. O artista precisava "vender seu peixe", fosse como fosse. Daí as atitudes excêntricas da maior parte dos românticos europeus, vistas aqui como "estilo". A sinceridade de Lord Byron, a morbidez de Percy Shelley, por exemplo, eram por um lado "marketing" e por outro atitude estética. A respeito da sinceridade (ou não) nos escritos de Byron, vide McGANN, Jerome. "Private poetry, public deception". *The politics of poetic form — Poetry and public policy* [Charles Bernstein, editor]. New York: Roof. Para o autor há, por exemplo em *D. Juan* uma "estrutura de provocações" ("O escrito parece quase imaginar as verdades em suas próprias mentiras tanto como as falsidades em suas próprias verdades") que não nos chega da ideologia (como é o caso de Augusto Frederico Schmidt e sua poesia falsamente religiosa, que estudaremos no capítulo seguinte), mas que "é a conseqüência da retórica de *D. Juan*, que insiste na presença de um mundo objetivo de vários leitores". Ou seja, a sinceridade que vemos em muitos textos de Byron (exceto talvez nos escritos satíricos) é procedimento literário em busca de interlocutor: marketing, poderíamos dizer. Aqui no Brasil, entretanto, isso foi lido como sinceridade mesmo, da mesma forma que a morbidez de Shelley e o satanismo de Blake foram tomados por si, e não como ferramenta retórica. Os românticos brasileiros eram sim de ingênua sinceridade (é o caso de Casimiro de Abreu, por exemplo) ou mórbidos (o rapaz Álvares de Azevedo, talvez um dos maiores poetas do Brasil), ou ainda nacionalistas de verdade (o caso de Alencar e Gonçalves Dias).

união nacional — nas obras regionais e urbanas de José de Alencar, no canto caipira de Casimiro de Abreu, na morbidez semi-urbana de Álvares de Azevedo: eles eram adolescentes como o Brasil. A angústia dos rapazes era exatamente a impossibilidade de concretização desse ideal, ao contrário dos rapazes europeus.

Foi na negação abstrata pura e simples em que se estrutura o *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* que Tristão de Athayde enxergou o romantismo. Daí a crítica de Mario em carta a Manuel Bandeira, dizendo que quem reinventara o romantismo entre os modernistas fora Ascenso Ferreira, e não o poeta gordo.

O que pudemos perceber no *Canto* é que, uma vez que a tentativa do rapsodo se frustra na origem, torna-se evidente o tom melancólico, a insistência negativa, o desejo de evasão. Em suma, a impressão romântica surge do anúncio da impossibilidade. Ora, Mario nos mostrou, tanto em seus *Poemas acreanos* como ao longo de sua obra como pesquisador, que a comunhão, a comunidade que os românticos com R maiúsculo buscaram não é impossível. Ela era impossível *naquele* momento histórico (o século XIX no Brasil).

O modernismo fora, aliás, uma tentativa de unir os traços do nacionalismo romântico a uma certa sociabilidade literária, à maneira da literatura pré-romântica. A poesia de Schmidt — e, de certo modo, dos escritores católicos seus contemporâneos, ou seja, da reação[82] — marcava um retorno a essa sociabilidade leiga, mas era marcada não por um romantismo verdadeiro e sim por um conceito rebaixado de romantismo, por um simulacro, um lugar-comum que era sentimentalismo.[83] Não era nem mesmo o "marketing", aquela ferramenta retórica de que falávamos na nota 81, a respeito da atitude adotada pelos românticos europeus.

A tristeza, a melancolia, o enclausuramento do sujeito no Romantismo brasileiro é exatamente a constatação da impossibilidade (ao menos naquele momento histórico) de se moldar uma comunidade que desse sentido ao mundo — já que a poesia busca dar sentido e unidade ao mundo —, não era sentimentalismo.

---

[82] Sobre a "reação" como "contra-revolução", vide capítulo 4.

[83] Em "A volta do condor (1940-41), ao falar da reação schmidtiana, Mario de Andrade diz que, como brasileiro Schmidt "reagia em sua racialidade de judeu. Mas com isso abria as fontes do homem ao poeta nacional. Como ser social, ele reagia exigindo em nossa temática um lugar para o seu catolicismo. Mas com isso, com o seu catolicismo vago e sentimental, muito mais que reivindicando para o poeta o direito de 'trair' e se dedicar aos proselitismos sociais, ele reimpunha em nossa temática de poesia os grandes assuntos gerais humanos". *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5.ª edição pp. 142.

Para Tristão de Athayde, essa atitude "romântica" de Schmidt tem caráter reacionário,[84] pois se indispôs contra o mal que viu no Modernismo, ou seja, o Brasil voltado mais para si mesmo que para o mundo. O que era defeito de caráter, na opinião de Mario de Andrade, virou valor artístico, na de Tristão de Athayde. É que aí se interpõe a visão pragmática de arte católica, defendida por Jackson de Figueiredo (e, portanto, por Tristão e Schmidt): a Arte para ser Arte tem de ser moralista. Já que a moral por excelência é a católica, não é difícil perceber que a boa Arte é católica.

Tristão vê no romantismo uma reação anti-arcádica. O Arcadismo, fundamentado nas idéias do Iluminismo francês, baseava-se na liberdade de pensamento, baseando-se o Romantismo na liberdade de sentimento, que era a exigência de Schmidt em seus primeiros livros, daí o "romantismo" de Schmidt, que exigia liberdade de sentir o que era ser brasileiro, ao contrário do modernismo, que, de acordo com Tristão, exigia uma forma pré-determinada de sentir.

Na verdade, a "reação romântica" de Schmidt exigia tão somente o direito de ser sentimental, enclausurando-se em si mesmo e tomando sua visão particular como um "sentimento brasileiro".[85] Impossível agora dizer se com boas ou más intenções. É preciso que fique claro, além de tudo, que, mesmo ao falar inocentemente de seu fazer poético, mesmo tendo Tristão afirmado a inconsciência com que escreveu seus primeiros poemas, Schmidt nada tem de inocente. Tem plena consciência do trabalho intelectual (embora o trate como diversão) e sabe que essa discussão sobre o trabalho intelectual está em plena ordem do dia desde a Revolução de Outubro, entre os intelectuais de esquerda.

O fato é que esta primeira fase da poesia de Schmidt (de *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* até a maior parte de *Navio perdido*), afora as boas intenções que demonstra, não supera isso, não vai além e vale muito mais como testemunho de época — como vimos, uma época que cobrava participação —, e como objeto de estudo literário, do que propriamente como obra de arte incontestável. Não por coincidência, o melhor de sua poesia se encontra onde menos ambições de compromisso Schmidt demonstra, o que parece provar aquilo que Mario já observara:

---

[84] "Reacionário" na visão crítica de Tristão de Athayde carrega o sentido da positividade. Mais adiante discutiremos com maior propriedade esse conceito de "reação" da arte católica do período.

[85] É o próprio Augusto Frederico Schmidt quem perceberá essa contradição, ainda que num breve momento do poema "Pássaro cego", do livro homônimo publicado em 1930, ou seja, dois anos após o *Canto*: "Sou como um pássaro cego voando na eterna escuridão./ No entanto a escuridão está em mim somente./ Sei que fora de mim há um clima diferente,/ Sei que há céu azul, supremas claridades,/ E que as trevas estão nos meus olhos apenas". A visão que Alceu denomina romantismo é percebida aqui como particular, e não como expressão da "alma brasileira", como um "sentimento brasileiro".

embora sua lírica tenda para o ritmo socializante, o indivíduo Schmidt vence e se impõe à voz do coro.[86]

[86] Já vimos páginas atrás que a Lírica é sobretudo uma manifestação social (cf. Adorno, T. W. "Discurso sobre lírica y sociedad". Op. cit.), não importa quão não me-amolista se pretenda: é ver, por exemplo, "Irene" ou "Poema só para Jayme Ovalle" de Manuel Bandeira, para citar apenas dois exemplos claríssimos.

Capítulo 3: Os Mundos Líricos do Brasileiro Augusto Frederico Schmidt

Quand bien même lancé dans des circonstances éternelles

Du fond d'un naufrage

Stéphane Mallarmé, "Un coup des dés"

CAPÍTULO 3: OS MUNDOS LÍRICOS DO BRASILEIRO AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT

[...] As interpretações que a sociologia positivista da literatura tem dado ao conteúdo ideológico dos textos poéticos deixam na boca um travo de azedume, pois azedo é o humor que dita, em geral, essas leituras facciosas e redutoras. Não que se deva calar a presença do nexo entre poesia e ideologia. Mas, ao descobrir os pontos de cruzamento, convirá ir mais longe, sabendo que a abordagem dialética, porque é dialética, não pode deter-se no momento da tese (*literatura, espelho da ideologia*); ela deve avançar firmemente para a antítese, que está na vida social e na linguagem poética (*poesia, resistência à ideologia*). É essa negatividade que redime os momentos em que o verso parece apenas oratória ou variante alienada do pensamento opressor.

ALFREDO BOSI

No capítulo precedente vimos como a poesia de Schmidt, de um lirismo "com pretensões coletivas", corais — porque compromissado —, paradoxalmente admite que a voz individual soe mais veemente que a da coletividade. Ao invés de ceder seu canto à coletividade, nosso poeta impõe sua voz à da comunidade. Assim como o ser burguês impõe seu querer aos que a ele se submetem, a voz do nosso *cantor estranho* se impõe à da comunidade que pretende representar.

Aqui, partindo de um estudo do poema *Cantos do liberto*,[1] estudaremos inicialmente a poesia à primeira vista religiosa de Augusto Frederico Schmidt e o modo como sua poética se articulou ao momento político brasileiro: é ela uma poesia católica (como, por exemplo, a de Tasso da Silveira)? É poesia religiosa, sem mais qualificativos? Será "apenas oratória ou variante alienada do pensamento opressor", ou seja, simples instrumento ideológico articulado a estratégias de direita?

A segunda parte do capítulo mostrará como se articulam os achados poéticos de Augusto Frederico Schmidt na criação de dois mundos particulares específicos: um mundo imagético (onde possam caber sua opção política e religiosa; formado, portanto, de cacos do mundo real) e um mundo de linguagem (que transforma esse mundo e essas opções em palavra inteligível), usando, para tanto, a estratégia de adotar recursos técnicos do poema bíbli-

[1] O poema *Cantos do liberto* — bem como os poemas "O sonho do pastor" e "Profecia", de que trataremos em seguida —, está reproduzido na íntegra no *Anexo*, ao final da tese.

co (preferencialmente textos do Antigo Testamento) como recursos legítimos de sua poesia.

1. Os Cantos do Liberto Augusto Frederico Schmidt

> Quem ouves, Walt Whitman?
> [...] Ouço o ofego doloroso do rebanho de
> escravos em marcha, desfilando
> de dois em dois, de três em três,
> uns aos outros encadeados pelos
> tornozelos e pelos punhos [...].
>
> Walt Whitman, (Versão de Tasso da Silveira)

Afirmativa primeira: Deus *tem* que existir. De outro modo, a poesia de Augusto Frederico Schmidt não tem razão para existir.

Afirmativa segunda: Deus tem que *não* existir. De outro modo, a poesia de Augusto Frederico Schmidt não tem razão para existir.

Parece e é paradoxal, mas é isso que nos mostra essa poesia, é esse o sentido trágico que Mario de Andrade descobre na poesia de Schmidt. Sua beleza emana desse paradoxo, que, entretanto, mascara o motivo verdadeiro de os mundos líricos do poeta manterem-se em sua órbita: seu utilitarismo político. Eis aí a real tragicidade que Mario de Andrade não descobriu na poesia de Schmidt. Ou preferiu calar.[2]

1. A Poesia e Ação Católica

Jackson de Figueiredo[3] afirma, em texto de introdução à coletânea sobre literatura reacionária, que "a Arte, para ser realmente Arte, tem que ser moral, tem que ser católica". Acrescenta ainda que muita gente, não compreendendo bem o que ele dizia, acreditou que com isso ele ora fazia da moral a finalidade da Arte, ora negava que uma arte "eivada de imoralidade" pudesse conter a beleza. Continua, tentando se explicar:

---

[2] Quanto ao "sentimento trágico da vida" de que fala Mario de Andrade, lembremos que, como diz Miguel de Unamuno, a base do sentimento trágico da vida é justamente que "viver é uma coisa e conhecer é outra; e [...] talvez haja entre ambas tal oposição, que não possamos dizer que tudo o que é vital é anti-racional, e não só irracional, e tudo o que é racional, antivital". Cf. UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida — nos homens e nos povos.* S. Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 33.

[3] FIGUEIREDO, Jackson. "Duas palavras". *Literatura reacionária.* Rio de Janeiro: Centro D. Vital: Anuário do Brasil, 1924, p. 11-12.

O que sempre quis afirmar é que, sendo a vida moral o que há de mais elevado na vida, a arte para corresponder ao que a vida tem de mais elevado tem que ser moral. Em outros termos: a arte porque tenha por fim a revelação da beleza, tem que ser verdadeira, pois a beleza é uma dada face da verdade, é um "esplendor da realidade", principalmente da realidade humana. Ora, o que há de mais alto, o que há de mais singular na realidade humana é a atividade moral, o amor do bem e o horror ao mal. Logo, a arte para ser realmente humana [...] tem que refletir essa vida moral, de onde só ser afirmativa, engrandecedora, quando põe em relevo a beleza que há no que chamamos vida moral.[4]

A defesa é clara: arte é moral, e moral católica, se quer ser verdadeiramente humana. Em termos bem parecidos, se bem que bem menos furiosa do que a de Jackson de Figueiredo, é essa a concepção de arte de Tristão de Athayde (depois Alceu Amoroso Lima).[5] Tanto as idéias de Jackson como as de Tristão influenciaram decisivamente a arte de Augusto Frederico Schmidt, não há dúvida. Existe uma clara divisão entre o *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* e os livros posteriores, tais como *Cantos do liberto*, *Navio perdido* e *Canto da noite*.[6]

Em seu livro *Pela cristianização da Idade Nova*,[7] resultado das aulas para o *Curso de Ação Católica* ministradas no Instituto Católico de Estudos Superiores, em 1932, livro que busca explicitar como se mostra e como se articula a Ação Católica, em dado momento Alceu Amoroso Lima chama nossa atenção para dois erros — que são, além disso, dois grandes obstáculos —, na ação católica como ele a define, o individualismo e o particularismo.

Alceu chama de particularismo a ação católica praticada não mais isoladamente, mas em pequenos grupos "ou voltada apenas para *uma* associação, *um* movimento, *uma* determinada forma de espiritualidade". Denuncia, assim, o grupalismo que, ainda segundo ele, se instalara em meio à ação católica quando o espírito católico deveria se opor exatamente a esse espírito corporativo, passivo, negativo.

---

[4] Idem, ibidem, p. 12.

[5] Após a sua conversão, ocorrida em 1928, Tristão de Athayde dá lugar a Alceu Amoroso Lima, seu nome verdadeiro. O pseudônimo era o nome de um pirata português, talvez por isso não caísse bem num crítico católico. A verdade é que, após a conversão, e antes mesmo, nas correspondências com Jackson de Figueiredo, ele tentava uma crítica literária segundo um olhar católico. Mario de Andrade, em texto brilhante presente no volume *Aspectos da literatura brasileira*, "Tristão de Athayde", já chamava nossa atenção para o fato de que a crítica de Alceu era falha em pelo menos um ponto: a afirmação da "catolicidade" inerente ao povo brasileiro, com que Mario discordava. Essa era a base do pensamento crítico de Alceu. Após essa fase (que mais tarde Alceu chamará de "fase das formas") ele, pouco a pouco, abandonará a crítica de arte e se preocupará com questões religiosas e políticas, tão-somente.

[6] Darcy Ribeiro, embora confundindo a data de *Canto da noite* (diz que é 1943, quando na verdade é de 1934), refere-se a ele nestes termos: "O lirismo gordo e a beatice piegas invadem a poesia com *Canto da Noite*, de Augusto Frederico Schmidt". Cf. RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos — como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985, verbete 1080.

[7] LIMA, Alceu Amoroso. *Pela cristianização da Idade Nova*. Rio de Janeiro: Agir, 1946, 2 vols.

Já o individualismo, o "sutil inimigo de toda ação dos leigos na Igreja", apresenta-se sob duas formas: o publicanismo e o farisaismo. O primeiro, "é a falsa modéstia, é o pudor exagerado, é a timidez mórbida, é a indiferença e a frieza que afivelam a máscara da reserva e da discrição, para nada fazer em comum". Já a forma farisaica do individualismo é a "falsa superioridade, a cultura mal assimilada, o orgulho pouco dissimulado, quando não o interesse" ambos levando ora à inação católica ("tão freqüente em nosso meio de catolicismo convencional e burguês"), ora à ação individual ("desligada do corpo oficial da Ação Católica por conta própria, sob pretextos os mais fúteis e geralmente sofísticos"),[8] e, não há dúvida — e está aqui o nó górdio —, do "Corpo Místico" da Igreja Católica.

A verdade é que, para ele, a submissão da ação do indivíduo, ou Corpo Oficial da Igreja, ao Corpo Divino (ou seja, à Ação Católica) é necessária e deve, com a intermediação da *Caridade*, estreitar os laços que unem Igreja, ação católica e sociedade (porque a *Caridade* é que dá sentido à vida, ao dar a compreender que a vida "só é digna de ser vivida quando a colocamos a serviço de alguma grande causa").[9]

Esta digressão sobre preceitos católicos não surge aqui à toa. Observemos, com certo vagar, como se comporta o olhar católico de Augusto Frederico Schmidt, nos três cantos que compõem o livro *Cantos do Liberto* e em alguns outros poemas de inspiração semelhante, no que diz respeito à ação social ou católica que para o crente tipo Alceu Amoroso Lima são sinônimos.

Foi dito no capítulo precedente que o modo de reação do lírico não podia, naquele momento, ser classificado propriamente como *reação católica*, embora a proximidade com os reacionários católicos já certamente tivesse se concretizado e quase todos os elementos do seu descontentamento em relação ao pensamento de esquerda já se encontrassem presentes.[10]

---

[8] Aqui o autor coloca uma nota de rodapé na edição de 1946 (lembrar que o texto foi publicado em 1938, sob o nome de *Elementos de Ação Católica*) que diz o seguinte: "É preciso distinguir o Apostolado Livre e Pessoal, feito no espírito da ação católica, desse apostolado individualista, feito com espírito egocêntrico".

[9] LIMA, Alceu Amoroso. *Pela cristianização da Idade Nova (Vol. I — Teoria).* Rio de Janeiro: Agir, 1946, p. 29 (onde se discute o "apostolado leigo" na Ação Católica).

[10] É certamente impróprio falar em "esquerda" e "direita" nesse momento, embora todos os elementos estivessem lá. O que quero dizer com isso (e é por isso que a expressão vai entre aspas) Mikel Dufrenne define muito bem, ao falar sobre a arte politizada "à direita" e a arte politizada "à esquerda": "Politizada à direita a arte o é sempre, como se verá, posto que ela é tomada pela classe dominante: mas freqüentemente sem o saber nem querê-lo. Mas me parece, ao contrário, ocorrer aí uma profunda conivência entre praticar a arte e estar à esquerda". "Estar à esquerda", para o autor, implica "uma certa recusa do iníquo, de tudo o que triunfa, menospreza, oprime, desnatura, uma certa amizade com o mundo, uma certa exigência de liberdade, um certo gosto pela dança e por tudo o que ela tem de generoso e de despreocupado [...]". Apud AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira* 1930-1970. S. Paulo: Nobel, 1984, p. 8.

Na verdade, entretanto, ficou bastante claro ali que esse primeiro poema de Schmidt tem muito mais a ver com um mal-estar em relação à política e ao mundo das artes, em que via uma degeneração tendendo ao comunismo, do que propriamente com um mundo religioso. A partir de *Cantos do liberto*, ocorre sua aproximação com o pensamento católico reacionário certamente sob a influência primeira de Plínio Salgado, que conhecera em S. Paulo por volta de 1924-26[11], e, posteriormente, de Jackson de Figueiredo e Tristão de Athayde.

Os *Cantos do liberto*, embora escritos em 1928 — ano da publicação de *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* — foram publicados em 1929, juntamente com *Navio perdido*, e muitos dos motivos que lá apareciam reaparecem aqui. Não obstante sua divisão tripartida, os *Cantos* ainda dependem demais do primeiro poema, o *Canto do brasileiro*. Contudo, o cantor que no *Canto* buscava agir como rapsodo, assumiu-se aqui como o indivíduo (o *eu inchado*). Se lá ***o*** brasileiro reagia contra o pitoresco e a geografia, e em seu canto de auto-exílio procurava *des-descobrir* o Brasil, fazer retornar o tempo, ainda assim o Brasil era o tema, ainda que em negativo. Aqui parece que a busca, apesar de chegar ao mesmo local no fim da jornada, é outra:

> Houve uma cessação de realidade.
> Abriram-se, então, amplos cenários, outros,
> bem outros, bem maiores, mais profundos...

Ao contrário do *Canto*, que tem por cenário um país que ele não quer, cujas cores e habitantes não lhe pertencem, cujas matas escondem mistérios que dão medo, os amplos cenários *outros* que se descortinam aqui pertencem unicamente à visão interior do *eu lírico*, é sua geografia interior que é mostrada. Mais à frente dirá encontrar em si mesmo *a frescura dos lugares consoladores*. O mundo que quer nos mostrar são suas descobertas particulares e seu saber religioso é o que nos quer relatar. Mas não nos iludamos de antemão: antes de nos contar as descobertas que faz, nos diz:

> Ainda guardo a memória do meu tédio
> Daquele tédio longo e desesperado [...]
> Ah, mas é apenas memória.

Novos cenários se abriram. Nova geografia se descortina, mas a memória do tédio, dos dias passados, tédio "longo e desesperado", não se apaga, mas resiste em sua forma fantasmal. A paisagem que se abrirá ante nos-

---

[11] Época que Schmidt viveu e trabalhou com o comércio madeireiro aqui em S. Paulo. Cf. nota 25, abaixo.

sos olhos é uma paisagem da memória, mas é também uma paisagem marcada por simbologia e imagética católica, pela busca da liberdade e da libertação. Mais ainda, marcada pelo comodismo e pela resignação formal e ideológica. Entretanto, ao final do poema, o poeta nos diz:

> Meu Deus, a minha liberdade
> É a minha escravidão,

e assim terminam os *Cantos do liberto*.

Não obstante sua estruturação em três cantos longos, sua verdadeira forma é a do soneto: a descrição de um mundo fechado (o mundo íntimo daquele que se diz "liberto"), do ponto de vista conteudístico; e o movimento em direção a uma chave de ouro. Aliás, a impressão que nos fica ao final da leitura de cada canto é que o poema existe todo ele em função dos versos finais.[12] Um gráfico que representasse cada um dos cantos seria formado por dois blocos distintos: um grande bloco introdutório e um pequenino bloco como a idéia/chave de ouro final.

A leitura do Canto I nos indica um roteiro fácil de identificar: **1.** a realidade externa do mundo cessa para o *eu* e a não-realidade "se aprofunda"; **2.** o *eu* se enche de felicidade e leveza, mas ainda guarda memória desse tédio (este segundo passo para a liberdade de Schmidt, corresponde ao quarto passo para a santidade de Tereza d'Ávila); **3.** uma nova realidade se abre para o *eu*, só que agora uma realidade interna a ele: o *eu* se refugia em si.[13] Fechando-se para o que é *de fora* de si, ele achou a pureza, o fim do tédio. Abriu-se, pois, para um mundo interior (só dele). A graça de Deus caiu sobre ele.

Na verdade, em termos de imagem o poema constitui uma concatenação de cenas de cromos católicos pisadíssimas: o sofrimento dos santos, o cordeiro de Deus "que tira os pecados do mundo", o abandono das coisas do mundo, entre outras.

---

[12] Ao comentar o "parnasianismo" — "o gosto pela forma" — do livro *Pau-brasil* Mario de Andrade, ainda que ache o livro bom, condena em muitos dos poemas a tendência ao que poderíamos chamar de "sonetismo", ou seja, o movimento lírico utilizado em função da frase final. Para ele, a chave de ouro pela chave de ouro é condenável por ser a razão de ser da escrita, ao invés de ser "nascida da poesia". "O moto-lírico é por vezes solucionador duma evolução de comoções ou de associações de idéias despercebidas [...]. O que carece, está se vendo, é que a chave de ouro seja o resultado e não causa da poesia". Para ele, ao fazer isso Oswald escravizava seu lirismo a uma poética de efeitos. É o que vemos a partir deste poema em Augusto Frederico Schmidt, ou seja, o gosto excessivo pela forma, o poema que existe em função da idéia ou frase final.

[13] Podemos com justiça pensar que esse refúgio em si — é isso o que lemos no *Livro da vida* de Teresa d'Ávila — seja misticismo, justamente o misticismo a que se refere Lukács em sua crítica aos expressionistas. Nesse livro de Teresa d'Ávila, a santa refere-se à memória (um obstáculo ao *eu* do nosso poema) como a "borboletinha chata", pois ela atrapalha os 3 primeiros dos 4 passos da oração necessária para se alcançar Deus.

Após tudo isso, ainda no primeiro canto, por ter descoberto que agora é um ser bom, o *eu* descobre a caridade (uma das virtudes teologais, depende da Fé e da Esperança): "Penso ainda no pão dos pobrezinhos desolados/ Penso nas rudes lutas diárias e em todas as tristes vidas escondidas [...]", mas sabe que a salvação virá da mão divina: "Vossa mão virá um dia para os que choraram,/ Para todos os que trazem as grandes marcas de mágoa/ E que eles terão a longa paz feliz das coisas conquistadas..." Pede, portanto, que Deus mande o sofrimento para os homens, "o sofrimento bom e purificador". A doutrina do "cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo" é clara aqui: "Sofre e serás recompensado".[14] O liberto sofreu e por isso tornou-se bom, por isso sente-se capaz de "saciar os que tiverem fome". Em conse-

---

[14] Há uma igreja evangélica na rua da favela de V. Prudente (R. Ibitirama), de nome "Actos 02", cujo lema, estampado na placa em frente ao templo, é este: "A cruz é o pódio da vida". Essa "doutrina" do sofrimento bom, de espelhar-se no "Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo" é um tipo de atitude exemplar cristã talhada para amansar os rebeldes e descontentes. Marx satiriza essa doutrina (e essa atitude do crente) quando diz, na discussão sobre a forma relativa de valor: "Na relação de valor, na qual o casaco constitui o equivalente do linho, vale, portanto, a forma de casaco como forma de valor. O valor da mercadoria linho é assim expresso no corpo da mercadoria casaco, o valor de uma mercadoria no valor de uso da outra. Como valor de uso é o linho uma coisa fisicamente diferente do casaco, como valor é algo igual ao casaco e parece, portanto, com um casaco. Assim, o linho recebe uma forma de valor diferente de sua forma natural. Sua existência de valor aparece em sua igualdade com o casaco, assim como a natureza de cordeiro do cristão em sua igualdade com o cordeiro de Deus". MARX, Karl. *O capital* (Volume I, Livro Primeiro — O processo de produção do Capital — Tomo I). S. Paulo: Nova Cultural, 1988, pp. 56-57. Por analogia, a "forma de valor" do cristão é diferente de sua "forma natural"; sua existência de valor é o sofrimento (logo, o pódio da vida), sua igualdade com o sofrimento de Cristo: o padecimento leva ao Céu. Na verdade, o sarcasmo marxiano tem por objetivo ressaltar que a "forma de valor" do cristão é moldada pelos poderosos para mantê-lo sob sua tutela e poder. Ao contrário de Cristo, o cristão não tem consciência de que — forçando a metáfora do Cordeiro de Deus — vai para o abate, ou seja, se submeterá à força dos poderosos. É isso que a doutrina do Cordeiro de Deus mascara: a submissão, a passividade, o despojamento da autodeterminação e da liberdade. Engels dizia que o triunfo do cristianismo se devia à derrota de Espártaco, por isso, para ele o cristianismo era uma religião de escravos. A derrota do trácio que liderou o levante contra a opressão e o domínio de Roma, dizia Engels, criou a predisposição do cristão para a submissão; daí o cristianismo ser uma religião de escravos. A submissão, contudo, já vem da origem: a perseguição dos cristãos, primeiro pelos judeus, depois por Roma. Marx, em "O comunismo dos observadores renanos", afirma que "os princípios sociais do cristianismo explicam todas as baixezas de que os oprimidos são vítimas por parte dos opressores ou como sendo uma justa punição do pecado original ou então como provas impostas aos eleitos pela sabedoria do Senhor. Os princípios sociais do cristianismo pregam a covardia, o desprezo de si, o envilecimento, a escravidão, a humildade, resumindo, todas as características próprias da ralé; o proletariado não se deixará tratar como a ralé; a coragem, a dignidade, o orgulho, o sentimento de independência são-lhe ainda mais necessários do que o pão. Os princípios sociais do cristianismo são servis, e o proletariado é revolucionário". MARX, Karl, *Textos filosóficos*. S. Paulo: Mandacaru, 1990. Além disso, sabemos que os poderosos podiam usar (e efetivamente usaram) isso em favor próprio: a Igreja medieval criou a doutrina do sofrimento voluntário (o culto ao sofrimento mascarado sob a simbologia do Cordeiro de Deus: o cordeiro oferecido pelo próprio pai — como Abraão fizera com Isaac — como sacrifício para a salvação da humanidade pecadora).

qüência de seu sofrimento pessoal (qual?), o *eu* se sente leve, se sente liberto:

> Sou o liberto de tantas dúvidas
> Sou o liberto de tantos medos.
>
> Sofro, é bem certo — mas sofrimento
> É bom conforto para os que crêem.
> Desiludido desta existência
> Outra existência melhor achei.

A liberdade adquirida com seu retorno a si mostra-lhe o mundo transfigurado:

> Meu Deus, sou livre!
> O aspecto do mundo é outro para mim!

O *eu* tem agora um mundo novo para si (ou, mais propriamente, para seu ser católico, como veremos mais tarde). Mas não é um mundo comunitário pois, apesar da descoberta da caridade, só Deus parece ser habitante desse mundo: o *eu* não tem interlocutor, ao menos até aqui.

É importante salientar que este poema é, como já mencionamos acima e guardadas as proporções, um outro *Canto do brasileiro,* principalmente o Canto II, que leremos em seguida.

> Eu preciso partir
> Eu preciso partir também um dia
> Quero viver também graves momentos lindos
> De chegar e sair.

É o mesmo tema da partida, do *eu* que não é daqui, que é de outro lugar, outro país, outro mundo. Ora, o *eu* já achara outro mundo dentro de si mesmo, no canto anterior. Por que quererá ver o luar da sua terra "ouvir os ruídos misteriosos/ Dos seres misteriosos que povoam/ As doces e íntimas solidões"? Assim como o *brasileiro* do *Canto,* o *eu* liberto destes cantos é um ser fragmentado, partido e rejuntado ao acaso:

> Eu me formei ao acaso
> Construí meu ser com paisagens tristes sempre iguais.
> Quero almas novas para minha alma
> Para os meus olhos quero coisas novas.
> Ah! Eu quero vida nova
> Para viver de novo
> E ser assim inteiramente novo.

Mais adiante, dirá que quer a solidez. Não quer "bárbaros anseios", "ansiados desesperos" ou "riscos de nada".[15] Daqui parte a idéia de Roger Bastide (que examinaremos mais detidamente na próxima seção deste capítulo) sobre como se forma o mundo do poeta Schmidt. Por ora, só interessa para o nosso *roteiro do liberto* que o caminho mudou de rota: **prisão ⇒ desejo de libertação ⇒ libertação ⇒ desejo de partir** [e, portanto, **nova prisão**] ⇒ **desejo de libertação de si mesmo...** O caminho de ida tornou-se o caminho de volta. Por quê?

Notamos ao final de sua leitura que, estruturalmente, falta a ele a finalização, ou seja, a libertação em si (e o voltar-se para si mesmo), já que todo o "raciocínio lírico" se encaminha para isso como se isso fosse um "fecho de ouro" para o movimento lírico. Na verdade, neste segundo momento a libertação seria sair novamente de si mesmo. É, como no *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* — e como na poesia de Chateaubriand — o exílio, a partida, o desejo de partir:

> Eu preciso partir
> Sei que sairei de mim para a felicidade
> E quebrarei correntes
> Para ser livre enfim.
> Não quero mais viver almas descontentes
> Perto de mim.
>
> Ah! Não me engano —
> Bem fundas nostalgias
> Destas misérias todas sentirei
> Mas com a heróica coragem da partida[16]
> Me vencerei!

Detenhamo-nos, agora, em alguns motivos destas estrofes: "sairei de mim para a felicidade", "quebrarei correntes para ser livre enfim", "me vencerei". Fica-nos a quase certeza de que a libertação alcançada com Deus (pois a graça do *ensimesmamento* lhe veio de Deus, como vimos). Das duas, uma: ou a liberdade alcançada não era liberdade (e Deus o enganou), ou não era essa a liberdade que o *eu* desejava (e ainda assim Deus o enganou, pois não havia outra escolha). Ou seja, a liberdade alcançada o faz voltar-se para si mesmo: "Descobri, em mim mesmo, a frescura dos lugares consoladores./ Descobri, em mim mesmo, os meus tesouros/ E sei que me não larga-

---

[15] Como escreveu Marx, isso representa o ideal da vida burguesa: a segurança da propriedade, o acúmulo bem assegurado e o comércio calmo.

[16] O cacófato (heróica coragem) — que soa como um soluço em meio ao poema — é também mais uma demonstração tácita — da mesma forma como a lusitanice do "e sei que me não largarei" mais adiante) de que o verso tem tudo de um barroco decidido, na expressão de Mario de Andrade. O cacófato é recorrente em sua poesia ora decididamente, ora como gralha inconsciente (mais conhecido como erro de fatura).

rei nunca mais/ Porque estou cheio de amor por tudo que me cerca." Na verdade, é essa a realidade que se abre à sua frente (ou seja *nele*).

O liberto diz que não deseja ver almas descontentes perto de si. Ora, o sofrimento, no canto primeiro, não era compensador? Não trazia leveza para o ser? Não fora tudo isso o que lhe trouxera a certeza de que estava livre, pois, por isso, para ele, "o aspecto do mundo é outro"? Como bem disse Mario de Andrade, ou é isso (o que demonstraria que o impulso lírico de sua poesia é a contradição), ou "os poetas de hoje em dia andam difíceis de interpretar".[17]

É certo que o poeta é livre para se contradizer (não foram Walt Whitman e Mário Quintana que exigiram para si o direito de se contradizerem?) mas há algo muito interessante e estranho no fato de a voz lírica se declarar livre ao final do primeiro canto ("Meu Deus, sou livre!/ O aspecto do mundo é outro para mim!") e se anunciar presa no final do segundo canto ("Eu preciso partir/ Sei que sairei de mim para a felicidade/ E quebrarei correntes/ Para ser livre enfim").

Já o terceiro canto nega os anteriores, pois nele a voz lírica nega a liberdade, se confessa sem fé e amante do Mal mais do que do Bem.[18] Tecnicamente, todo ele em muitos momentos lembra a poesia parnasiana pelo fôlego da maioria dos versos (é quase todo escrito em decassílabos). Ao contrário dos cantos anteriores, neste há muitas rimas. O "formato" do poema é, da mesma forma que o poema como um todo, o do soneto: cada um dos três cantos parece existir em função dos 2 versos finais de cada canto.

A estranheza que nos causa sua leitura se deve ao fato de que nossa sensibilidade já dava por findo o poema no segundo canto: a partida para novamente ser livre fechava o círculo. No primeiro canto, o poeta se percebeu livre; no segundo canto nos confessa que, se disse ser livre, mentiu, mas liberdade é busca. Existe um equilíbrio no poema em dois cantos. Contudo, dessa maneira ele se parece extremamente com o *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*, o que talvez tenha levado o autor a preferir a forma final dada ao poema. Nela, inesperadamente surge-nos um terceiro canto que nega não a libertação do poeta nem a necessidade de partir para ser livre, ele afirma (e por isso nega os anteriores) que não há liberdade, pois a liberdade é escravidão.[19] Assim, podemos agora encerrar nosso roteiro para a leitura do poema: **1.** a voz lírica nos anuncia ter descoberto a liberdade,

---

[17] ANDRADE, Mario de. "A volta do condor (1940-41)". *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5ª edição, p. 156.

[18] Esta é uma estratégia retórica muito comum em textos de confissão (Santo Agostinho, Santa Teresa de Jesus etc.), declarar-se a menor das criaturas é também confissão de pecado, portanto, ato de humildade. O que não quer dizer que nós outros não possamos ver nisso o Orgulho (ou Soberba, 1º pecado capital) e a Pose.

[19] Idéia que não ficaria estranha vinda por exemplo de Calvino.

graça concedida por Deus, pois sente o sofrimento que é, para o crente, bom e consolador; **2.** a voz lírica nos anuncia que precisa partir para ser livre enfim; **3.** a voz lírica afirma que sua (e, generalizando, nossa) liberdade é sua (nossa) escravidão. Haveria nessa estruturação em três cantos uma tentativa dialética qualquer, algo como *tese, antítese, síntese*? Duvido. Por outro lado, a negação do nirvana no primeiro canto e a descoberta da necessidade de partir para ser livre não poderiam ser interpretadas como simples impostura? Não seria isso aquela "tragicidade" da qual Mario de Andrade fala a respeito e que nos parece simplesmente o disfarce para o formato ideológico do poema: a marcha nas fileiras do povo católico contra a invasão comunista?

O que há realmente é que a terceira parte do poema (que não fazia parte do projeto original) foi entregue quando o poema já estava no prelo, como conta Alceu Amoroso Lima em texto do livro *Meio século de presença literária (1919-1969)*[20] em que diz ter recebido carta de Augusto Frederico Schmidt contando isso. Justamente a parte que nega as anteriores. As razões que levaram o autor a abandonar tão radicalmente o projeto original não são, entretanto, mencionadas por Alceu. A hipótese de tornar o poema radicalmente diferente do *Canto* me parece bastante razoável (até porque vimos como aquele poema soa falso tentando alçar vôos épicos).

Porém, não é a criação de última hora de um terceiro canto que é importante para o todo da obra de Schmidt. Importa, nesse episódio do terceiro canto, a percepção daquilo que Mario de Andrade salientava sobre a poesia do poeta gordo: é inútil e injusto buscar em sua poesia uma organicidade sistematizada, uma visão unitária e global de um sistema político, filosófico, seja de cunho católico, integral ou fascista. Ela inexiste e uma leitura de sua obra por esse viés seria, de antemão, redutora. Aliás, é ainda Mario de Andrade quem diz que a poesia católica de então vivia de arroubos místicos "em que se percebe bastante malícia e alguma perversão". Mais que tudo, isso provava "em nossos poetas católicos como nos de qualquer outro credo religioso ou social, a incultura vasta, a ignorância vastíssima, a total indelimitação espiritual do ser. Não tem homem, na ficção brasileira, que apresente em sua obra, uma qualquer concepção filosófica da vida. Somos uns primários". [21]

---

[20] Op. cit., pp. 61-62.
[21] Idem, ibidem, pp. 16-17.

2. Poesia e Religião

Vimos no capítulo anterior como a voz lírica romântica é herança da monodia do canto gregoriano. Mario de Andrade nos lembrava que, antes do advento do cristianismo, o homem (principalmente o grego) buscava a harmonização para a realização do homem. Foi Jesus quem trouxe a idéia do homem-só, como o chama Mario.

O canto gregoriano, nesse sentido, é um sucedâneo cristão da voz coletiva grega (ou anterior ao cristianismo), em que o canto buscava o coletivo pela harmonização da variedade. O canto gregoriano busca a monotonia melódica do indivíduo sem variedades para a humanização da coletividade.[22] Daí surge a voz lírica romântica que, ao mesmo tempo que fala de si e de suas mazelas, quer-se voz coletiva (embora monódica). Em suma, é voz melódica e não harmônica. Vimos também que a *memória privativa* — que representa uma espécie de mito da vida particular — é também ela uma resistência à reificação: a fuga para uma forma individualizada do *eu*. Notamos isso neste poema, entre outras coisas, pela tentativa de desvincular a realidade que existe e a realidade que a ideologia religiosa lhe impinge, o que produz uma deformação da realidade que se torna socialmente problemática.

Na verdade, a própria visada do poema é calcada com toda certeza nos preceitos da Ação Católica, ou seja, na ideologia da reação: "Senhor Deus — *não busquei solução para as minhas tormentas/ Nem procurei viver minha vida feliz*/ Fostes *Vós*, meu bom Deus, que *viestes de manso meu coração* absurdo e doente *abrir*!/ [...] Penso ainda n*o pão dos pobrezinhos desolados*/ Penso n*as rudes lutas diárias* e em todas as tristes vidas escondidas/ E em todos os desejos de paz eternamente contrariados// Mas já sei que *Vossa mão virá um dia para os que choraram*,/ Para todos os que trazem as grandes marcas de mágoa/ *E* que *eles terão a longa paz feliz das coisas conquistadas*". Assim, a solução para a questão social[23] é divina, não humana e nem social. É ainda a doutrina da graça de Santo Agostinho (embora anuncie que virá para todos os que trazem as grandes marcas de mágoa, mas essas grandes marcas são também graças oferecidas a nós por Deus). É a doutrina do Cordeiro de Deus: é preciso que o crente sofra para que obtenha a graça divina, da mesma forma como Cristo foi entregue em sacrifício para salvar a humanidade.[24]

---

[22] Cf. capítulo dois desta tese e referências bibliográficas das notas.

[23] Uso aqui essa expressão apenas para facilitação. Ela só foi realmente cunhada muitas décadas depois deste poema publicado.

[24] A doutrina cristã do sofrimento (do Cordeiro de Deus), da pobreza que é salvação (que aparece nesse poema) de certo modo é uma ilusão imposta pela Igreja por meio do medo e, nesse sentido,

3. Augusto Frederico Schmidt e Outros Autores Católicos

Será, entretanto, que toda poesia católica (ou cristã) se comportará dessa forma? Esse assunto "autores católicos" nos remete a pelo menos duas questões: a poesia católica (a poesia religiosa de vertente católica da qual Augusto Frederico Schmidt é um dos principais representantes entre as décadas de 1930 e 1960, mas que também contou com poetas tais como Murilo Mendes, Adalgisa Nery, Tasso da Silveira, Alphonsus de Guimaraens Filho) e a prosa católica (em que podemos incluir Jackson de Figueiredo, Tasso da Silveira, Alceu Amoroso Lima, Octavio de Faria e Plínio Salgado).

Jackson de Figueiredo, como vimos anteriormente, foi — juntamente com Plínio Salgado[25] — exemplar para muitos deles. Em sua juventude na Bahia — embora pernambucano de nascimento — era, segundo Nestor Vítor,[26] um "menino selvagem e perigoso, embora inteligentíssimo". Por essa época, professava o anarquismo e era amigo de Pedro Kilkerry. Após sua conversão, tomará a postura dum catolicismo violento que para ele será

---

ideológica nos termos especificados por Marilena Chauí em *O que é ideologia* (S. Paulo: Brasiliense, 1983). Não havendo, para o crente, a consciência do processo histórico que determinou essa aparência, ele a vê como verdadeira: é preciso ser pobre para ganhar o Reino; é preciso abrir mão da própria liberdade ("a minha liberdade/ É a minha escravidão").

[25] Augusto Frederico Schmidt morou em São Paulo entre os anos de 1926 e 1928. Foi aqui que presenciou o crescimento da força dos movimentos de esquerda. Em "Minha formação" o autor nos diz: "Nesse meio, porém, por uma fatalidade da minha natureza, não sabia eu como mover-me, incapaz de participar desse sem dúvida generoso movimento de proletarização". Em seguida, conta sobre sua aproximação de Plínio Salgado: "Foi nessa época que me liguei com Plínio Salgado, de amizade. Lembro-me que o conheci ainda com o *Estrangeiro* em original, e que ele me deu, na primeira vez que o procurei, algumas páginas desse romance, que a despeito de muitas opiniões contrárias de intelectuais, teria uma ação tão grande, em todo o Brasil. Plínio Salgado passou a constituir desde logo, para a minha vida, um centro de atração completamente diferente do outro, em que eu vivia. Em lugar de internacionalizar o Brasil, em lugar de estabelecer a ditadura proletária, ele queria uma pátria nítida, um estado enérgico, uma unidade nacional. Vivíamos desde o dia em que nos encontramos, numa camaradagem completa, e nesse tempo ainda distante da sua atividade integralista, me foi possível observar a natureza compreensível e a bondade inata de Plínio Salgado". Embora negasse ter aderido ao integralismo de Plínio, é provável que tenha contribuído até mesmo financeiramente com o movimento. Sua ligação com Jackson de Figueiredo deu-se por intermédio de Plínio: quando de sua volta ao Rio de Janeiro, foi portador de uma carta de Plínio a Jackson de Figueiredo, então proprietário da Livraria Católica. O encontro entre Jackson e Schmidt (que seria o comprador da Livraria que transformaria na Schmidt Editores) foi promovido por outro gordo, José Lins do Rego. Por meio de Jackson, conhece Tristão de Athayde e Hamilton Nogueira, fechando-se aqui o capítulo das influências imediatas. Mais tarde será preciso mencionar as influências não imediatas: Chateaubriand (como todos os católicos citados acima), Charles Péguy (que deve ter conhecido por intermédio de Tristão de Athayde), George Bernanos, Léon Bloy, Albert Béguin. Enfim, a literatura católica (reacionária ou não) francesa.

[26] NOGUEIRA, Hamilton. *Jackson de Figueiredo — o doutrinário católico*. Rio de Janeiro: Terra do Sol, 1928, p. 58.

sempre sinônimo de "reação". Por isso, defenderá a idéia de que a verdadeira arte tem de ser moral e já que a verdadeira moral é a moral católica, daí se compreende que toda verdadeira arte deva ser arte católica.[27]

Para Tristão de Athayde — Alceu Amoroso Lima após a conversão — Arte e moral são inseparáveis. Para ele, a moral religiosa deve ser sempre o imã magnetizador da arte, pois não há Arte digna desse nome, nem Beleza realmente bela, fora da Moral.

A crítica literária de Octavio de Faria pouco difere daquela de Alceu Amoroso Lima, já que é norteada pela noção de moral católica. Sua ficção tem como preocupação essencial a natureza do pecado. Em "Ficção e Confissão", texto sobre Graciliano Ramos, Antonio Candido define o pecado como uma quebra na aliança com Deus. É exatamente por esse viés que o pecado entra na obra de Octavio: ao cair, o ser humano quebra a aliança feita com o criador, perdendo-se até a redenção, ou para sempre. É esse o clima de sua obra em vários volumes *A tragédia burguesa*, e é essa a tragédia burguesa que este vasto painel tenta representar, a queda sempre fatal. Na verdade, é novamente a mesma idéia de "recatolização" da nação brasileira de que sempre falou Alceu Amoroso Lima, e que Mario de Andrade sempre contestou. Para os pensadores católicos acima, a recatolização seria a renovação da aliança quebrada (que equivaleria ao arrependimento).

Quanto ao lirismo de fé católica, há vários exemplos de poetas, contemporâneos ou posteriores a Schmidt, cuja poesia "religiosa" é bastante diversa da sua. Há, por exemplo, o poema católico à Murilo Mendes:

---

[27] No livro *Literatura reacionária* dirá: "Na hora em que o Brasil, se bem que ainda dubitativamente, entra numa fase de reação contra os desmandos de um romantismo político, talvez em parte alguma tão reles e, no entanto, tão poderoso, apraz-me chamar a atenção dos leitores da 'Gazeta' [*Gazeta de Notícias*] para alguns aspectos dessa literatura de reação, anti-revolucionária, anti-sentimental, anti-romântica, que vai, ora definidamente católica, ora revestindo-se somente do senso prático social do Catolicismo, não só reduzindo a poeira os abalados créditos das doutrinas individualistas e materialistas, como de alguns anos para cá, assentando já as bases de uma remodelação social, consciente e positivamente inspirada nos ensinamentos da Igreja". FIGUEIREDO, Jackson de. *Literatura reacionária*. Rio de Janeiro: Centro D. Vital: Anuário do Brasil, 1924, p. 17. Na introdução do livro já dissera: "a Arte, para ser realmente Arte, tem que ser moral, tem que ser católica". Essa sinonímia reação = catolicismo é uma relação até hoje perigosa. Veremos adiante o que significa, na boca dessa gente, a palavra reação. Essa conotação é portanto política, nunca religiosa, daí dizer ser essa reação "contra os desmandos de um romantismo político" "tão reles", mas tão poderoso, e por isso perigoso. A linguagem de Jackson lembra a linguagem religiosa da Idade Média, quando os autores religiosos temiam nomear o inimigo (Diabo), pois acreditavam que o nome presentifica. Daí nunca dizer a palavra "comunismo" ou "socialismo", evitando lhes dar mais força ainda (dando-lhes o benefício do reconhecimento). Mais adiante veremos como a poesia de Augusto Frederico Schmidt se alia exatamente nisso que Jackson diz ser uma literatura revestida "somente do senso prático social do Catolicismo" que tem por função reduzir "a poeira os abalados créditos das doutrinas individualistas e materialistas".

É doce te encarar como poeta e amigo,
É duro te encarar como criador e juiz.
Tu me guardas como instrumento de teus desígnios,
Tu és o Grande Inquisidor perante mim.[28]

Neste trecho de "Novíssimo Jó" o Deus católico de Murilo é mostrado como o juiz severo e o poeta como um Jó contemporâneo e angustiado por ter sido já de antemão julgado por si mesmo, antes do julgamento divino e estar salvo por ter recebido de Deus "a poeira por herança". A poesia de Murilo não nos mostra a tragicidade da de Schmidt, já que apesar de angustiada — como vemos no poema acima — ela professa um catolicismo esperançoso.[29] O Deus de Murilo é aquele que mantém o humano sob o seu olhar "fixo e incompreensível". Assim, a relação do homem Murilo com Deus é problemática: depende da angústia que Deus lhe causa, um Deus que, por vezes, tem menos poder que o diabo. Entretanto, é em torno desse Deus que se deve formar a comunidade humana de seus filhos que esperam pela volta do Esposo, sem admitir exceções:

URSS URSS

Um dia o Esposo há de vir.
Dará um grito agudo e será tarde.
Estavas fabricando teus tratores
Só te ocupavas com a produção dos kolkoses
E não reparaste que o Esposo já vem
Trancou-se no quarto vermelho com tuas irmãs

URSS[30]

Não se admitem exceções, aqueles que, como a URSS, só pensam "no imediato e no finito". O Deus de Murilo Mendes — ainda que amado e amante, é inescrutável e terrível como o Deus de Teresa d'Ávila, nos versos: "Mira, que te mira Dios!/ Mira, que te está mirando!/ Mira, que te vás a morir!/ Mira, que no sabes cuando!" Deus é esse olhar fincado nas costas do ser humano, o Deus com os olhos cravados nas costas de Abel. É, como dizia, um catolicismo esperançoso por, apesar de tudo o que esse Deus, como vimos, pode causar: a angústia, o terror, o medo, se estar certo de sua segunda vinda, *quae sera tamen*:

---

[28] MENDES, Murilo. "Novíssimo Jó". *O menino experimental*. S. Paulo: Summus, 1979, p. 71.
[29] O catolicismo de Murilo Mendes foi influenciado por idéias de Ismael Nery, marido de Adalgisa Nery, a quem sua estranha religião também influenciou, como veremos mais adiante. Com altos graus de panteísmo, influenciado pelas idéias surrealistas, esse catolicismo heterodoxo era, na verdade, uma igreja de dois ou três membros.
[30] MENDES, Murilo. "URSS". *O menino experimental*. S. Paulo: Summus, 1979, p. 72.

Ó Deus como tardas a vir
Nas asas do teu enigma![31]

Ao contrário, o Deus de Tasso da Silveira é límpido e bom. O homem Tasso da Silveira, por seu turno, ao contrário de Schmidt e Murilo, não questiona a posição divina: Deus é o que é, como aquele de Moisés. Sua posição não se discute, por isso não cria angústia, medo. Por isso não aterroriza como o Deus de Teresa de Jesus. Não é brutal como o Deus de Jó nem mesquinho como o Deus de Abraão. O Deus de Tasso é o do Rei Davi dançando em frente a Arca da Aliança:

Senhor, em presença da tua Face
eu dançarei.
Porque toda alegria e toda beleza
é ritmo e dança.
E alegria absoluta
e o absoluto esplendor
são uma dança eterna.[32]

Porque seu Deus provoca simplesmente alegria, contentamento, nunca temor ou horror. Seu Deus nunca angustia, nunca é obscuro. Nesse sentido, parece-se muito com a experiência religioso-poética de Adélia Prado, para quem Deus é "a rotina perfeita". O que explica o fato de que, ainda na dor, Deus produza a alegria e o contentamento:

Invoquei o Santo Espírito,
Ele me disse: sofre,
Come na paciência
esta amargura,
porque tens boca
e eu não.
Toma o pequeno cálice,
massa de cinza e fel
não transmutados.
É pão de mirra,
come.[33]

Se a comunhão com Deus — diz o Santo Espírito — é sofrimento (o pão da amargura e o vinho de cinza e fel) é também oferenda — pão de mirra — e, portanto, felicidade. E essa mulher que vê o pão do sofrimento e o vinho da amargura se transmutarem na felicidade e no contentamento eterno pede ainda a Deus:

---

[31] Idem, ibidem, pp. 95-96.
[32] SILVEIRA, Tasso da. "A dança em face de Deus". In: AZEVEDO F°., Leodegário Amarante de. *Tasso da Silveira e seu universo poético*. Rio de Janeiro: INL, 1963, pp. 169-170.
[33] PRADO, Adélia. "O ajudante de Deus". *Oráculos de maio*. S. Paulo: Siciliano, p. 15.

Ó Deus,
não me castigue se falo
minha vida foi tão bonita!
Somos humanos,
nossos verbos têm tempos,
não são como o Vosso,
eterno.[34]

Assim, a felicidade que esse Deus proporciona não é fortuita ou presente, mas estende-se pela eternidade, que é o único tempo verbal do Deus de Adélia. Ainda assim, esse Deus é humano, pois compreende que somos falíveis, que caímos e nos reerguemos, pois somos seus filhos e um pai sempre conhece os próprios filhos. Assim, por ser esse Deus "a rotina perfeita", a via única a que somos destinados, produz, junto com a pena, a sua mitigação:

O céu estrelado
vale a dor do mundo.[35]

A eternidade — ao contrário da morte absoluta e obscura contida na idéia de Morte do mundo de Schmidt — é a luz do "céu estrelado", como é a euforia da dança em frente a Arca do poema de Tasso da Silveira.

Entretanto, talvez os recursos técnico-poéticos que mais se aproximem dos de Schmidt e paradoxalmente a visão religiosa e divina que mais se afaste da dele sejam os de Adalgisa Nery.

Adalgisa, ao contrário de Schmidt, particulariza sua experiência do mundo. Sua visão da profundidade é sua, e não propriamente humana, e a poeta deixa sempre isso bem claro. A queda é *sua* e não *nossa*. Há nisso, além de muita humildade, bastante humanidade ("Meu pensamento corta o silêncio da minha noite/ Em vôo de queda"). Se o pensamento é *meu pensamento* e a noite *minha* noite, devemos supor que o vôo de queda é também *meu*.

Seu Deus é triste e sua religião essencialista exige que todo o sofrimento se concentre na pessoa da poeta: "Eu queria [...]/ Que em mim se reunisse toda a degenerescência,/ Todo o pecado, todo o mal,/ Que eu recolhesse toda a tristeza de Deus/ Para que não fosse dividida com os homens"[36] ou "Quero ser da ala dos derrotados,/ Dos tristes e magoados./[...]Quero me repartir com o injuriado, com o aleijado,/ Com o ultrajado e o vencido./ Quero oferecer meu corpo ao que necessita,/ Ao que nele

[34] Idem. "Mulher ao cair da tarde". Op. cit. p. 61.
[35] Idem "Mitigação da pena". Op. cit. p. 119.
[36] NERY, Adalgisa. "Ambição". *Mundos oscilantes (poesia reunida)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, pp. 12-13.

encontra uma fonte de vida."[37] Isso aliás faz com que o seu mundo religioso (esse catolicismo essencialista) seja diverso de todos os que já vimos acima. Talvez se aproxime um pouco do de Murilo Mendes (que como vimos partilhava da crença nessa religião de três adeptos), mas diferencia-se dele pela atitude feminina frente ao Deus que não aterroriza e não pune. Se, contudo, a cadência, o ritmo, a fluência e o alongamento dos seus versos lembram a mesma coisa na poesia de Schmidt, é evidente que suas crenças são diametralmente opostas.

Seu desejo é o de se unir com Deus, ser igual com ele, já que se sente igual a ele. Por isso seu canto é triste, por se sentir igual a Deus: "Sou triste porque cheguei antes/ E dei conta do meu tempo./ Agora espero no meio dos meus lados/ Descolada da esquerda,/ Fria como lua em céu de pouca estrela,/ Triste como riacho ignorado".

Por isso a maneira como se dirige a Deus é até mais íntima do que aquela de Schmidt, como vemos em "Meu *De Profundis*": "Senhor! Acode-me na profunda tristeza de minha alma,/ No doloroso cansaço de meus sentidos/ Que me fazem insensível às grandiosidades de Tuas criações./ Senhor! Dispersa dos meus olhos desiludidos/ A sensação de inutilidade dos meus gestos interiores./ Senhor! Afasta da minha boca/ O sorriso que é a alegria vencida/ Que assim me arrasta, diluindo sem finalidade/ Os fragmentos de minha existência./ Senhor! Infiltra em meu ser a negação de mim mesma/ Para que meu coração não conheça o egoísmo./ Senhor! Já que me tornaste indiferente/ Às glórias, ao nome, às riquezas humanas, às conquistas objetivas,/ Extingue em mim o orgulho de minha resistência/ Para que eu prossiga serena e doce/ Pelo caminho que me leva a ti".[38] Essa humildade que a faz ser igual a Deus, a leva, por outro lado, a não temer a morte (nunca grafada com maiúscula), porque ela é "a esperança na eterna partida": "A delícia do sussurro da morte que se enrola no meu ouvido/ Que me dá a sensação grandiosa do alívio/ Quando tudo está perdido".[39]

---

[37] Idem. "Eu quero consolar". Op. cit. pp. 13-14.
[38] Idem, ibidem, pp. 25.
[39] Ibidem, "A alegria no definitivo da morte", pp. 79.

II. Os Mundos do Poeta Augusto Frederico Schmidt

Saiba que os poetas como os cegos
Podem ver na escuridão

Chico Buarque de Holanda

1. Um Mundo: A Criação Imagética

O pensamento verdadeiramente estético, lembra Terry Eagleton[40] ao bom crítico, deve se manter fiel à opacidade do objeto artístico, o que não nos impede, contudo, de buscar no objeto artístico aquela forma de verdade que para Mario de Andrade era a garantia da expressão total de nós mesmos.

Na canção "Chavão abre porta grande", os autores Itamar Assumpção e Ricardo Guará nos dizem o que é, para a poesia, o real:

> O real é a rocha
> que o poeta lapida,
> doando à humanidade
> mal agradecida.
>
> E pro poeta talvez
> seja melhor
> afinar o coro dos descontentes.

Não importa se romântico ou parnasiano (a imagem do poeta ourives ligou-se à imagem de Bilac): seu material é a rocha do real, mas não o das discussões metafísicas (a metáfora de Itamar e Guará é quase tão clara quanto a imagem da pedra no poema de João Cabral: a pedra é cotidiana por ser inenfática e impessoal; a pedra "pedra mesmo" de Leminsky, não a pedra preciosa de Bilac). Daí que, por transformar a banalidade que habita o mundo ao organizá-la em linguagem, só resta ao poeta digno desse nome afinar o coro dos descontentes (ao invés de "desafinar o coro dos contentes", como preferia Torquato Neto).[41]

---

[40] EAGLETON, Terry. "A arte depois de Auschwitz: Theodor Adorno". *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, pp. 247ss.

[41] É um verso da canção de Torquato Neto e Jards Macalé intitulada "Let's play that", que parodia o "Poema de sete faces" de Carlos Drummond de Andrade: quando eu nasci/ um anjo/ louco muito louco/ veio ler a minha mão/ não era um anjo barrroco/ era um anjo muito louco, torto/ com asas de avião/ eis que esse anjo me disse/ apertando a minha mão/ com um sorriso entre dentes/ vai bicho desafinar o coro dos contentes/ vai bicho desafinar/ o coro dos contentes/ let's play that. Para a canção de Itamar Assumpção e Ricardo Guará, cf. MATOGROSSO, Ney. *Quem não vive tem medo da morte*. Rio de Janeiro: Discos CBS.

Junito de Souza Brandão, ao estudar a poesia de Hesíodo, lembra a etimologia do vocábulo *poeta*: "o *poietés* em grego (donde nos veio através do latim *poeta[m]*, o vocábulo *poeta*) não é tão-somente um 'fazedor', um *criador*, mas antes um *legislador* em nome das *Musas*, as detentoras de todas as artes e é este o verdadeiro sentido de *poietés*, como atesta Platão". Intermediado pelas Musas, o poeta — *poietés* — é *vidente, mántis*, um adivinho. Prossegue Junito: "Não é este, porventura, o significado em latim de *uates*, 'poeta', cujo sentido primeiro é *profeta, adivinho*, donde o latim *uaticinium*, "vaticínio", previsão?"[42]

Mais adiante nos deteremos no *uaticinium*, durante muito tempo estratégia recorrente utilizada pelo poeta Schmidt; isso tudo que vimos nos parágrafos anteriores é simplesmente introdução para a definição do "ser poeta", que é o que nos interessa aqui, pois caso partamos da etimologia do vocábulo "poeta" reproduzida acima, temos fatalmente de concordar com a afirmativa de Alfredo Bosi de que podemos negar a Schmidt a alcunha de "grande artista", mas nunca a de "grande poeta".[43]

Antonio Candido, ao arrolar características da poesia de Rui Guilherme Barata — "discípulo" de Schmidt —,[44] salienta dados recorrentes nas duas poéticas: repetições constantes de um dado vocábulo no mesmo poema (exemplo: mar), imagens formadas sempre por um adjetivo amplificador: "estranhas mulheres coroadas", "escuridão da noite encarcerada", "árvores loucas que procurassem o céu", bela fluidez, o galo majestoso,[45] a nobre melancolia e o ritmo largo.

Mario de Andrade acusa Schmidt, num de seus ensaios sobre a poesia dele, de ter matado a poesia.[46] Como se mata a poesia? Para Benedetto Croce na poesia a linguagem se mostra em seu ser genuíno; portanto, localizá-la no mundo da realidade talvez equivalesse a matá-la,[47] o que para Carlos Drummond de Andrade equivaleria a matar a infância, o céu e o mar.[48]

---

[42] BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega (vol. I)*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 161.

[43] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. S. Paulo: Cultrix, 1980, 2ª edição, pp. 508-510.

[44] CANDIDO, Antonio. "Poesia ao norte". In: *Folha de S. Paulo*, 10 de outubro de 1999.

[45] O "galo majestoso" foi uma imagem que se aderiu à de Schmidt e de características de sua poesia. O capítulo seguinte conta como Schmidt descobriu e decidiu explorar essa imagem do "galo".

[46] ANDRADE, Mario de. "A poesia em 1930". *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5ª edição.

[47] Devemos entender "realidade" aqui como aquilo que se opõe à obra de arte, como quer Bakhtin. Para ele, "a realidade oposta à arte só pode ser a realidade do conhecimento e do comportamento ético em todas as suas variantes: a realidade da vida cotidiana, realidade econômica, social, política e sobretudo moral". BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética (A teoria do romance)*. S. Paulo: Unesp: Hucitec, 1990, 2ª edição, p. 30.

[48] BARROS, Jayme de. "O poeta da noite". *Espelho dos livros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936, p. 373. Diz o autor: "[...] O sr. Augusto Frederico Schmidt proclamou a morte da poesia, o que equivale, segundo o sr. Carlos Drummond de Andrade, a acabar com a infância, o céu e o mar".

É justo nesse sentido que Mario afirma que Augusto Frederico Schmidt trouxe sua poesia para o mundo da realidade e, ao exigir nela um espaço para o proselitismo, matou-a, pois matou nela a infância, o céu e o mar. Matou a infância por ser ela a memória do reino que se perdeu,[49] e a memória, em sua poesia, é excessivamente particular para poder conter a idéia dessa infância. Matou o céu porque em seus poemas ele é apenas uma imagem retórica, um caco de seu mundo, onde flutuam as meninas mortas, os fantasmas de sua memória privada e a impossibilidade imensa de Deus. Matou o mar porque ele é, nos seus versos, um eco distante e disforme do mar primordial, aquele por sobre o qual o vento de Deus flutuava, antes do início dos tempos, e não o mar real e palpável.[50] Por isso, o assassinato da poesia.

"Quando um poeta nos põe um problema, de estilo ou de mensagem — afirma Sérgio Milliet ao comentar a poesia de Dantas Motta —, é porque que algo inédito aconteceu".[51] Foi também isso o que Mario de Andrade viu na poesia de Augusto Schmidt, um problema até então inédito na arte literária brasileira. Deixa claro, ademais, que ainda que aponte defeitos, não deixa de salientar neles qualidades.

Podemos dividir, por razões didáticas, a poesia de Schmidt — quanto ao seu objetivo — em dois grandes blocos. Num deles o poeta nos mostra sua ambição de ser guia de seu povo: é a poesia do profeta (que, como veremos, se exprime de diversas maneiras). No outro bloco, Schmidt nos mostra a sua solução profundamente individualista para se contrapor ao mundo reificado: a criação dum mundo onde só ele caiba, um mundo cuja imagética pode ser explicada pelos recursos técnico-formais adotados.

Ao longo de todo este trabalho poesia, bíblia, religião e política se vêm entrelaçando todo o tempo. Vamos, portanto, ao texto bíblico: de acordo com o redator do *Gênesis*, Deus criou o mundo onde antes havia apenas as trevas, vazio e águas. A partir de si, Deus criou primeiro a luz, separando-a do escuro; separou do firmamento as águas e, em seguida, a terra seca. Criou, então, tudo quanto há sobre o mundo e viu que era bom. É essa, mais ou menos, a história da criação do mundo que o *Gênesis* nos relata. Em seu contato com o mundo — onde anda, trabalha, lê, escreve, se aborrece, ama, enfim, o mundo que o oprime — muitas vezes um poeta cria, a partir tão-

---

[49] Várias imagens simbólicas se associam a isso: a busca do Santo Graal, o Paraíso Perdido, Eldorado, a Terra do Nunca — da lenda de Peter Pan — são algumas delas.

[50] Não se pode esquecer que essa imagem recorrente do mar (escuro e sombrio) na sua poesia é herança do mar ("mer") de Péguy (que, como veremos com mais vagar à frente, liga-se à idéia de *mãe* ["mère"] pela homofonia com *mar* ["mer"])

[51] MOTTA, Dantas. "Introdução (de Sérgio Milliet)". *Elegias do País das Gerais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

somente da sua imaginação, um mundo muitas vezes alheio a este em que habitamos.

Bachelard[52] considera a imensidão de um mundo poético uma categoria do devaneio, pois embora surja de uma variedade de objetos, por inclinação, a imensidão contempla a grandeza. Portanto, o devaneio retira o sonhador — o poeta — dum mundo mais à mão e o coloca num mundo "que traz a marca do infinito",[53] onde se divisa a imensidão interior do poeta nascida não da memória, mas da imaginação.

É certo que se "aloja nas casas do passado",[54] mas a imaginação poética — aquela da verdadeira poesia, diz Bachelard — não surge de ecos do passado. É o passado que ressoa, reverbera nessas imagens. A imaginação poética é, pois, imaginação coletiva, pois se alimenta de uma história coletiva, nunca de memórias individuais.[55]

Schmidt descreve, em "Canto da noite", o momento em que testemunhou "a primeira noite do mundo", a noite da criação (da mesma forma que vimos linhas atrás o redator bíblico descrever a criação do mundo):

> Quando o espírito de Deus era levado sobre as águas indivisas,
> Eu vi o nascimento das estrelas e das selvas.
> Eu vi o crescimento das raízes
> Eu vi a germinação das vidas subterrâneas.
> Minha imaginação está de joelhos.

O poeta nos leva aos primórdios da criação, à gênese do mundo e presenciamos sua imaginação maravilhada ("de joelhos") frente ao espetáculo da obra divina. A imaginação (e não a memória) proporcionou a ele o privilégio dessa visão, assim como a Dante fora dado — como prêmio pelo amor casto devotado a Beatriz — o privilégio de ver Deus face a face.

O poema de Schmidt, ao contrário do de Dante, não nos mostra por que lhe foi dado o privilégio de presenciar o momento original. Sua condição de *uate* ou *poietés* talvez baste como explicação. É por esse motivo, por ter "participado" desse momento que o poeta se recusa a aceitar "o mundo presente", "o tempo presente", a matéria da poesia de Drummond. Ao contrário: já sabemos, por todo o capítulo 2, que seu mundo não é este, não é este seu tempo. É preciso que ele se refugie num outro, só seu:

> Eu vi a música da noite
> E ainda ouço o seu eco
> Eu vejo ainda a sombra da música
> Que passou rapidamente por mim!

---

[52] BACHELARD, Gaston. "A poética do espaço". *Os pensadores.* 2ª edição. S. Paulo: Abril Cultural, 1984.
[53] Idem, ibidem, p. 316.
[54] Idem, ibidem.
[55] Cf. *Capítulo 2: O canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt.*

Já podemos, agora, perceber a gênese dos dois mundos distintos que formam seu mundo poético. Ao contrário daquele tipo de poeta que cria um mundo de imaginação — lembremos de Bachelard — onde os ecos do passado ressoam nas imagens e no ritmo, aqui no mundo de Schmidt não são os ecos do passado que ressoam na concatenação de imagens, como, por exemplo em "Evocação de Recife", de Manuel Bandeira. Neste, as imagens ecoam o passado; em Schmidt o passado ecoa as imagens, impondo o ritmo, como vimos na seção anterior.

No poema acima, o poeta "vê" a música (por intermédio do eco: "ainda ouço o seu eco") da primeira noite que será a noite do seu mundo. Vê a sombra (o duplo do escuro da noite) por meio do eco da música. Reconhece as imagens mnemônicas por intermédio dos ecos do passado.

Seu mundo bífido não é, no entanto, apenas um mundo de exílio,[56] e sim um mundo de acomodação, um mundo de imagens que flutuam em sua memória, um mundo feito de colagens de momentos fugidios da infância, da juventude, de sensações vagas que se perderam no caminho — um mundo em que ao poeta seja permitido sonhar uma existência plena.

A imensidão desse mundo lírico não permite, contudo, uma topografia, nem se alimenta da geografia científica que se abstrai num mapa. No caso de Schmidt, essa imensidão é fruto duma memória *particular* (aquela memória excessivamente individual, que denominávamos, no capítulo precedente, de *privativa*).

Para Roger Bastide, o romantismo acreditava na realidade de sentimentos, paixões da alma, por isso seu poema reverbera essa realidade interior; o parnasiano acreditava na realidade da natureza, procurando transportá-la para os seus versos de intenção carnal; já o simbolismo ensinou à Arte a conquista de outros mundos distantes da realidade (essa na qual tropeçamos cotidianamente), mundos de essências puras. Após Rimbaud, os surrealistas descobriram o mundo dos sonhos, da fluência do inconsciente.[57]

---

[56] Embora já tenhamos dito, páginas atrás, algo sobre a tendência ao tema "exílio", ao desejo de evasão na sua poesia. Aqui, entretanto, o espaço não é lugar de fuga, mas recuperação das ruínas da memória privativa, como veremos mais adiante. Quanto à imagem recorrente do "exílio", da "fuga" etc., Bastide lembra que tudo isso é fruto da psicologia do poeta Schmidt, do seu sentimento de irrealidade do mundo (páginas atrás vimos que o *Canto I* de *Cantos do liberto* se inicia pelo verso: "Houve uma cessação de realidade"). Para ele, Schmidt "repetidas vezes [...] nos descreve esse sentimento [...]; daí, aliás, a importância do tema da janela em seus versos: ele vê a natureza não diretamente no brusco deslumbramento da sensação pura, mas como diluída e evaporada, suavizada e poetizada, através da vidraça. Cf. BASTIDE, Roger. "Estudos sobre a poesia religiosa brasileira". *Poetas do Brasil*. Curitiba: Guaíra, 1947, p. 85.

[57] A técnica de escrita automática, desenvolvida pelos surrealistas, é justamente a de "andar" ao largo da consciência. Aliás, são duas as bandeiras surrealistas: dar fim ao conceito de tempo burguês (como acontece na obra de Dali, em que a imagem dos relógios derretendo é recorrente: "tudo que é sólido, derrete no ar". Só que Dali, ao contrário de muitos outros, era aristocrata, e por isso

> O poeta criará sobre as ruínas do mundo destruído um novo mundo, feito de seus sonhos e de seus desejos, uma cidade imaginária: é esse o seu mundo poético que devemos analisar.
>
> Esse mundo não é mais a pátria perdida [...], aquela a que se chega através de não sei qual selvagem caminho, ou atravessando a imensa agitação do oceano. É um mundo diferente do mundo real, mas que se encontra ao mesmo tempo neste mundo e alhures, aqui e além, e composto de sensações diluídas, vindas da natureza como através de imensas camadas de silêncio [...], de imagens trazidas das águas negras da memória, de lembranças tornadas misteriosas em conseqüência de uma longa ausência, reminiscências e sensações penetrando-se mutuamente por caminhos infinitamente sutis.

"Águas negras da memória"; delas chegam as imagens que formam esse mundo. É a memória privativa que dá razão de existência e legitimidade a esse mundo. É, por tudo isso que vimos, um mundo (como veremos em seguida, bífido) em que a coletividade está ausente. É um mundo diferente do mundo lírico de Drummond, formado até o centro com a vida presente, o tempo presente (por isso, apesar de não me-amolista, na definição de Mario, é comunitário, coletivo, comunista, na definição de Adorno, pois humano ao extremo humano, postura contrária à de Schmidt).

Falávamos acima a respeito do mundo da comunidade.[58] Segundo Bachelard essa imaginação criadora de um mundo interior que faz ecoarem sombras do passado é uma imaginação coletiva, advinda das raízes da comunidade. Um mundo poético privativo, privado — visto por este ângulo em que insistimos desde o início, ou seja, o poema como expressão humana e por isso coletiva — é a própria negação da vida comunal, do mundo da coletividade. Reverberam nele sons de um passado individual somente. Não há nesse eco, a não ser de maneira bastante relativa, a voz comunal. Por esse motivo, nem todos podem se contemplar nesse mundo, só os "eleitos".

A articulação entre o individual e o universal — a voz da comunidade que se expressa na tradição — sempre foi necessária para a grande poesia no passado.[59] Foi sempre sua intenção buscar aquela equação expressa no belo verso de Ferreira Gullar: "Uma parte de mim/ é todo mundo:/ outra parte é ninguém:/ fundo sem fundo". É o mesmo anseio da "poesia popular": o poeta junta ao que é seu, ao autoral, muito do que encontra por aí, vozes diversas da sua, mas que conseguem dialogar com ela. É aí que ressoa a voz da tradição sadia, parte do amálgama da boa poesia. Assim, a equação para

---

anti-burguês) e mergulhar no inconsciente (daí a escrita automática, que desligaria o raciocínio da criação artística do raciocínio lógico do ser burguês). A técnica poética de Augusto lembra muito a técnica surrelista: o jorro verbal que contorna o momento consciente da criação, a colagem, as imagens ousadas etc. Mas só aí podemos salientar semelhanças, como temos visto até aqui.

[58] Esse tema já foi tratado no segundo capítulo desta tese.

[59] Em *O ser e o tempo da poesia* Alfredo Bosi nos lembra que a nostalgia de um passado que foi melhor que o presente nunca é reacionária. "Justificação do presente: má poesia". Reacionária é a justificação do Mal. Op. cit., pp. 151-153. Saudades do passado, não obstante, têm sempre um travo de conservadorismo.

a grande poesia sempre foi ser tão individualista, tão solitária, que, por isso mesmo, seja coletiva, ressoe nela a marca da coletividade.

Adorno nos lembra que a expressão de motivações e experiências individuais só se torna experiência artística quando, em virtude de sua especificação estética, adquire participação universal.[60] O espessamento do individual atinge o universal por mostrar o que, no mundo, ainda não se desfigurou, o que ainda é humano num mundo reificado. "Só entende o que diz o poema aquele que divisa na solidão deste a voz da humanidade", diz Adorno.[61] Para ele, até mesmo a solidão da palavra poética é preestabelecida pela sociedade individualista, sendo, portanto, poesia com enformação social.

É esse o mundo de Schmidt. Não surge da imaginação da coletividade apropriada pelo poeta.[62] Seu mundo se forma com cacos e resíduos de lembranças de extrema particularidade — sua ascendência judia, os pais mortos, um passado nunca enterrado, uma infância sem alegria — colados por uma visão excessivamente egoísta e arrogante.

Vimos anteriormente que, não obstante a ambição de ser o poeta nacional, Schmidt impunha sua visão particular à visão coletiva. Ao gerar seu mundo particular, seu mundo interior, que deveria se formar a partir da experiência imaginativa da coletividade, ainda aqui Schmidt impõe sua memória particular criando um mundo que dificilmente conseguimos habitar, mas que ainda assim é belo.

Em "Canto da noite" o poeta nos descreve o momento em que pôde ouvir o cântico da noite chegando de vales profundos e distantes, e seus ouvidos se uniram a esse mistério. Por isso precisa contar a todos o que viveu (e ouviu), pois a harmonia desceu sobre ele e o mártir (ele mesmo?) sorriu livre:

> Cantaram águas das florestas
> Cantaram pássaros desconhecidos
> Cantaram flores e árvores
> Cantaram perfumes e astros cantaram.

Assim, o poema "Canto da noite" é depoimento, não é comunhão. Sua memória particular se impõe à nossa, pois tudo isso aconteceu como dádiva divina: "Sobre o silêncio a sombra de Deus sorriu. [...] E o canto era imenso como o céu e puro como o amor de Cristo pelos arrependidos [...]".

---

[60] ADORNO, T. W. "Discurso sobre lírica y sociedad". *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, pp. 53-72.

[61] Idem, ibidem, p. 54.

[62] V. texto de João Cabral de Melo Neto "Poesia e Composição — A inspiração e o trabalho de arte" [cópia xerox sem qualquer referência da conferência pronunciada na Biblioteca de S. Paulo, em 13-11-52, no Curso de Poética], discutido no primeiro capítulo.

Além disso, não podemos partilhar desse mundo diretamente porque o poeta se confessa incapaz disso:

> Se eu tivesse o segredo das grandes harmonias
> Estaria cantando a música da noite,
> Mas sinto que as palavras estão se arrastando diante da beleza maravilhosa
> Como pequeninos barcos diante dos mares revoltos.

A poesia, antes do surgimento da burguesia e, mais ainda, antes do surgimento da escrita, retirava suas raízes da experiência coletiva, sendo, nesses termos, obra coletiva pelo fato de todos partilharem a mesma língua. Contudo, a palavra para nosso poeta é antes de tudo problema. Sua palavra não consegue deslindar a experiência do mundo, o poeta sente "que as palavras estão se arrastando" diante da experiência inenarrável. Para ele, a palavra não é uma estratégia a mais para se vencer e mudar o mundo, nem um canto que brota da comunidade. Não é comunhão, é testemunho e, por isso, falível. Parte alguma deste poeta "é todo mundo", como vimos acontecer no poema de Gullar.

Por tudo isso ele se sente estranho a si mesmo. Além disso, seu mundo é opaco à nossa penetração. Não nos sentimos em casa num mundo assim, repleto de ruínas desconhecidas, de cirandas de virgens mortas flutuando como fantasmas. É um mundo em que a terra se alimenta e engorda de cadáveres, um mundo batido por vento e chuva constantes, de árvores frágeis como os seres humanos e de pássaros voando perdidos; mundo que a palavra do poeta falha ao tentar nos expressar: o mundo de Schmidt é não somente um mundo privado, particular: é, antes de mais nada, o mundo da derrota da expressão, um mundo incomunicável, sua poesia é sua, seu mundo é seu. Resta-nos observá-lo à distância, achá-lo belo (ou não) e aceitá-lo (ou não).

Para Roger Bastide é mais um niilismo. O mundo ao ser redor se tornou estranho para ele, ele não mais se encaixa nesse mundo, não cabe nele. É, então, além disso tudo, uma sensação física. Partindo dessa experiência particular, ele molda seu mundo com suas memórias particulares: o desconforto que sente com seu corpo, sua ascendência judia que o atormenta em contraposição à sua militância católica, seus antepassados portugueses que lhe deixaram de herança o desejo de se perder no mar, em busca de outro mundo. Tais imagens são, por isso mesmo, desencontradas, não se encaixam ordenadamente. É por isso que seu mundo nos é tão impenetrável, confuso e desproporcional. "Mais um niilismo": seria isso poesia religiosa?

O mundo criado por Schmidt não é justificado, diretamente, pela reificação, embora, como já vimos anteriormente, seja esse também um fator relevante. A necessidade intrínseca da criação do seu mundo, como vimos, é particular, privada: o poeta do não-querer quer sempre outra coisa:

Quero almas novas para minha alma
Para meus olhos quero coisas novas.
Ah! Eu quero vida nova...

Nosso mundo não lhe basta, sequer lhe interessa. Seu mundo é o mundo do mar sem fim, da escuridão sem fim, da tristeza sem fim, do espaço sem fim. É o mundo de um faminto de infinitudes. Os limites não lhe dizem nada: e a palavra é limite, o real é limite, a liberdade é limite. Por esse motivo, ele rejeita *a* palavra, *o* real, *a* liberdade, tomando-os por *uma* palavra, *um* real e *uma* liberdade.

É também, não podemos esquecer, um mundo da Morte, de coisas mortas. Schmidt é o arauto de um mundo morto, de tempos mortos. É o poeta que anuncia um mundo que morreu de tristeza. É aqui que sua poesia resvala na ideologia (e se deixa penetrar por ela): ele anuncia um tempo que já passou. Não é por outro motivo que se dissera, como vimos na introdução, o "sineiro dos mortos, das coisas mortas". Seu anúncio, profético ou não, é um anúncio do que já se foi, do que já se perdeu no caminho da História, de opções caquéticas e falidas, das quais ele tem plena consciência.

No quadro *Angelus novus*, de Paul Klee, um anjo projeta-se de costas em direção ao futuro, olhando com melancolia para as ruínas do passado, lembrando que o futuro quase sempre se faz com algumas réstias da luz passada. Augusto Frederico Schmidt projeta-se, também de costas, em direção ao futuro, mas, ao invés do olhar fixamente melancólico deitado sobre o passado, estende-lhe a mão, tentando agarrar-se — até os últimos dias de sua carreira de poeta — a resíduos e fiapos de um passado que lhe faz falta. Daí o mundo de cacos rejuntados.[63]

Se lembrarmos da crítica de Mario de Andrade a respeito dos procedimentos técnicos de Schmidt, vamos lembrar que Mario chama nossa atenção para o conformismo de Schmidt em relação a seus achados poéticos. Isso é determinante na linguagem do poeta, bem como no imaginário de sua poesia. Schmidt é um poeta que, assim como se conforma com seus procedimentos técnicos (tanto os já ultrapassados como os não ultrapassados) se conforma com a morte, apesar de ser seu cantor por excelência. Não grita, não blasfema, não esbraveja nem se revolta contra isso (como fez Jó e como fizera o poeta do *Cœlet*). Muito menos se utiliza da ironia, figura que não pertence ao seu mundo poético. Nesse sentido, é um poeta que não sonha (a palavra sonho significando anseio, desejo, praticamente não aparece na obra de Schmidt, sequer o ideal que essa palavra carrega). Em sua poesia — ao

---

[63] Esse mundo feito de retalhos recosidos e cacos rejuntados é semelhante ao *brasileiro* que vimos no capítulo anterior ser descrito por Sevcenko.

contrário da maioria de seus contemporâneos — não há espaço para o "sonhar acordado", para a utopia.

É estranho, pois o "sonhar acordado" (como em Ernst Bloch) é também uma forma de se opor ao mundo como ele está, de enfrentá-lo, é uma forma de exigir neste mundo, para este mundo, um outro tempo e um outro espaço. Schmidt cria um mundo exclusivamente seu exatamente por não se conformar ao mundo externo, ao mundo real. Aí o paradoxo que, à primeira vista, nos salta aos olhos. O poeta repudia o real mas não propõe qualquer utopia, não quer mudar o mundo, pois nele o repúdio ao mundo real não é revolucionário, não exige a instauração de uma nova ordem. Daí a idéia do profetismo que se desenvolverá como sucedâneo à idéia de utopia. Contudo, similarmente ao profetismo bíblico, é um clamor pela reinstauração do passado.

Esse clamor pelo passado, contudo, pode ser, em alguns poetas — o Casimiro de Abreu de "Os meus oito anos", o Carlos Drummond de Andrade de "Boitempo" —, simplesmente uma saudade de um mundo menos perverso, de tempos melhores. Em Schmidt, percebemos a saudade da Tradição pura e simples, de "luares estranhos", de seu país, que não é este.

O divórcio do poeta com a realidade é radical e irremediável. Mais adiante, isso o levará à busca da poesia pura, que já entrevíamos aqui e ali em seus poemas, que trará à sua poesia a desumanização que a Lírica com predileção pela pureza produz.

A poesia também é, porém, reinvenção da palavra. Como diz Affonso Romano, "o que importa é que a poesia, que é a reinvenção da palavra, se realize porque ela é a reinvenção da própria vida da comunidade".[64] "A vida só é possível/ reinventada", disse Cecília Meirelles.

É isso que vimos tentando entrever nos versos de Augusto Frederico Schmidt, a tentativa e o sucesso (ou não) da reinvenção desse mundo — ou da vida — da comunidade.

As árvores trêmulas,
A chuva escorrendo pelas telhas,
vento nas ruas chorando,
As velas acesas no oratório
E o medroso silêncio.

No pensamento, a lembrança
Dos mortos, dos que se foram,
Dos que abandonaram o mundo
E estavam dormindo no chão
Ao sabor das tormentas.

[64] Idem, p. 266.

No pensamento, a imagem das que morreram jovens
E dos débeis que morreram avançados no tempo,
Dos delicados seres, que era preciso
Defender de tudo, das correntes de ar,
Do sereno da tarde e agora estão
Sozinhos, abandonados,
Dormindo no chão, nos cemitérios descampados,
Expostos às chuvas e às tormentas.

Vemos acima, num poema do livro *Fonte invisível* (1949), "As árvores trêmulas", um mundo sombrio, povoado por débeis figuras femininas e masculinas, mortos enterrados e que ainda padecem com a solidão, a intempérie e com a tristeza melancólica duma noite chuvosa. Árvores magras e trêmulas, também elas afetadas, como se humanas fossem, pelo rigor do frio noturno. A morte como sono. E o olhar lírico melancólico, nostálgico dum tempo em que partilhará do mesmo padecimento das virgens mortas e dos "avançados no tempo", dos seres delicados (como o poeta), "que era preciso defender de tudo".

Esse mundo sombrio, fragmentado e desesperado, que aponta para um futuro que é em lugar nenhum, embora pareça apontar para uma Jerusalém, foi o que determinou a visão de Roger Bastide a respeito da poesia de Schmidt, pois a preocupação do primeiro em relação ao poeta era uma só: o homem-poeta e o mundo em que ele se insere. Para Bastide, o mundo de Augusto Frederico Schmidt determina uma experiência psicológica que se transforma em dever moral. Como vimos,[65] o mundo lírico de Augusto Frederico Schmidt se forma pela sensação da irrealidade do mundo real e do seu próprio eu, vivida por ele, que faz com que ele caminhe para um exílio artificial, pois sua pátria não é esta. Ele explora, portanto, sua ascendência judia: busca uma Jerusalém, mas não a bíblica e sim uma Jerusalém Católica, distorcida pela visão distorcida que seu mundo determina.[66]

Assim, esse mundo criado por Augusto Frederico Schmidt se encaminha para a busca de uma Jerusalém que só existe no mundo do poeta. Uma Jerusalém oposta à Babilônia que veremos na seção III; uma Jerusalém renovada e renovadora, que faria com que a angústia, a escuridão, o desespero que movimentam seu mundo fizessem sentido.

Em "Poesia ao norte"[67], ao comentar o primeiro livro de João Cabral, dizendo que Cabral criara um novo mundo poético para sua lírica, diz Antonio Candido:

Seus poemas são realmente belos, e representam a riqueza de uma incontestável solução pessoal.

---

[65] Cf. *Capítulo 1: A fortuna crítica.*

[66] Veremos isso na terceira seção deste capítulo.

[67] Op. cit., *Folha de S. Paulo*, 10 de outubro de 1999.

Mas essa riqueza não vai sem um certo empobrecimento humano. 'Solitude, récif, étoile...' Como Mallarmé, o poeta pernambucano se atirou em busca da poesia pura. Não discuto a sua 'réussite' pessoal, que é das boas. Quanto à poesia pura que não sei se o seu barco alcançará as estrelas ou se ficará pelos escolhos. Toda pureza implica um aspecto de desumanização. É o problema permanente da pureza ressecando a vida.

Nos nossos tempos de poesia mais comunicativa, já transcendida a fase hermética pura, quase sempre vítima da sua autofagia, soa com certo ar de radicalidade o livro do Sr. Cabral de Melo [...].

O erro da sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido de comunicação que justifica neste momento a obra de arte. Poesia assim tão autonomamente construída se isola no seu hermetismo. Aparece como um cúmulo de individualismo, de personalismo narcisista que, no Sr. Cabral de Melo, tem inegável encanto, uma vez que ele está na idade dessa espontaneidade na autocontemplação".

"Na idade dessa espontaneidade na autocontemplação". É a poesia de adolescência de que falava Mario. Para Candido, esse fechamento num mundo que tende para seu único habitante é um erro. Há beleza aí, mas há também desumanidade. É disso que padece a poesia de João Cabral de Melo Neto em seu primeiro livro e é disso que padecerá a poesia de Schmidt durante toda a sua vida.

Em *Estrela solitária,* talvez seu segundo melhor livro (o primeiro é certamente *Canto da noite*), esse mundo, embora não se desfaça ou diminua seu fechamento, é também habitado agora pelos sons (os sinos, por exemplo). A própria "Estrela solitária" do poema é a "estrela dos abismos", que carrega a simbologia do "fim", como quando dizemos "cheguei à beira do abismo", embora tenha também a conotação de "desconhecido" e "desmedido". As características dessa estrela são a impassibilidade e a solidão (como as do Galo Branco criado por Schmidt e ajustam-se adequadamente ao "galo majestoso" que Antonio Candido encontra em sua poesia); é a imagem do "desespero sem forma"; é a imagem da "suprema tristeza"; mostra-se como uma ilha cercada de silêncio ("grande silêncio") e frio ("frio irreparável").

Além disso, o poema "Estrela solitária" (como outros no livro) funciona como uma prece, uma oração. Daí nos remeter às críticas de Mario de Andrade, quando este diz ver em Augusto Frederico Schmidt uma tendência a espichar o verso, de forma a disfarçar as idéias curtas no verso gordo. E não se pode deixar de lhe dar razão quanto a isso. Porém, percebemos também que toda poesia com tendência religiosa usa (e às vezes abusa) da repetição como recurso básico. Northrop Frye[68] já chamara nossa atenção para isso, ao analisar a encantação ligada à repetição na poesia.

Em "Estrela solitária" podemos perceber em toda sua plenitude o mundo particular de Schmidt, esse mundo de imagens — mundo imagético

---

[68] FRYE, Northrop. "Charms and Riddles". *Spiritus mundi: Essays on literature, myth, and society.* Bloomington & London: Indiana University Press, pp. 123-147.

— que concatena a Morte, a Vida, o Amor, os seres mortos, as virgens mortas, os ecos do passado, a tragicidade da falta de fé em seu momento mais belo, mais bem estruturado (se deixarmos de lado as partes "Poemas em louvor de Jesus Cristo"). A seção a seguir discutirá, exatamente, a fôrma técnica que enforma esse mundo imagético. Ou seja, o mundo correlato (embora também particular) ao mundo imagético, o mundo da linguagem.

2. Outro Mundo: A Criação da Linguagem

Vimos como Augusto Frederico Schmidt cria um mundo particular que se forma por meio da deformação do mundo real, como resposta a este. Poesia, entretanto, é sobretudo linguagem. Veremos agora como a linguagem poética de Augusto Frederico Schmidt se estrutura tecnicamente no seu poema.

Para Affonso Romano de Sant'Anna,[69] o Modernismo, antes de tudo, fora uma busca de uma nova linguagem, de uma nova expressão que dava muito mais importância ao texto como escrita. A queda de braços Modernismo x Parnasianismo era já a Revolução de 30 x a República Velha, ou seja, o embate estético era embate político, a busca da instauração de uma nova ordem política no país. É por isso que é aqui exatamente o lugar ideal para se discutir, com pertinência, a problemática da ideologia na poesia de Schmidt.

Affonso Romano de Sant'Anna[70] percebe muito bem que no poema de Cassiano Ricardo "Soldados verdes" a "linguagem marcial que prenuncia o Brasil do Estado Novo remete ideologicamente à República Velha enquanto enunciado literário. A retórica aí é de ontem e pretende-se falar do amanhã". Ao lado disso, vemos em Cassiano Ricardo (e muitas vezes em Augusto Frederico Schmidt) a recriação de mitos representativos e justificadores de fatias da história pátria. Os bandeirantes, a mistura de raças, os navios-negreiros, tudo tratado a-historicamente (ideologicamente) como se nesses momentos "instauradores" de nossa brasilidade sangue e cabeças não tivessem rolado. A ideologia não sobrevive sem o mito, que é o que corrobora a tese de Affonso Romano de que a paráfrase (que é o que Cassiano pratica em sua poética brasilianista) é a técnica do endosso e da adesão, ou seja, "na paráfrase o poeta é que é apropriado pela ideologia, ele pensa ser um emissor quando, na verdade, é apenas um transmissor".[71]

---

[69] SANT'ANNA. Affonso Romano de. "Do Modernismo em 22 à Pós-Vanguarda em 76". *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978, pp. 15ss.

[70] Idem, ibidem, pp. 25-26.

[71] Idem, ibidem, p. 28. O poema "Soldados verdes" tem, nesse sentido, a mesma conotação política de *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*: "O cafezal é a soldadesca verde/ que salta mor-

A poesia de Schmidt parte de pressupostos buscados na poesia católica de inspiração bíblica, principalmente a de Charles Péguy. Alguns estudiosos de sua obra já discutiram o "verso de fôlego bíblico", como se dizia à época, tipo de poesia que não era praticado tão somente por Augusto. Muitos momentos da obra de Jorge de Lima e de Murilo Mendes nos mostram esse mesmo arroubo bíblico, muito calcado — ao menos nos casos de Schmidt e Jorge de Lima — nos católicos franceses, principalmente Paul Claudel e Charles Péguy.[72]

Mario de Andrade[73], ao comentar um aspecto tido por ele como importantíssimo e perigoso dos nossos poetas católicos,[74] fala também sobre a técnica claudeliana, ou seja, o verso solene empregado na lírica.[75] Assim, diz ele, a Bíblia "foi largamente devastada, não somente pela utilização do versículo, como fornecendo vasta parte da fraseologia e da terminologia do Velho Testamento... *lido em português*". Meu grifo é, na verdade, um questionamento. Os católicos franceses liam a Bíblia no original, ou seja, hebraico/aramaico/grego?[76]

---

ros na distância iluminada/ um dois, um dois, de batalhão em batalhão,/ na sua arremetida acelerada/ contra o sertão.// Manhã de terra roxa./ Manhã de estampa ou cromo onde a fumaça/ de um trem que passa risca o céu de fogaréu.// Parece que há, nos clarins da alvorada,/ alguma cousa de marcial. Longas palmeiras/ lembram lanças fincadas na paisagem/ como se andasse galopando em plena serrania/ uma legião alvorotada de bandeiras". Marchas, fumaças de trens, clarins de alvorada, bandeiras... tudo isso fez parte do *Canto* do brasileiro Schmidt. Dado bastante relevante é que tanto o poema-livro de Schmidt (*Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*) como o livro *Martim Cererê* (em que consta o poema "Soldados verdes") foram publicados em 1928. O que diferencia as duas idéias é exatamente o conteúdo: o ritmo marcial do poema de Cassiano, embora mostre os ecos do embate proposto por Romano, utiliza uma marcialidade como motivo (na verdade, a comparação entre o exército de soldados e o exército de pés de café se espalhando pelo Brasil, como as revoluções e revoltas). O poema de Schmidt utiliza a marcialidade não como motivo, mas como recurso estético anticomunista, como vimos. A técnica de construção de seu poema vela a ideologia que se esconde por trás das metáforas. É, portanto, tarefa da crítica desmontar a metáfora, ou antes, perceber nela ecos da ideologia. O poema de Cassiano, apesar de ser fruto da obra de um conservador (não reacionário), brinca com a imagem do café feito soldadinho verde se espalhando pelo país de maneira quase ingênua, ainda magnetizado pelo "espírito do café". O poema de Cassiano Ricardo é "de brincadeira", assim como sua participação no modernismo. O poema de Schmidt, vimos muito bem, é sério, até porque sabemos que ele não tem humor.

[72] Paul Claudel traduziu para o francês os *Salmos*. No Brasil, Augusto Frederico Schmidt se incumbiu da tarefa de traduzir, a partir da tradução francesa de Mardrus, *O cântico dos cânticos atribuído a Salomão*, no ano de 1938, publicado pela Livraria e Editora José Olympio.

[73] ANDRADE, Mario de. "A volta do condor (1940-41)". *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5ª edição, p. 168.

[74] Mario se refere à "colaboração" do pecado, a complacência com a culpa, no lirismo dito religioso que, para ele, tende a transformar essa poesia numa poesia mórbida, não saudável.

[75] Já discutimos acima a diferença entre o catolicismo (a visão de Deus, principalmente) de Schmidt e de outros poetas.

[76] Meu grifo é, na verdade, um questionamento: os católicos franceses liam a Bíblia no original, ou seja, textos em hebraico pontilhados de trechos em aramaico e textos em grego? Outra questão: se os textos bíblicos foram fixados praticamente na segunda metade deste século (principalmente os textos em hebraico, que puderam ser revistos após a descoberta dos manuscritos do Mar Morto) e se

Para Mario, portanto, a arte e a ética caminham interligadas,[77] como para José Guilherme Merquior. Podemos dizer o mesmo de uma arte engajada politicamente: tal arte não pode jamais trair seus motivos, sob pena de se transformar em puro e vago sentimentalismo. Veremos em seguida alguns aspectos técnicos da poesia hebraica e como eles se mostram na poética de Schmidt.

Tentemos, primeiramente, estudar a questão do gênero na poesia bíblica hebraica. Schökel divide a poesia bíblica hebraica em sapiencial, profética e de oração, esquema que acha mais aceitável para essa poesia do que a divisão nos gêneros épico, lírico e dramático:[78] *poesia sapiencial*, aquela em que os mestres, para enunciar ou descrever a vida humana, distanciam-

---

mesmo hoje em dia existem divergências com respeito à fixação dos textos bíblicos ("Isaías", por exemplo: atualmente alguns estudiosos aceitam dividir o livro em três, ou seja, "Isaías", "Dêutero-Isaías" e "Trito-Isaías"), como poderíamos exigir desses poetas da década de 1930 que usassem o texto hebraico. É certo que a poesia católica desse período tem ecos da missa em latim, como era ministrada na época. Além do mais, qual texto hebraico deve ser respeitado? Mais ainda: para que, se eles são católicos e não judeus? É certo que a crítica de Mario não é diretamente sobre a questão do despreparo cultural de grande parte dos autores brasileiros (de então e de hoje, eu diria), mas sim seu alvo é o sentimentalismo, o artificialismo que isso introduz em sua produção literária. Por outro lado, é preciso deixar claro que o verso católico francês tem tão pouco de verdade bíblica quanto o dos brasileiros. O que os encantava na poesia bíblica eram os gêneros (poesia sapiencial, poesia profética e oração) bem como as técnicas de encadeamento de verso, o paralelismo, a repetição (a falsa sinonímia, como veremos em seguida), o desprezo pela rima e, mais que tudo isso, a possibilidade de uma poesia útil, engajada, proselitista. É aqui que "mora o perigo" dessa poesia, seu objetivo é sobretudo político, e não estético. Vem daí o ligeiro deslize crítico de Mario de Andrade. Sua análise dessa poesia é estritamente estética, como podemos ver no trecho de "A volta do condor (1940-41)": "Já várias vezes tenho sido de indiscreta impertinência com os nossos poetas católicos que, para ao mesmo tempo se conservarem católicos e se realizarem em sua poesia, mergulham acintosamente nas nebulosas convulsivas do misticismo. Dentro deste, protegidos pela escureza confusionista e escapulidos da inteligência lógica, podem eles mais facilmente se entregar às liberdades da intuição, e às adivinhações e apelos, do eu profundo. Que têm com isso realizado ótima poesia, me alegro em afirmar. Mas que hajam realizado ótimo Catolicismo já me parece bem mais duvidoso. Dirão talvez que não tenho nada com isso, pois meu destino é buscar neles a poesia. Não apenas; pois é meu direito procurar também neles uma forma de verdade que me garanta a expressão total de mim mesmo. Principalmente porque reconheço e afirmo ser a arte um processo de conhecimento muito mais pânico e efusivo que a ciência, pois que esta se circunscreve aos sempre interessados e terrestremente transitórios campos da inteligência lógica". Op. cit., p. 165. Além de tudo, nossos poetas católicos não importaram o "poema católico" francês, mas, como vimos de passagem em vários momentos, o "poema anticomunista" francês.

[77] É interessante contrapor os critérios estéticos de Mario de Andrade aos dos católicos (penso em Alceu Amoroso Lima e principalmente em Jackson de Figueiredo). Para Mario se eu professo uma fé (uma crença, um ideal) e a arte que pratico contradiz essa profissão, eu faço má arte, pois meu fazer artístico e minhas convicções religiosas, políticas etc. se negam. Assim, se sou católico, minha arte, para ter direito ao nome de arte, deve mostrar a verdade que é eu ser católico. Se não sou católico, minha arte será verdadeira por mostrar ao católico que porventura a leia que, mesmo não professando sua fé, sou verdadeiro. Para Jackson e Alceu, isso não vale. Para eles a arte só é verdadeira se se submeter à verdade católica, pois a arte é Moral, e a Moral verdadeira é a católica.

[78] SCHÖKEL, Luis Alonso. *Antología de poesía bíblica hebrea*. Zaragoza: Delegación de Catequesis de Zaragoza Fundación Teresa de Jesús, 1992.

se e serenam para observá-la; é portanto o gênero poético que mostra a sabedoria como uma forma de olhar para o mundo; a *poesia profética* é aquela cuja palavra não vem do homem, do profeta, mas sim de Deus; é o gênero de poesia em que o poeta-profeta é apenas um meio de expressão, mas é também o gênero de poesia em que o homem interpela o homem, amaldiçoa-o, incita-o; a *poesia de oração* é aquela em que o homem se dirige a Deus.

Schökel afirma que o ritmo no poema hebraico é acentual, baseando-se no número de sílabas acentuadas por verso ou hemistíquio. Os estudiosos costumam cifrá-lo indicando o número de acentos antes e depois da cesura, ou seja, 3 + 3 (o mais freqüente), 3 + 2, 2 + 2 + 2 (com dupla cesura) etc. A regularidade dentro de um poema não é rigorosa, podendo ocorrer alongamentos, estreitamentos, quebras. Nos casos em que a regularidade é dominante, pode-se confundir o verso com a prosa rítmica. Assim, para Schökel, a poesia hebraica bíblica busca o ritmo e evita a rima.

Robert Alter[79] lembra que uma das principais características do verso bíblico hebraico é o paralelismo, seja ele semântico, rítmico ou sintático: o paralelismo semântico é, contudo, o mais característico do verso bíblico. Os quiasmas, muito comuns, têm na lírica hebraica função formal (principalmente rítmica) e conteudística. O paralelismo sintático elíptico por retirar partes do verso, às vezes de maneira abrupta, torna-o ora mais ágil, ora mais violento.[80]

Alter lembra ainda que paralelismo quase nunca quer dizer sinonímia. Muitas vezes o que encontramos é uma falsa sinonímia, em que a repetição enfatiza e se utiliza da concepção de que não existem sinônimos verdadeiros, que é o que vemos a todo instante no poema de Augusto Frederico Schmidt. Assim, a repetição dentro de um poema (seja ela de palavras, expressões ou versos) nem sempre é pura monotonia.

Há um poema de Augusto Frederico Schmidt em que se repete o verso "Lembrou-se de outras noites, de repente" e, a cada vez que o verso se repete, ao seu conteúdo semântico global vai se acumulando o conteúdo se-

---

[79] Quando o poeta diz algo como "ouça" na primeira parte de um hemistíquio, é muito provável que diga "escute" ou "atente" no segundo; é esse um modelo formal que o poeta pode livremente adotar, modificar ou abandonar por completo. Para um estudo, ainda que superficial, do ritmo hebraico, era preciso estudá-lo no original. Impossível de fazê-lo aqui, portanto. ALTER, Robert. "As características da antiga poesia hebraica". *Guia literário da Bíblia*. S. Paulo: UNESP, 1997, pp. 653-666.

[80] A predominância nos poemas bíblicos é do que Alter denomina "linhas diádicas" (versos divididos em duas partes, dois hemistíquios), mas há também linhas triádicas, como em: "Fumo se elevou de suas narinas,/ e da sua boca um fogo devorador,/ carvões se inflamavam a seu redor"; forma mais utilizada em poemas longos para marcar o fim ou início de um segmento ou para, intercaladas entre linhas diádicas, expressar tensão ou instabilidade, pois utilizam a terceira parte do verso para contrastar com as duas primeiras partes do verso.

mântico dos versos que o precedem. Isso acontece porque a linguagem verbal se articula no tempo, palavra após palavra, idéia após idéia, formando um todo semântico. Não existe, pois, a repetição pura e simples ou a sucessão de sinônimos e sim um todo em que ecoam conteúdos semânticos que participam do mesmo campo, porém em graus diversos, dando ao poema, em termos de conteúdo, mais variedade que monotonia, embora aos ouvidos menos atentos possa parecer monotonia pura e simples. Disso tudo se utiliza o verso hebraico bíblico. Os poetas católicos que se miraram nesse exemplo, praticam tais recursos a todo instante. Paul Claudel, por exemplo, se utiliza do verso de ritmo amplo, embora não abandone a rima e a métrica (como vimos, não comuns no verso hebraico).

Charles Péguy se utiliza livre e eficazmente dos recursos do verso hebraico bíblico (embora goste da rima simples em *abba*). O recurso do paralelismo, da repetição incessante (como vimos, amplificada semântica e ritmicamente a cada aparição), da imagem como símbolo (o caso de *mer* simbolizando — por homofonia — *mère* é um bom exemplo; por isso, a Mãe [Eva, A Virgem Maria, Jeanne D'Arc]).[81]

O fato é que muito da poesia de Augusto Schmidt sofreu grande influência da poesia do francês Charles Péguy (também ele influenciado pela poesia bíblica), mas muito do que lemos nele parece muito mais fruto da sua leitura dos textos bíblicos (livros proféticos, principalmente, e livros sapienciais).

É mesmo notável a semelhança de alguns pontos da poética de Péguy com a de Schmidt. Percebemos, por exemplo, o mesmo tom lamuriento e monótono, reiterado pelas repetições tanto de palavras e expressões ou frases inteiras, como o revérbero de rimas internas, como no poema seguinte, das rimas em *-elle*, que funcionam como apoio rítmico:

> Dans ma création naturelle et surnaturelle.
> Dans ma création spirituelle et charnelle et encore spirituelle.
> Dans ma création éternelle et temporelle et encore éternelle.
> Mortelle et immortelle.

Schmidt herda de Péguy também o recurso da amplificação dos substantivos com a utilização de adjetivos: "Mère ensevelie", "jeune gazelle",

---

[81] Uma hipótese bastante provável é que a importação do poema francês pelos católicos brasileiros tenha criado uma enorme quantidade de imagens sem correspondência real na língua brasileira. O mar na poesia de Schmidt é um exemplo. Como grande parte da sua poesia se baseia em Péguy o mar é também aqui recorrente mas muitas vezes de forma forçada, como em *Ladainha do mar* [1951], poema à virgem que é "Mãe dos marinheiros,/ Mãe das solitudes,/ Mãe das águas órfãs,/ Mãe das águas verdes [...]", mas que não consegue fundir as duas imagens dada a diferença lingüística entre francês e português.

"dernier portail" (em Schmidt: "águas paradas, impassíveis", "as amorosas impassíveis, incendiárias e perversas, flores noturnas").

Há em Péguy, entretanto, sinceridade religiosa. Sua poesia católica é fruto de uma fé verdadeira, onde não há lugar para a negação, portanto, da esperança e da caridade (os outros vértices do triângulo teologal católico). É por isso que sua poesia é engajada, por vir da fé verdadeira, da crença na religião católica, na promoção da mudança do mundo e no socialismo-católico como instrumento para essa mudança.

Se em Schmidt percebemos contradições entre religião e visão do mundo (a descrença na eternidade é o principal exemplo), em Péguy essa contradição não existe. É um fator conteudístico que se percebe plenamente integrado ao fator formal: a poesia de Péguy pode muito bem funcionar formalmente como oração em virtude dessa sua sinceridade religiosa. Ele realmente crê no que canta, ele realmente crê nesse mundo católico (dos santos, dos mosteiros, das catedrais e seus vitrais, das procissões etc.), ao contrário de Schmidt.

Neste, essas características quase sempre padecem, na verdade, do problema do deslocamento. Isso porque embora tais recursos sejam comuns no verso bíblico hebraico e no verso dos católicos franceses, em relação à poesia brasileira feita após o modernismo soam ora como recursos ultrapassados, ora como recursos "pernósticos" (como queria Mario) no verso de um poeta de meados do século XX. Por isso mesmo são características que explicam a poesia de Schmidt muito eloqüentemente.

Os quiasmas de que fala Robert Alter acima, por exemplo, de certo modo podem explicar a ocorrência exagerada de hipérbatos, anástrofes ou sínquises na poesia de Schmidt. Sobre o exemplo abaixo, do salmo da vitória de Davi (2Samuel 22, 5-6):

> Rodeavam-me as vagas da morte,
> os rios da destruição me apavoravam,
> As cordas do Xeol me cercavam,
> saudavam-me as ciladas da morte.,

diz Alter: "A forma sintática dessas duas linhas, que preservam um paralelismo semântico regular ao longo dos quatro versetos, bem como um acento 3-3 em ambas as linhas, é um quiasma duplo: **1.** rodeavam-vagas-rios-apavoravam; **2.** cordas-cercavam-saudavam-ciladas. Na primeira linha, os verbos circundantes são os termos externos, e os meios ludibriantes da morte, os termos internos do quiasma (*abba*); e, na segunda linha, essa ordem é revertida (*baab*). Tal manobra, a qual, como o paralelismo interlinear, é bastante comum no versículo bíblico, pode não ser nada além de uma variação elegante para evitar repetição mecânica, embora se possa suspeitar aqui que o encurralamento quiásmico e a inversão de termos ajudem a reforçar o

sentimento de estar preso em uma armadilha: à medida que as duas linhas se desenrolam, o leitor quase não pode escolher entre um sentimento de estar, sob muitos aspectos, cercado e um sentimento da multiplicidade dos instrumentos da morte". Ou seja, no verso bíblico, a estrutura sintática certamente se relaciona com a estrutura imagética do poema. Assim, as inversões, os quiasmas, comuns nos poemas bíblicos, bem como as repetições desempenham papel estruturalmente lírico.

As ocorrências semelhantes na poesia de Augusto Frederico Schmidt têm mais função "encantatória" (e, portanto, sinestésica, no caso das repetições, criando a impressão de letargia e sonolência) ou puramente estilísticas (no caso das anástrofes, hipérbatos, sínquises) do que função estrutural (formal ou conteudística), como no caso dos poemas bíblicos. Essa técnica da repetição, muitas vezes exagerada, em muitos momentos criou poemas inesquecíveis na obra do poeta, como é o caso de "As Noivas de Jayme Ovalle". Nesse poema, a técnica da repetição unida à do verso medido popular nos mostram que Schmidt tinha domínio de todas essas técnicas, sabendo se utilizar também da rima esporádica:

As noivas de Jayme Ovalle
Em que mundo se esconderam?
As noivas de Jayme Ovalle
Certamente já morreram.
Onde estão as raparigas,
As raparigas escuras,
Que Jayme Ovalle adorou?
Dedé dos cabelos ruivos,
Que chorando adormeceu.

A pergunta que o poeta se faz, ainda assustado com a "noite enorme", é também o refrão que coserá as estrofes (e as imagens) do poema. As noivas já morreram pois Ovalle morreu e elas só existiam para ele. Aqui, a "retórica balofa" de que fala Mario de Andrade se contém pela métrica bem utilizada. Aqui a paronomásia têm função, bem como as inversões sintáticas quiásmicas sujeito/verbo x verbo/sujeito, elas criam a ciranda das noivas de Ovalle, dançando na noite...

Esses recursos, na poesia de Schmidt, são usados em excesso. São técnicas que ele descobriu, dominou mas não soube ultrapassar, transformando-as em maneira ao invés de recurso. Daí Mario de Andrade afirmar que isso demonstra em Schmidt uma espécie de conformismo frente a vida.

Pudemos ver até aqui como funcionam os recursos da poética bíblica e da poética católica e a forma como foram incorporados ao arsenal reacionário de Schmidt. Ele se utilizou de recursos da poética modernista, sem abrir mão de recursos da poesia de tradição conservadora burguesa, que foi a linha de poesia assumida por ele.

Ora, é a própria linguagem bíblica que nos diz — na palavra de Jesus — que não devemos remendar pano velho com pano novo pois "o remendo repuxa a roupa e o rasgo torna-se maior", assim como não se põe vinho novo em odres velhos ou estes estouram, "o vinho se entorna e os odres ficam inutilizados"; ao contrário, nos diz a parábola, "o vinho novo se põe em odres novos; assim ambos se conservam".[82]

A arte reacionária brasileira fez exatamente isso: remendou pano velho com pano novo; guardou vinho novo em odres velhos. Ao usarem recursos modernistas aliados a idéias ultrapassadas, ou fazem poesia razoável com más idéias ou simplesmente má poesia. No mais das vezes, entretanto, usam do recurso cínico de "pregar o que não se faz e fazer o que não se prega". Em suma, o arbítrio das duas medidas: uma para o âmbito religioso e outra para a poesia.

Mario de Andrade é que tinha razão, entretanto, quando disse que a poesia de Augusto Frederico Schmidt, com seus erros e acertos, com seus defeitos e belezas, nos transmite a sensação de que não poderia ter sido escrita de outra forma. Podem-se tecer críticas desfavoráveis ou não à sua poética; não se pode, contudo, desprezar o fato de que essa poesia tem justa medida, que seu formato é eficaz, que seu ritmo hipnótico — próprio da boa poesia de pretensões místicas — e trôpego (ou entrecortado, como o de Oswald de Andrade) não se resolveria de outra maneira.

Assim também a repetição, *monotonia* de imagens: as mulheres mortas, as árvores perdidas num mundo morto, o desejo perdido num mundo em ruínas, num mundo feito dos cacos dum mundo antigo cujo solo engorda de defuntos tristes: o mundo de onde a poesia ainda não havia fugido, de onde o amor ainda não havia se exilado.

Esse mundo de Schmidt é um mundo frio e escuro: já que o desejo — a volúpia — teve de ser morta; já que Deus é um "desejo remoto" e a vida eterna é somente uma possibilidade entre tantas outras.[83]

Veja-se, para isso, o poema "Vazio", de *Pássaro cego*, em que a poesia e o amor se exilaram, fugiram do mundo:

> Restam somente as casas,
> Os bondes, os automóveis, as pessoas,
> Os fios telegráficos estendidos,
> No céu os anúncios luminosos.

---

[82] "Mateus 9, 16-17". *Bíblia de Jerusalém*. S. Paulo: Paulus, 1985, p. 1854.

[83] Esse tema é tão recorrente em sua poesia que, como vimos no primeiro capítulo, Bandeira, ao escrever seu poema "À maneira de Augusto Frederico Schmidt" diz: "Daqui a trezentos anos/ Não existirei mais.// Outros amarão e serão amados,/ Outros terão livrarias católicas,/ Outros escreverão no suplemento de domingo dos jornais:/ Eu não existirei mais.// Seja, não importa, Senhor!/ Sou um pobre gordo./ Mas sei que ele também não serão felizes.// Eu sim, o serei então./ Quando debaixo da terra, magro, magro, só ossos,/ Não existir mais". Vemos que o humor de Bandeira (presente nos versos) foi um brinde ao poeta do mundo sombrio, que não o tinha.

E resta "a necessidade de poesia, que é preciso contentar". Essa é a função de seu mundo criado à sua imagem e semelhança, como bem percebeu Manuel Bandeira: um mundo gordo e triste, escuro, esfrangalhado, povoado por fantasmas femininos — por tristes virgens brancas e frias —, lembranças familiares, árvores magras, luas pálidas: quase um Inferno particular. Sem a presença do demônio, contudo, o que é muito interessante: a ausência do demônio numa poesia religiosa.

Assim se articulam os recursos técnicos buscados na poesia de inspiração religiosa católica ou bíblica. A utilização desses elementos nada tem de inconsciente, de modismo, nem muito menos de religioso. É preciso lembrar que a afirmação de Mario de Andrade a respeito da poesia de Schmidt — ou seja, que ela seria a poesia de um católico proselitista — é somente meia verdade (se tanto). O que Mario observou como recurso poético de uma poética religiosa, como vimos, nada mais era que a utilização dos recursos estilísticos da poesia religiosa com fins políticos. Essa utilização foi, portanto, ideológica e impropriamente religiosa.[84]

---

[84] Há muitas definições de ideologia desde a dos ideólogos franceses dos tempos de Napoleão Bonaparte até às teorias pós-modernas sobre a ideologia (ou seja, as que profetizam o fim das ideologias), passando por essa definição feita por Marx. Há entretanto teorias modernas que tentam resgatar o olhar de Karl Marx sobre o assunto, à luz da sociedade contemporânea (apelidada pelos pós-modernos de pós-industrial). Terry Eagleton admite que "muito do que as ideologias dizem é verdadeiro e seria ineficaz se não o fosse, mas as ideologias também têm muitas proposições que são evidentemente falsas, e isso não tanto por causa de alguma qualidade inerentemente falsa mas por causa das distorções a que são submetidas nas suas tentativas de ratificar e legitimar sistemas políticos injustos, opressivos" (Terry Eagleton, *Ideologia*. S. Paulo: Boitempo: UNESP, 1997, p. 193). A ideologia, entretanto, não é inconsciente. Não sendo fé, pode, contudo, ser uma espécie de crença, diz Slavoj Zizek. Para ele a crença se materializa sempre em nossa atividade social efetiva: "a crença sustenta a fantasia que regula a realidade social". Se perdermos essa crença, o tecido social se desintegra, diz Zizek (*Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, pp. 297-331). É que a ideologia caminha por instâncias diferentes da instâncias da pura crença. A ideologia é — muitas das vezes e mais contemporaneamente — plenamente consciente. Peter Sloderdijk diferencia *razão cínica* (a ideologia contemporânea, em alemão = kynicism) da *subversão cínica* (kynical, em alemão). Ideologia seria, então, a resposta da cultura dominante à subversão cínica, trocando em miúdos, a resposta de quem manda a quem critica. Desse modo, em confronto com a razão cínica, a crítica tradicional da ideologia (ideologia como falsa consciência ou consciência ingênua) já não funciona. "Mentira vivenciada como verdade [...], que pretende ser levada a sério", é a conclusão de Adorno. Seria este o caso de Schmidt? Finalizando: a leitura da formulação de Marx sobre o fetichismo das mercadorias, ou seja, de que as pessoas ao utilizarem o dinheiro fazem-no sem saber o que fazem, produz um erro, segundo Zizek, ao deixar de lado uma *ilusão, uma distorção* funcionando na própria realidade social, no próprio *fazer*, não no *saber*. Quando utilizamos o dinheiro, sabemos muito bem que o dinheiro é simples expressão de relações sociais. A ideologia espontânea mostra ao indivíduo um sinal de que ele tem o direito a uma fração do produto social, que por trás das relações entre coisas há relações entre pessoas. O problema encontra-se no fato de que, no *fazer*, todos agimos como se o dinheiro fosse em si a encarnação da riqueza. O fetiche, portanto, está na prática, e não na teoria. Para Zizek, o que as pessoas não sabem, o que desconhecem é que "em sua própria realidade social, em sua atividade social — no ato de troca de mercadoria — estão sendo guiados pela ilusão fetichista". A razão cínica, portanto, baseia-se nisso. Eu finjo que o mundo é assim e você finge que acredita.

É certo que na poesia lírica — necessariamente fragmentada[85] — os elementos ideológicos se tornam mais rarefeitos, espalhados. É possível entretanto, e Antonio Candido o fez com competência e clareza,[86] perceber o clamor fascista que emana da poesia de Ezra Pound, escondidos aqui e ali em meio à ininteligibilidade e à erudição ostensiva dessa poesia. Em Schmidt, entretanto, eles se mostram bastante nítidos, embora disfarçados atrás de uma religiosidade que não sobrevive a exame acurado.

O grupo católico, portanto, se "inspirou" não somente na métrica (ainda que das traduções em português, francês e, quando muito, latim) da poesia bíblica (e na da poesia bíblica francesa), mas também nas soluções formais e temáticas dessa poesia (a de *Provérbios*, a de *Salmos*, a de *Cântico dos cânticos*, entre outras), bem como na sua intervenção política. Vimos a poesia de Péguy funcionar muito mais como ladainha repetitiva, repetindo versos, repetindo expressões, palavras, rimas, fonemas. Não a repetição angustiada de Drummond, ruminada no remorso do que ficou insolúvel no passado e ainda bate na memória íntima — e também na memória da espécie — mas uma repetição que se quer encantatória, litúrgica — e por isso sagrada, de ligação com o divino, religiosa (ainda que política, ou precisamente por isso).

Formalmente, a poesia de Augusto Frederico Schmidt se inscreve nesse clube. Tudo nela se repete, ecoa, reverbera num redemoinho do mesmo, numa cantilena de encanto que tenta — já se sabendo falha desde o princípio — atingir um deus que, não por acaso, mas por opção ideológica, é *Deus*, o deus católico. A rigor, tanto faria se o deus fosse Tupã, Iahweh, Alah, Shiva. A questão é que o emissor desconfia e religião é confiança irrestrita.[87] Este é o paradoxo da poesia dita religiosa de Augusto Frederico Schmidt, mas é também seu encanto, sua doçura, ainda que sua canalhice. Funciona, de certa maneira, como o castigo impingido a Francesca de Rimini e Paolo Malatesta, no *Inferno* de Dante: muito embora estejam ambos no Inferno (condenados eternamente, já que para os condenados do Inferno não há perdão), estão juntos, condenados eternamente um ao outro, o que consola, se já não é perdão. À revelia de Dante e de Schmidt, a poesia sai vencedora.

---

[85] Embora nem tanto como a comédia. Para Lukács (Cf. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença) o lirismo é o monólogo, o discurso do ser solitário, por isso fragmentado, já que afastado da comunidade (embora Adorno lembre, como vimos no "Discurso sobre a lírica e a sociedade", que esse afastamento é apenas aparente, embora a fragmentação não). Já a comédia usufrui da fragmentação do real: este, para Lukács, estilhaça-se, com o fim da mundo fechado grego, em muitos fragmentos. A comédia contenta-se em se basear num fragmento dessa realidade estilhaçada; não aspira, pois, à totalidade.

[86] CANDIDO, Antonio. "Notas sobre Ezra Pound". *Brigada ligeira e outros escritos*. S. Paulo: UNESP, 1992, pp.181-186.

[87] As três virtudes teologais são precisamente Fé, Esperança e Caridade.

A poesia de Augusto Frederico Schmidt se expressa, como vimos, em dois mundos distintos, mas coordenados: o mundo imagético (que trabalha imagens e símbolos) e o mundo da linguagem (que trabalha recursos técnicos). E os cria a partir de uma poesia que se quer religiosa, mas duvida; se quer católica, mas não crê na eternidade em Cristo. É pura forma, ao contrário da poesia bíblica em que se inspira.[88] É ideológica porque cria a expectativa de um mundo novo para mascarar suas intenções de que o mundo permaneça como é. É perversa porque utiliza a fé (vimos, páginas atrás, com que respeito Marx trata a fé popular) como arma de guerra, a palavra religiosa como instrumento de manipulação.

É reacionária por querer que a História caminhe para trás, atrelada a interesses minoritários, quando muito de uns poucos brasileiros.

[88] Até mesmo o *Cœlet* e *Jó*, que à primeira vista mostram personagens que se rebelam contra Iahweh, na verdade são livros profundamente religiosos. Sua rebeldia se volta contra a doutrina da justiça distributiva. O texto *Jó*, bem como o *Cœlet*, está permeado de ironia e sarcasmo.

III. O Canto do Profeta Augusto Frederico Schmidt

A noite é tão humana
como essas vossas noites, ó poetas,
profetas da Terra.

D. Pedro Casaldáliga

As seções anteriores deste capítulo nos mostraram a fonte onde o poeta Schmidt buscou elementos para forjar sua poética (técnica e ideologicamente), poética, como vimos, falsamente religiosa. Vimos ainda que isso se articulava com uma estratégia política (não muito evidente para um leitor do século XXI, é verdade) que tinha ares de guerra santa: a intelectualidade reacionário-católica (e muitos setores da sociedade) da década de 1930 contra o avanço do socialismo no Brasil.

A segunda parte, em especial, nos mostrou como esse arsenal político-religioso-poético se articula na criação do mundo poético de Schmidt. Na verdade, como vimos, articula dois mundos coordenados: o mundo da linguagem (que forja a forma da poesia de Schmidt: técnicas da poesia bíblica, técnicas da poesia religiosa etc.) e o mundo imagético (as visões da Morte, as visões do Princípio e do Fim do Mundo, o mundo criado a partir de estilhaços do mundo real — como a *Wasteland* de T. S. Eliot, por exemplo), um mundo habitado por meninas mortas, onde o amor concreto está ausente.

Dando sustentação a esses mundos, e inscrito no mundo da linguagem, ou seja, nas técnicas que dão vida concreta ao outro mundo, inclui-se o *profetismo*. Vimos, apenas de passagem, como a "imaginação profética" se articula na criação desses mundos (o da linguagem e o das imagens) schmidtianos. Vejamos agora como ela se articula à linguagem poética de Augusto Frederico Schmidt. Em seguida analisaremos a transformação desse achado poético em maneirismo (no livro *Babilônia*) e, por conseguinte, a utilização maneirista do soneto à Schmidt.

1. A Imaginação Profética

Discutíamos anteriormente os vários significados da palavra poeta, entre eles, o de "profeta", "aquele que antevê". Detenhamo-nos, primeira e brevemente, na definição do fenômeno profético em si, para nos remetermos

à poesia de "estilo profético" de Augusto Frederico Schmidt. Certa "Introdução à Bíblia Sagrada"[89] nos diz o que é o fenômeno profético:

> *Profeta* não significa o homem que *prediz o futuro*, embora ocasionalmente o faça. *Profeta* significa o homem que *fala em nome* de Deus. É, antes de tudo, um pregador que exorta o povo a ser fiel ao seu Deus. No começo do livro de Samuel, o profeta chamava-se ainda *vidente*.

Assim, os profetas de tempos bíblicos falavam ao povo em nome de Deus, lembrando-lhes destinos e deveres, censurando-lhes falhas e os incitando à ação. O profeta era, além disso, aquele que "antevê", "antecipa". Essa definição do vocábulo *profeta* (e sua analogia com a etimologia da palavra poeta vista acima)[90] é a justificativa da vocação imposta a si mesmo por Augusto, no momento profético de sua poesia. O texto bíblico profético, contudo, se alimenta do passado para botar olhos no futuro. Não é predição, nem adivinhação. O conteúdo da sua profecia não é futurístico, é simplesmente moral: ajam assim para que seu dia de amanhã seja assado.

É exatamente nesse contexto que se encaixa sua poesia: ela acumula a tradição (o aval da voz do passado) para criar o futuro que deseja que seja necessário. Com a voz da tradição, contudo, vem o passado tomado como valor em si. Se a tradição profética dos poetas bíblicos clama por uma renovação da aliança com o Deus de Israel,[91] a poesia de Augusto Frederico Schmidt é também o clamor por uma renovação de aliança, uma aliança contra a "igreja soviética", aliança, portanto, católica.

Mas esse aparato técnico, o "profetismo" em si (a conversa íntima com Deus, os verbos no tempo futuro, o tom grandiloqüente, a atmosfera de revelação, a linguagem velada), o que seria? E o que seria o profetismo na poesia de Schmidt?

Para Mario de Andrade a profecia no poema de Schmidt era mero assunto em meio à poesia religiosa.[92] Seria mesmo somente isso? Se isso é verdade, como explicar a diferença nítida entre o germe de profetismo que há em *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* e *Cantos do liberto*, o profetismo propriamente dito na poesia de *Pássaro cego*, *Canto da noite* e

---

[89] "Introdução". *Bíblia sagrada* (tradução dos originais hebraico, aramaico e grego, mediante versão francesa dos Monges Beneditinos de Maredsous [Bélgica] pelo Centro Bíblico Católico de S. Paulo). S. Paulo: Ed. Ave Maria, 1960 (sem indicação de autoria), p. 27.

[90] Idem, p. 22.

[91] E é portanto um clamor político, pois exigir fidelidade à Aliança com Iahweh é ao mesmo tempo pretender a unidade nacional, pois é clamar pela manutenção da união entre as tribos de Israel. É, por isso, o mesmo que rechaçar a idolatria (e portanto cultos exteriores ao culto a Iahweh, ou seja, cultos aos deuses egípcios, babilônicos, assírios e mais tarde gregos e romanos) é também exigência política tanto quanto religiosa. Em suma, ideológica.

[92] ANDRADE, Mario de. "A poesia em 1930". *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5ª edição, p. 39.

Estrela solitária e as tentativas falhas posteriores, as de *Fonte invisível, Os reis, Aurora lívida* e *Babilônia*?

O que causa essa diferença é o fato de que o profetismo nessa poesia não é mero assunto, como pensou Mario de Andrade. Ele é um processo que podemos dividir em três momentos distintos: **1.** período de geração (*Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt, Cantos do liberto* e *Navio perdido*), quando o poeta está ainda forjando a técnica que enformará seu poema profético; **2.** período de maturidade (*Pássaro cego, Canto da noite, Estrela solitária*), quando o poeta já tem em mãos e já domina toda a técnica desenvolvida, dando ao seu poema a estranheza que o diferenciava dos poetas de então; e **3.** período de degeneração (*Fonte invisível, Ladainha do mar, Aurora lívida, Babilônia, O caminho do frio*), quando, cessado o motivo político, o poeta ainda insistia na utilização da mesma técnica, tornando seu poema ultrapassado — em relação ao momento histórico-político —, embora ainda em dia com a evolução de sua própria poética.

Falávamos em "aparatos técnicos" da poesia profética: conversa íntima com a divindade, verbos no futuro, tom grandiloqüente, atmosfera de revelação, linguagem velada. Outro recurso bastante recorrente nesse tipo de poesia dita profética (tanto a de Augusto Frederico Schmidt como a de outros "poetas profetas") é o estilo apocalíptico.

Os estudiosos da Bíblia mostram que esse estilo não é mais que um recurso literário bastante comum entre os judeus, principalmente em certos ambientes judaicos por volta do séc. II a. C, que tinha por finalidade mostrar aos seus leitores, sob a forma de imagens veladas, muito embora transparentes, acontecimentos de que os profetas teriam sido testemunhas, em que se poderiam descobrir possibilidades para o futuro. A maior parte dos livros proféticos data, pelo menos, do século V a. C.[93]

Não é difícil perceber, portanto, de que maneira a palavra dos profetas (em muitos momentos, o brilho que se desprende da concatenação de suas imagens, símbolos, metáforas) ressoa na obra dos poetas católicos tão

---

[93] Em *Tipos de pensamento judaico*.[S. Paulo: FFLCH/USP, 1975, pp. 17-28] Fritz Pinkuss mostra que o profetismo bíblico tem um conteúdo moral: são os primeiros a conceber a doutrina da primazia da moral. Deus não exige culto, mas moral. "Estão longe de querer abolir o culto, mas consideram a bondade humana, *zedaká* (justiça, justiça social), como a realização na Terra da Vontade Divina. O culto em si não tem valor transcendente. Esta idéia apresenta-se logo com Amós, o mais velho, e reencontra-se em quase todos os livros". Tem, contudo, também conteúdo moral, pois não podemos nos esquecer que a religião judaica a partir do período dos Reis (Samuel, portanto), não separa política e religião. Assim, os assuntos de todo profeta, embora variem imagens, simbologia e metáforas, são sempre: religião, povo e nação, ou seja, religião e política. Na introdução aos profetas bíblicos da *Bíblia de Jerusalém* [S. Paulo: Paulus, 1995, pp. 1330-1357], R. de Vaux alerta para o fato de que a palavra profética é sempre uma palavra que se impõe ao profeta, da qual ele não pode se desvencilhar ou fugir. O profeta — como Isaías ou como Santa Catarina de Sena ao ditar a palavra de Deus aos redatores d' *O Diálogo* — funciona como o que na umbanda e no candomblé chamamos "cavalo": de sua boca sai a palavra divina. Sua palavra, portanto, não é sua.

diversos como Paul Claudel, Charles Péguy, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes e Adalgisa Nery, entre outros.

Sentimos ressoar aqui e ali na poesia de Charles Péguy, e por isso mesmo na de Augusto Schmidt, a voz da reprimenda política e da esperança e a exuberância das imagens do profeta Amós. Schmidt recupera também (ainda inspirado nos católicos franceses) a mensagem de repreensão às classes dirigentes da sociedade que vemos nos versos do profeta Oséias.[94]

É por esse viés que Schmidt condenará, incorporando o poeta-profeta, o avanço do comunismo no Brasil e no mundo, engrossando o coro dos ativistas católicos. É isso, antes de qualquer coisa, que é preciso perceber nesse seu fascínio pelo tom de profecia, pelas imagens apocalípticas, pela exortação ao sofrimento, pela condenação do pecado.[95]

Uma imagem comum nos escritos de muitos profetas, presente no simbolismo desses poemas proféticos de Schmidt — entre eles "Profecia" que veremos em seguida —, é "a ira de Deus" ou "o dia do Senhor". Embora essa expressão apareça mais freqüentemente em Joel,[96] os especialistas asseguram não ter sido ele seu criador:

> É em Amós que a encontramos pela primeira vez. Na mentalidade popular da época de Amós, o Dia do Senhor era provavelmente um dia de glória e de alegria, em que o Deus de Israel se manifestaria em favor de seu povo. Mas os profetas utilizarão muitas vezes esta expressão, para inverter seu conteúdo. O Dia do Senhor será um dia de julgamento contra Israel e os outros povos, por causa de suas faltas. Neste sentido, o mais célebre poema sobre o Dia do Senhor é o de Sofoni-

---

[94] "Os reis, escolhidos contra a vontade de Iahweh — diz R. de Vaux —, rebaixaram, com sua política mundana, o povo eleito ao nível dos outros povos. Os sacerdotes, ignorantes e cobiçosos, levaram o povo à ruína. Como Amós, Oséias condena as injustiças e as violências, porém fustiga mais que aquele a infidelidade religiosa". Por tudo isso que vimos até aqui, sobre profetas e profecias, percebemos que a *praxis* da poesia dos profetas bíblicos era política. Idem, ibidem, p. 1349.

[95] Ainda sobre o estilo profético, Jesus Asurmendi [*O Profetismo: das origens à época moderna*. S. Paulo, Ed. Paulinas, 1988, p. 33], lembra que "o profeta é o porta-voz do Deus de Israel, cuja mensagem consiste justamente em desvendar o pecado do povo. Um aspecto da sua missão, portanto, é exatamente acusar o povo. Daí o caráter judiciário que freqüentemente constatamos em seus textos". Além disso, é preciso não esquecer que a ação e a missão do profeta não consistem somente no anúncio da desgraça e incômodo, pois ela é também mensagem de esperança no futuro, já que sua missão é a salvação do povo. Como, vimos, contudo, é *sempre* política, ainda quando se esconde por trás de motivos como a idolatria.

[96] No texto de Joel (3, 1-3) (como aparece na *Bíblia de Jerusalém*) se anuncia para esse dia além disso a efusão universal do Espírito (Cf. também Ez 36, 27): "[...] derramarei o meu espírito sobre toda carne./ Vossos filhos e vossas filhas profetizarão,/ vossos anciãos terão sonhos,/ vossos jovens terão visões./ Mesmo sobre os escravos e sobre as escravas,/ naqueles dias, derramarei o meu espírito./ Colocarei sinais nos céus e na terra,/ sangue, fogo e colunas de fumaça". Mas em "O sonho do pastor", como em "Profecia", essa imagem de Joel não é encontrada. Em ambos os poemas, o que se extrai da imagem do "Dia da ira do Senhor" é o castigo político. O país saiu dos trilhos — pecou — e, portanto, merece e terá seu castigo. Essa idéia aparecerá também num poema de Tasso da Silveira publicado em 1933 — "Mensagem ao povo infiel" —, que, embora tendo já esse título bastante eloqüente, tem ainda por epígrafe: *"Aos brasileiros de todas as condições e todas as idades, esta palavra de sonho, no momento mais grave talvez de nosso destino de povo, — no momento das alucinações fratricidas"*. Explicações são dispensáveis.

as, que servirá de base ao texto da Idade Média — o 'Dies Irae' — utilizado na liturgia dos defuntos.[97]

É justamente com esse conteúdo de julgamento contra o país e o povo "por causa de suas faltas" que essa imagem permeará o poema "Profecia" de Augusto Frederico Schmidt. Por todo o exposto anteriormente, podemos perceber que o recurso profético era mais uma arma compondo as colunas da reação. Era, portanto, estratégia eminentemente política.

Ao estudar Rabelais em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais,*[98] Bakhtin discute a degeneração do cômico em típico (a generalização, portanto), afirmando que as formas carnavalescas se transformaram em *procedimentos* literários no plano temático e composicional, a serviço de fins artísticos. É precisamente o que ocorre com o profetismo na poética de Schmidt: tanto no plano temático como no plano composicional, se transforma com o passar dos anos em procedimento literário, em maneirismo (é o que se verá em *Babilônia*).

O messianismo/profetismo surge de maneira acabada em *Pássaro cego* (1930).[99] Em 1949,[100] no livro *Fonte invisível,* já aparecia o soneto "Escravo em Babilônia espero a morte", que fará parte de *Babilônia.* Nos poemas que analisaremos em seguida — "O Sonho do Pastor" e "Profecia", ambos de *Pássaro cego* — teremos a oportunidade de perceber a motivação político-ideológica nítida e saber qual é ela.

---

[97] Idem, ibidem, p. 92.

[98] BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* S. Paulo: Hucitec, 1987.

[99] Vimos no capítulo 2 que em *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* esse procedimento aparece muito rudimentarmente ("Sinto que em breve irei perder-me/No espaço puro/ Na amplidão!"; "Sou fraco/ Tão fraco que eu sou!"). Esse motivo "fraqueza do profeta" será mencionado mais adiante.

[100] Portanto, dez anos antes da publicação de *Babilônia,* que é de 1959.

2. "O Sonho do Pastor" e "Profecia"

"Afastarei de vós aquele que vem do norte,
expulsá-lo-ei para uma terra árida e desolada,
sua vanguarda para o mar oriental,
sua retaguarda para o mar ocidental.
O seu fedor se levantará,
o seu mau cheiro se levantará!"
(Porque ele foi longe demais!)

Joel 2, 20

"Paz! Paz! Os gritos acordam a solidão". São esses clamores por paz que iniciam o poema "O Sonho do Pastor". São gritos que parecem vir de longe, mas o poema nos diz que "é da cidade imensa e poderosa/ que vem esse clamor". Não fossem os gritos invadindo a noite e esse início poderia transmitir um certo bucolismo. Esse clima se interrompe, contudo, ao mesmo tempo pelos gritos que prosseguem e pelo hálito de chama que "queimava a frescura da noite".

No meio do escuro, por certo respondendo a um chamado, o pastor caminha "rápido e seguro". O pastor se pergunta — como o profeta se perguntará no poema "Profecia" — e como todos os profetas já se perguntaram um dia:

Por que o vieram chamar —
Se ele estava inocente?
Por que o vieram chamar
Se tudo estava perdido?
Ele que nada tivera,
Ele que se deixava ficar só —
Na grande e pura simplicidade.

O poema "Profecia" nos explicará a necessidade dessa simplicidade. O que nos interessa sobretudo agora é sabermos a razão do chamado, é sabermos para quê o pastor de alma escura está sendo chamado.

Percebemos que durante a sua caminhada Deus permanece ao seu lado, à medida que o pastor ensurdece: "O Senhor paralisou os seus sentidos,/A força do Amor apenas o guiava". O inimigo (qual seria?), ou antes, sua sombra, o acompanha mas é apenas a febre dentro de sua cabeça. E o pastor prossegue, atrás dos gritos que clamam por paz:

Paz! Paz! Era o clamor profundo
Da cidade em fogo que se aproximava.
Como poder dormir no descanso tão doce,
Se imploravam assim?

O pastor não pode fugir ao chamado, não pode fugir à sua missão (qual seria ela?). A cidade iluminada pelas chamas clama por ele. O inimigo o espreita mas não tem poder sobre ele. Sua missão é alcançar a cidade iluminada, mas a luz o cega, o priva de outro de seus sentidos: agora está surdo e cego (mas ouve). Até que tudo serena e a cidade, livre da luz rubra, pode acordar, tendo cessado os clamores. Lembrando-se do que ocorrera, é o pastor que se põe, tal João Batista no deserto, a clamar no meio da praça, chorando que nem Jeremias sobre os escombros de Jerusalém.

As visões e os gritos que rasgavam a noite foram um sonho e agora seus gritos rasgam a manhã e "a serenidade falsa dos corações", clamando por paz. O pastor, agora profeta, guia do seu povo, pede a todos que chorem com ele,[101] pois sua alma foi transformada em deserto por Deus:

> "[...] Chorai comigo como crianças,
> Antes que desça a Noite que não se acaba!
> Chorai comigo em alto choro.
> Antes que o sol se acabe,
> Chorai para que vossas lágrimas inundem o deserto"
>
> Depois calou-se.
> E viu que estava só.
> Os seus rebanhos dormiam
> À luz da lua que se derramava clara do céu,
> Sobre os campos sem fim...

Tudo fora um sonho do pastor. Sonho como o sonho de Jacó, como os sonhos de José. Dentro do sonho visões. Visões como as visões de Isaías, como as visões de Ezequiel, como as visões de Daniel, como as visões de Pedro e de João de Patmos.

Percebemos, aliás, durante todo o trajeto do pastor em seu sonho fragmentos de imagens das histórias da bíblia: a cidade em chamas (como na destruição de Sodoma e de Gomorra), o hálito de fogo (como o hálito de Iahweh irado), os rebanhos do pastor (como os rebanhos de Jacó), o braço vingador que descera sobre o vício e a maldade da cidade (o braço do *go'el*,

---

[101] Para entendermos um pouco mais a palavra do profeta que já se esboça aqui, podemos lembrar do livro canônico *O diálogo* (S. Paulo: Paulus) de Santa Catarina de Sena. Nele ela fala a seus discípulos que os homens que buscam a perfeição, a união com Deus, têm de ser os mais humildes, os mais mansos e os mais fracos. É ainda a velha história do "cordeiro de Deus" — que tira os pecados do mundo — a que nos referimos páginas atrás. É por esse motivo que o profeta que observamos é o manso, o que chora, o mais sensível dos homens. E na sua fraqueza, "Como a árvore débil e solitária vibra ao vento,/ Ao contacto mais longínquo, do vento, eu vibro também/ Ante o tufão que já começou na distância/ E de nós se aproxima horroroso e medonho" —, nessa fraqueza ele se torna mais que nós e vê o que nossos olhos não enxergam, alcança o que não podemos alcançar, prevê os tempos sombrios que ninguém pode imaginar. Catarina de Sena afirma em seu livro que, para a perfeição, as lágrimas são imprescindíveis, a salvação depende delas.

do Deus vingador), os poços fundos (o poço de Jacó, o poço que transforma a vida de José), a estrela cadente (que anunciou o nascimento de outro profeta), a cegueira (como a cegueira de Balaão espancando sua jumenta, como a cegueira de Sansão em Gaza ou a de Paulo de Tarso na estrada de Damasco), choro (como o choro de Davi ao saber da morte de Absalão), o clamor no deserto (como o desejo ardente de João Batista no deserto ardente), a mudez final (como a mudez de Ezequiel, como a mudez temporária de Zacarias, pai de João Batista).

São todas imagens fortes transmitidas a nós pela cultura religiosa, que se associam ora à vinda de catástrofes (a ira de Iahweh contra os pecados da humanidade), ora à vinda do Messias (o perdão de Iahweh chamando seu povo à virtude e ao temor). Mas mais que isso, são imagens ou fragmentos de lendas e histórias bíblicas que moldam a história dos profetas: homens retos cuja missão é guiar o povo do Senhor de volta ao pasto, junto ao rebanho; profetas cujas imagens se misturam umas às outras, ao passo que seus discursos demonstram diferenças que se associam ao período histórico em que foram proferidos. Outra coisa que não podemos deixar de lado (e que diferencia este poema de "Profecia") é que aqui há um narrador que conduz nossa visão. Tudo o que ocorre no poema nos é transmitido por uma terceira pessoa que ordena as imagens que associamos às passagens bíblicas.[102] Essa técnica de se utilizar o narrador para anunciar o que ocorre no poema tem nele a função de amplificar o sentido de verdade pretendido pelo poeta. Se a voz lírica se exprimisse a interpretação imediata era a de que tudo o que se passa no poema acontece do ponto de vista da subjetividade, do sentimento do poeta, portanto. Usar a técnica do narrador em terceira pessoa, num poema que nem por isso é épico,[103] quer tão-somente dar ao poema por um lado, a fluência das imagens ao modo bíblico;[104] e por outro, o *status* de verdade que os textos bíblicos tentam imprimir aos textos poético-narrativos (*Gênesis* e *Jó* são dois bons exemplos).[105]

---

[102] Da mesma forma como a personagem José, do livro de Thomas Mann *José e seus irmãos*, diz que lhe parecem as imagens de gente como Abraão: houve, primordialmente alguém chamado assim. Anos, décadas, séculos depois, outros com o mesmo nome se associaram a essa figura lendária, que passou a ser mítica, e por isso familiar, e passou a ser o Abraão que gerou Isaac, que gerou Jacó, que gerou José. Não importa, diz José, que não sejam realmente a mesma pessoa: o tempo se incumbiu de apagar as contradições do mito. Assim é o profeta que chega a Schmidt.

[103] Já vimos a pretensão épica de Schmidt se esboroar na subjetividade no Capítulo 2 desta tese. Aqui o que acontece é uma preparação para o poema "Profecia", e para a assunção definitiva do *profetismo* a estratégia técnico-poética (e política).

[104] Como a história de José, de "morto" na cisterna do deserto a grande no Egito. Ou como as narrativas que contam as histórias do profeta Daniel e do profeta Jonas (são essas narrativas que temos de ter em mente ao pensar na poesia profética de Schmidt; sua poesia profética, como veremos, virá de Isaías, Amós, Joel, principalmente).

[105] Em *Jó*, por exemplo, Greenberg afirma que, ao poema original (capítulos 3 a 37), adicionaram-se os textos narrativos dos capítulos 1 e 2 e o discurso final de Deus (capítulos 38ss), exatamente para

Tristão de Athayde acerta em cheio, no texto "Uma voz na tormenta",[106] ao qual já nos referimos anteriormente e nos reportaremos ainda uma vez, mais adiante. Por todo o poema "O sonho do pastor", a simbologia calcada nas imagens bíblicas, na mística do profeta/pastor anunciando catástrofes que se abateriam sobre o Brasil, denuncia a sua missão fora do mundo propriamente poético. É sem dúvida um belo poema. Há nele toda aquela sensação de ausência ou interrupção temporal de que falava Manuel Bandeira, há uma doçura no tom com que os versos são escandidos, há — estranhamente — uma calma perpassando todo o clima do poema e da paisagem aí desenhada que faz o leitor imaginar, desde o princípio, se tratar de um delírio, de um sonho, de uma visão, como as que nos narram Ezequiel (ao ver o carro de Iahweh, a sarabanda cultual do Templo, a planície de ossos) ou Isaías (a visão do Senhor dos Exércitos cercado de serafins).

O tom do profeta/pastor não é duro, como o de certos profetas bíblicos, mas lamuriento, lamuriento como o tom do Jeremias a quem as *Lamentações* são atribuídas (o profeta se senta nas ruínas de Jerusalém e chora: "Que solitária está/ a Cidade populosa!/ Tornou-se viúva/ a primeira entre as nações;/ a princesa das províncias,/ em trabalhos forçados").[107] O que temos que levar em conta, na verdade, é que o tom e a voz do profeta/pastor fazem parte do discurso do narrador, que tampouco é rude, mas distante ou alguém que observa sem tentar compreender e muito menos interferir, mas narrando uma verdade límpida. Neste poema, portanto, surge pela primeira vez com clareza a figura do profeta na poesia de Schmidt. Não obstante o profetismo ter surgido ainda sem nitidez no primeiro livro, é aqui que ele se mostra com pleno vigor, e é a partir de "Profecia", também deste livro, que o profetismo como voz lírica atingirá sua plenitude.

---

dar fluência narrativa e mascarar o fato de que o discurso de Jó é verdadeiramente uma declaração de descrença na justiça distributiva, assim como o texto do *Cœlet*. Ou seja, para dar ao texto *status* de verdade. Vide GREENBERG, Moshe. "Jó". *Guia literário da Bíblia*. S. Paulo: UNESP, 1997, pp. 305-326.

[106] ATHAYDE, Tristão. "Uma voz na tormenta". *Estudos 5.ª série*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1933, pp. 137-148.

[107] Foi exatamente esse Jeremias chorão que inspirou Cassiano Ricardo a uma criação na chave inversa, seu poema *Jeremias Sem-Chorar* (o Jeremias que tinha *7 razões pra não chorar*: 1.ª "O mundo do terror/ e do encanto/ me obsta o pranto"; 2.ª "Subtraído à lei/ da gravidade/ perdi a noção do que é grave"; 3.ª "Um coice de cavalo/ no comício/ e eu — Jeremias seco — olho de vidro"; 4.ª "A cidade mecânica/ timpânica/ me fez um objeto/ concreto"; 5.ª "Uns mataram a sede/ no suor dos outros./ E eu fiquei sem água/ nem sal"; 6.ª "A seca,/ lacrimossedenta,/ bebeu meu poço. E agora?"; 7.ª "A lágrima é ridícula./ Um homem não chora". Vê-se bem que este Jeremias ricardiano nada tem do profeta à *Schmidt*. Até porque a primeira edição do *Jeremias Sem-Chorar* é de 1964 e sabemos que Schmidt tinha outros interesses durante esse ano, como veremos no próximo capítulo.

É principalmente isso que diferencia o poema "O sonho do pastor" do poema "Profecia".[108] Neste, o tom é muitíssimo mais contundente, as visões muito mais coloridas, o movimento da paisagem mais intenso, da mesma forma que a mensagem transmitida pelo profeta é mais catastrófica, pois não é sonho, como antes, mas pura visão, pura profecia.

É por isso que em "Profecia" a voz do poema é do próprio profeta. Agora, os verbos no futuro — característicos do discurso profético—, até então esporádicos, tornar-se-ão freqüentes. Em "O sonho do pastor" os verbos estão no presente do indicativo em sua maioria, já que o olhar do narrador percorre o caminho do pastor como se fosse uma lente cinematográfica — aproximando-se e afastando-se, mas sempre buscando a objetividade narrativa, usando como recurso até mesmo o discurso indireto livre. Já o poema "Profecia", pode-se dizer, tende, ao menos na primeira parte, para o monólogo interior, de tendência bem mais lírica do que épica, como é o caso deste poema.

A intenção de Schmidt em *Canto do brasileiro,* no que diz respeito ao modo épico, objetivo, ele conseguiu aqui, com bastante propriedade. Este é um poema lírico que se deixa penetrar pela voz do outro, embora não da forma como os *Dois poemas acreanos* de Mario de Andrade, ou o *Canto general* de Neruda, mas um poema que se despiu da ambição de ser a voz da raça, como era o caso do *Canto.* A "voz do outro", em "O sonho do Pastor" é na verdade apenas um recurso narrativo dentro da lírica, não uma ambição épica verdadeira, é um recurso em que se percebe a ambição de comprometimento social de Schmidt (anunciar os tempos duros que viriam, como dizia Tristão), mas já despida do complexo de antena da raça — *o* brasileiro —, que o acometia nos poemas de juventude.

Tentemos observar, num poema de tom bem mais lírico do que aquele, embora contendo também os fragmentos de imagens, lendas e histórias bíblicas que vimos lá. Na última estrofe do poema "Pássaro cego", do livro homônimo, o sujeito lírico se define como esse pássaro, que voa sem enxergar por onde voa. Sabe, no entanto, que há luz no mundo, que há cores espalhadas por esse mundo, que as trevas por onde voa estão dentro dele mesmo.

> Sou como um pássaro cego voando na eterna escuridão.
> No entanto a escuridão está em mim somente.
> Sei que fora de mim há um clima diferente,
> Sei que há céu azul, supremas claridades,
> E que as trevas estão nos meus olhos apenas.

---

[108] Há tanta unidade entre esses dois poemas que entre eles, no livro, há um outro chamado "Volta" — todo calcado em imagens bíblicas — que funciona mais ou menos como um "micro-*Canto do liberto*" entre as duas profecias.

Esse pássaro que voa sem enxergar, embora saiba que fora de si tudo tem cor, pois as trevas estão dentro dele, somente, nos lembra o pastor do poema analisado anteriormente. Lá, no interior do sonho, o pastor fica cego e ao retornar sua visão, grita em meio à praça para despertar a "serenidade falsa dos corações". Aqui também percebemos, sub-repticiamente, que, embora o sujeito lírico admita que a escuridão está em seu interior, se diz, também, o carregador da "desolação da pátria abandonada", da "revolta de mil incompreensões e injustiças sofridas", embora não carregue em si o ódio de seus avôs. Ele é realmente (ou se sente) um homem com uma missão.

Mas é mais ou menos isso o que nos diz o primeiro verso do poema "Profecia", que anuncia o profeta como o pássaro triste que, pressentindo a catástrofe que se abaterá sobre todos, vem chorar o triste momento.[109] A leitura completa deste poema nos coloca questões importantes. Em primeiro lugar, que catástrofe, que tempestade é essa que cairá violentamente sobre as nossas cabeças? E mais, por que é o protagonista (o sujeito lírico? o poeta?) o escolhido?[110]

Para Tristão de Athayde[111] o principal papel de Schmidt fora o de recolocar na ordem do dia a sinceridade, "em nome do direito de cantar o que se sente e não o que se deve sentir para ser moderno". Para ele, a trajetória de Augusto Frederico Schmidt vai da complicação para a simplicidade, da agitação para a serenidade, mas isso lhe fornece tão somente consolo ilusório, pois "novamente irrompe o desespero e a dor duma experiência de Fé malograda". No livro *Navio perdido* Schmidt continuaria cantando a partida, mas se reduziria ao imobilismo, se avolumando a monotonia. Aparece aqui, por outro lado, o tom sublime, que será a marca de Augusto Frederico Schmidt, o tom da gravidade, e o poeta cede ao apelo das essências, das coisas profundas, dos grandes temas para além das simples aparências. Em *Pássaro cego* a banalização dos motivos é a regra, sendo que apenas dois poemas mostram um poeta diferente daquele dos livros anteriores, um poeta preocupado com a turbulência do mundo ao redor, justamente "O sonho do pastor" e "Profecia". Tristão de Athayde nos mostra, então, como a poesia de Schmidt, desde o *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* até *Pássaro cego*, estava eivada de preocupações com a sociedade e com a política de seu país e seu tempo. Nestes dois poemas, Schmidt procura abandonar o lirismo afetado, tentando uma poesia onde penetre a objetividade (intenção já de *Canto do brasileiro*, como vimos) e haja espaço para se falar (ainda que

---

[109] A respeito desses versos que anunciam catástrofes terríveis, cf. nota 25, Capítulo 1 desta tese.

[110] Isso faz lembrar a afirmação de Mario de Andrade, mais de uma vez citada nesta tese, em carta a Manuel Bandeira, dizendo que isso é o que o irritava em Schmidt, essa mania de se achar superior sem qualquer clarividência especial. Cf. *Capítulo 5: Memórias do Galo Branco: a sedução pelo púlpito.*

[111] Vide nota 99.

veladamente, por sob símbolos: tempestade, brumas, catástrofes) em acontecimentos. Enfim, Tristão nos mostra como, a partir desses poemas, aparece em Augusto, em toda sua plenitude, o poeta interessado na vida e na sociedade de seu tempo, um poeta empenhado socialmente. Em resumo, é isso mesmo, embora possamos perceber um certo exagero no texto de Tristão. O certo é que ele afirma que a visão de Schmidt é uma visão de dentro da tormenta que se levanta.

A leitura do poema deve responder a duas questões: a política e à estética. O proselitismo religioso se adequa perfeitamente como recurso estilístico para fins políticos.

Ainda não sabemos por que ele foi o Escolhido, e não outro. A segunda estrofe do poema lança certa luz sobre a questão. Ali o profeta nos diz que deixou de ter pejo e vergonha do próprio desespero, que foi o escolhido para o aviso *porque nele a fraqueza e a sensibilidade são maiores que em todos os seres.* Ora, seria de se supor que o escolhido para uma missão de tamanha importância e confiabilidade (o anúncio de uma catástrofe que ainda não sabemos qual seja) fosse, antes de mais nada, forte e sábio. O herói Hércules só venceu os obstáculos para cumprir seus doze trabalhos por causa de sua força e sabedoria, embora, tal como Ulisses e outros heróis da mitologia greco-romana, tivesse os deuses do seu lado. Nosso profeta também tem Deus a seu lado, já que é o escolhido; ou, mais que isso, Deus fala por intermédio dele. Além disso, ele é o Escolhido por ser falível, cometer erros mais que todos os outros. É quase autopunição. Acontece que, no imaginário em que se move este poema, encontramos um mundo diferente do mundo grego, mas também diferente do mundo dos profetas do Antigo Testamento, também eles fortes e sábios.

Finalizando a questão *profetismo*, podemos dizer que Augusto, após se apropriar dos recursos estilísticos dos maiores entre os 18 livros proféticos bíblicos e de poetas católicos franceses, adapta a mensagem deles ao seu momento (a seu tempo e seu espaço, por assim dizer). Mas não é só isso. É preciso lembrar que o profeta do poema "Profecia" é fraco, o mais fraco dos seres, também contrariando os profetas do Antigo Testamento, em geral, fortes e vigorosos por natureza; além disso, Augusto Frederico Schmidt se utiliza dessa fôrma, ou seja, o estilo profético do Antigo Testamento, mas sua mensagem se quer, antes de tudo, católica. Assim, a ética de um "profeta católico" seguiria uma ética católica.[112]

Até aqui conseguimos resposta para uma das questões que nos intrigavam, a respeito do poema. Nosso profeta-católico, estando já a caminho

---

[112] Sartre lembra que a ética cristã vem verdadeiramente do alto, ao passo que a ética burguesa possui seus regulamentos universais e abstratos inscritos nas coisas e resultam de uma vontade pessoal e não divina. Cf. SARTRE, Jean-Paul. *Situações II.* Lisboa: Europa-América, p. 149.

da perfeita união com Deus, tendo perdido o sorriso fácil de todos os outros, não correndo diante do riso zombeteiro dos homens, foi ferido por Deus e escolhido como profeta. A resposta à outra questão é menos simples de se responder. Para chegar a ela, convém, em primeiro lugar, lermos com certa atenção a parte II do referido poema. A primeira estrofe indica que a beleza e, logo, a poesia, enfraquece os corações; no entanto, a fraqueza a que se refere é uma fraqueza diversa daquela outra que nos falou o profeta na parte I, a fraqueza necessária para a união com Deus. Esta parece ser uma fraqueza ligada à queda, à sedução pela beleza efêmera (tema caro ao poeta). É a beleza dos céus, o perfume das flores, as paisagens, a doçura das estradas com cigarras cantando: a poesia enfraquece os corações.

A fraqueza necessária parece ser sinônimo de "humildade cristã". Por isto, para evitar a queda, o pecado pela sedução, o profeta precisa fortificar o seu espírito. Nos versos 25/26 diz a si mesmo para tomar cuidado para não se distrair

> [...] e perder o temor —
> Porque quem comunica o seu temor muitas vezes o perde.

Em suma, para não trocar uma fraqueza santa por uma fraqueza humana. Sua missão é ferir o coração dos homens, e a música adormece os corações pecadores. Ao longo de toda a segunda parte, o profeta fala a si mesmo como se fosse tentado a abandonar a sua missão, como Jesus tentado no deserto e mais tarde no Horto das Oliveiras. E para cumprir sua missão, tem de abandonar

> [...] toda a poesia do mundo, que é inútil —
> Pois a beleza distrai os homens e os diminui.

O verso de encerramento é o mais forte de todo o poema:

> Porque o teu papel é maior do que tu mesmo — e o precisas cumprir!

O papel do poeta-profeta é anunciar aos homens a vinda de terríveis acontecimentos. Voltamos, aqui, à primeira pergunta que ficara em suspenso: qual a catástrofe, a tempestade que cairá violentamente sobre as nossas cabeças? Quando falávamos a respeito do *Canto do brasileiro*, falávamos do brasileiro Augusto Frederico Schmidt, o brasileiro que se recusa à pátria que se quer exótica, pitoresca, geografia. É de certo modo uma canção de auto-exílio do brasileiro que só tem de si o coração. Com o poema "Profecia", mergulhamos no mundo místico-cristão do profeta (o "pássaro cego") que não deve nem pode se deixar seduzir pela beleza e pela poesia, sob pena de perder o temor necessário à sua missão. Chegamos agora, para tentar responder à questão sobre a catástrofe que o profeta prenuncia, ao mundo do

Augusto Frederico Schmidt, poeta compromissado ou homem público, que talvez nos lance luz sobre esse ponto.

Como vimos páginas atrás, a década que culmina em 1930 é um período conturbado da História do Brasil: revoltas, rebeliões, marchas. Boa parte do país dava mostras de que queria mudanças, ainda que radicais. Isso era necessariamente uma temeridade à vista desses católicos reacionários. A catástrofe que se apresenta, se apresenta aos olhos comodistas e conservadores de Augusto Frederico Schmidt. Por isso, como vimos, sua estréia na literatura brasileira se deu com o poema *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*. Seu cantar era de um brasileiro determinado, *o* brasileiro Augusto Frederico Schmidt.

3. BRASILBABELBABILÔNIA

Quando, em 538 a. C. Ciro publica — segundo nos conta o livro de *Esdras* — um edito dando liberdade aos povos exilados pelos babilônios coloca-se, para a população exilada (na verdade, uma elite pensante e influente, por isso mesmo exilada de Israel), uma grave questão: seria realmente o momento da libertação? Além disso, eles realmente desejavam retornar à terra de origem? Surge então a voz do Dêutero-Isaías que vêm lembrar que o exílio era castigo divino sobre seu povo que pecou, mas que a cólera de Iahweh se abrandara e cessara o castigo aos exilados:

> "Consolai, consolai o meu povo,
> diz o vosso Deus,
> falai ao coração de Jerusalém e dizei-lhe em alta voz
> que o serviço está cumprido,
> que a sua iniqüidade está expiada,
> que ela recebeu da mão de Iahweh paga dobrada
> por todos os seus pecados".

Ele aparece como um pastor guiando seu povo, um pastor da esperança que mostra uma Jerusalém do sofrimento e outra da esperança na reconstrução da pátria. Essas duas Jerusaléns personificam, por seu turno, a comunidade da Judéia, deixando para a Babilônia a personificação do inimigo.

Eliade já advertira para o fato de que, tanto no judaísmo como em outras tradições religiosas, as visões apocalípticas significavam um instrumento de defesa contra o terror impingido pela história. O exílio na Babilônia, mas também a superioridade política e bélica dos babilônios em muitos momentos, acabou criando uma oposição extremamente simbólica que começa já antes dos profetas (portanto, por volta do século VIII), que nos chegará carregado de novos significados simbólicos por intermédio do *Apocalipse*: ali Babilônia é a Prostituta, é a Roma dominadora.

Fica sempre evidente o motivo político por trás de cada nova simbologia atribuída à imagem "Babilônia", tanto no Velho como no Novo Testamento. "Babilônia" e "Babel" são palavras que, tanto em textos bíblicos como na literatura laica, andam sempre juntas ou próximas. É lembrar o poema de Luís de Camões "Babel e Sião", inspirado no "Salmo 137", que evoca a lembrança da queda de Jerusalém em 587, bem como o exílio na Babilônia. O topônimo "Babilônia" — cidade da Caldéia próxima a Babel — significa "Porta dos Deuses", "Bâb-ilâni".[113] "Babel" se explica pela raiz *bll*, que lhe concede o significado de "confundir".[114] Babilônia é, para os profetas bíblicos, a capital da idolatria e da sensualidade, vinculando-se a esse nome, com o passar do tempo, uma fusão da idéia de confusão (que encontraremos no texto de Schmidt, mas não somente ali), ligada à lenda da torre de Babel, à glória e poder dos deuses locais, em suma, ao pecado.

No tempo do *Apocalipse* (nesse tempo o Imperador poderia ser Domiciano ou Vespasiano), Babilônia é a Roma pagã, a grande meretriz, tomada como um tipo de todos os reinos inimigos de Deus: vincula às idéias anteriores o vício, o paganismo, a luxúria. Essa simbologia toda não nos deve deixar esquecer, contudo, que a briga contra a idolatria (contra os deuses de pau e metal) e contra o politeísmo é assunto da área política: diz respeito — em todo o Velho Testamento e mesmo em certas partes do Novo Testamento, à fraqueza de Israel frente às nações hegemônicas, ou seja, Babilônia, Egito, Pérsia e Roma.

Foi toda essa superposição simbólica que herdamos e que perpassa alguns momentos da literatura laica como motivo ou como metáfora: o Bem contra o Mal, a Treva contra a Luz (como no texto de Camões aludido acima). Álvaro Cardoso Gomes nos mostra, num texto sobre esse poema de Camões,[115] a maneira pela qual o lírico ultrapassa o motivo bíblico e o universaliza, transformando um procedimento mimético e lírico numa obra de caráter épico. Para isso, Camões propõe um retorno à Jerusalém Celeste, oriunda do motivo judeu da Jerusalém da Esperança, que encontramos em Dêutero-Isaías, processo que só se instaura com o entendimento (ou seja, luz), fugindo às tentações da Babilônia. "Mas — pergunta Álvaro Cardoso Gomes — como resolver o impasse? Em Babilônia, só existem o amor carnal e o vício; neste instante, entra a experiência cristã do poeta: com o auxílio da Iluminação, da 'Graça, que dá saúde', é possível transformar o Mal em Bem. Em suma, Camões se serve da Beleza da amada, que o escravizou,

---

[113] ELIADE, M. *História das crenças e das idéias religiosas [Tomo 1, Vol. 1]*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 107.

[114] *Bíblia de Jerusalém*. S. Paulo: Paulus, 1980, págs. 45-46 [rodapé].

[115] GOMES, Álvaro Cardoso. "Sob o signo do exílio". In: *Revista camoniana [2ª série, Vol. IV]*. S. Paulo: CEP/USP, 1981, pp. 11-16.

para, num esforço de abstração, conquistar a Beleza Geral". E onde fica a poesia nisso tudo? Ainda Álvaro Cardoso Gomes é quem propõe:

> Camões acaba por explorar a idéia, fundamental em Literatura, que o poeta tem alta missão a cumprir e que não pode perder tempo com futilidades, representadas no texto pelo "canto profano", voltado para uma realidade transitória. O "canto/poesia" que se exige é aquele capaz de "*mais alta invenção*", ou seja, que transforma a realidade, que torna os vícios em virtudes e que, cantando o "dia singular", indique o caminho da "Jerusalém Celeste", onde residem Verdades essenciais.[116]

Se insistimos nessas idéias gerais, a respeito da imagem bíblica "Babilônia", bem como no aproveitamento do tema por Luís de Camões (transformado num "lugar-comum" já mesmo no Barroco), é simplesmente porque esse é o caminho que nos deve guiar para a compreensão do livro homônimo de Augusto Frederico Schmidt.

É até mesmo muito provável que os dois poemas de Camões ("Babel e Sião" e o soneto "Cá nesta Babilônia, donde mana...") tenham servido de inspiração para o projeto de Schmidt. É sabida a admiração de Augusto Frederico Schmidt por Camões, presente em mais de um soneto ("Passa a saudade do que foi e é morto...", "O que não passa em nós é ter no coração...", etc.).

Para falarmos do livro *Babilônia*, entretanto, não basta nos reportamos apenas ao "profetismo" utilizado como simples maneirismo. Outro procedimento utilizado com bastante freqüência — motivo de muita controvérsia, também — são os sonetos chamados por Bandeira de "schmidtianos", já que, como veremos adiante, esse foi também um procedimento desenvolvido, ao longo dos anos, por Augusto Frederico Schmidt e que acabaram, assim como o "profetismo", se transformando em mais um maneirismo.

Desse modo, após a discussão introdutória sobre o profetismo, discorreremos sobre a técnica em geral do soneto e sobre o desenvolvimento, por parte de Augusto Frederico Schmidt de uma "espécie" de soneto que se prestou à contenção de seu derramamento verbal. Para isso, teremos como objeto principal, alguns poemas do livro *Mar desconhecido* e do livro póstumo *Sonetos completos*.

Esse é, portanto, o caminho bifurcado que nos levará a compreender *Babilônia*: a temática da profecia (partindo de dois poemas do livro *Pássaro cego* até o livro *Babilônia*, poema longo formado por coroa de sonetos) e a forma soneto adotada pelo autor, ambos cristalizados em pura técnica.

Para Alceu o caminho de Schmidt — da sensação de estar perdido do *Canto* ao achamento de *Canto da noite*, à volta da perda em *Navio perdido* — é um amadurecimento de uma fase que aqui chamamos adolescente (que é como Alceu vê o tipo de poesia que é o *Canto do brasileiro...*) para uma

---

[116] Idem, ibidem, p. 16.

fase que, embora retorne ao tema da perda já no título do poema, utiliza-se de recursos obtidos com o amadurecimento, com o crescimento proporcionado pela fase adulta poética. É isso que justifica a afirmação de Jon Tolman segundo a qual "*Babilônia* fornece uma chave retrospectiva para a desesperança do poeta na sua maturidade. Na sua juventude o paraíso perdido era visto como sendo o além. A solução era apenas encontrar o caminho de volta".[117]

Babilônia é um poema tão obscuro e, por isso mesmo, resiste tanto à leitura que parece se prestar a qualquer interpretação verossímil que dele se faça. A afirmação de Jon M. é uma de suas possibilidades. Resta-nos perguntar: Seria a mais justa? Afinal, como já dissera Alceu Amoroso Lima,[118] o caminho de volta, após sua fase de auto-exílio, estava já pronto em *Navio perdido*, era lá sua Jerusalém Celeste, e seu livro seguinte, *Pássaro cego*, deixa claro que a Nova Jerusalém é tão escura e má quanto a outra.

Aqui, em *Babilônia*, há uma diferença básica em relação aos poemas proféticos de *Pássaro cego*. Se lá o poeta se assume profeta — artifício tornado claro pela voz que constrói os poemas —, aqui o profeta é personagem entre personagens. O que lá era esperança no futuro e confiança no presente, aqui é conformismo em meio ao caos.

O coração da infância desejava,
Nas ruas a inocência procurando
Para consolo de suas longas mágoas.
Mas quantas vezes não viu a desconfiança

Com que acolhiam sua presença.
Então media o mal por seus efeitos,
E pensava que o amor mais puro e belo
Sofria de Elfrangor as investidas.

Elfrangor — cujo nome lhe soprara
Certa noite, a tremer de frio e medo,
Ezequiel, o profeta inabordável —

Elfrangor, pai do mal, regia o espaço
Em que o Filho de Deus não dominava,
E trazia suspensa Babilônia.

Já vimos como o "estilo" profético em Augusto Frederico Schmidt aparece logo cedo, para sermos mais exatos, como também observamos, ele já germinava em alguns momentos do *Canto do brasileiro Augusto Frederico*

---

[117] TOLMAN, Jon M. *Augusto Frederico Schmidt — canto de solidão*. S. Paulo: Ed. Quíron/INL, 1976.
[118] Cf. *Capítulo 1: fortuna crítica*.

Schmidt, tomando corpo sobretudo em *Pássaro cego* — mais especificamente no poema chamado exatamente "Profecia".

Se em *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*, o poeta esboça seu desejo de ser o condutor de seu povo com seu tom épico; se em *Cantos do liberto* esse desejo se reveste da roupagem doutrinária cristã-católica, tentando nos fazer crer que a via para o novo país desse novo povo seria a *via crucis* (lembrar das imagens do "cordeiro de Deus" que discutimos anteriormente); se em *Navio perdido* há o desejo de partir (ou de retornar ao ponto de partida pois, como vimos, é esse o tema do *Canto*); em *Pássaro cego* a vocação profética se mostra com toda sua força e talento: os verbos no futuro, a empostação tonal grandiloqüente, as imagens visionárias e as cores sombrias confluem para a criação da "voz personagem" que freqüentará grande parte de sua (melhor) produção.

Esse tom, não obstante, começa a se entorpecer (e virar "lugar comum") já em *Mar desconhecido*, aparece aqui e ali em *Fonte invisível*, sem, entretanto, o brilho dos melhores momentos, desaparece por completo em *Mensagem aos poetas novos*, reaparecendo em *Babilônia* como um simples motivo. É exatamente a trajetória do "profetismo" de procedimento ideológico-poético a mero motivo técnico que discutiremos agora.

Schmidt publica *Babilônia* em 1959, composto por uma coroa de noventa e sete sonetos brancos não metrificados, encadeados. Pretende-se um poema épico (já que nos apresenta uma narrativa em que age uma personagem central — o profeta "filho das trevas interiores", noivo da incauta Simoneta. A narrativa começa com um canto ao passado, canto que tanto pode ser da "lúrida Simoneta", a "noiva incauta do profeta", como de Morinata, a esquartejada:

> — Canto a verde e escura
> Babilônia com seus jardins,
> Os leões coroas com flâmulas
> De papelão e asinhas [...].

Este segundo soneto nos mostra, ainda, que o profeta é santificado pois, "sonhando, uma auréola de lágrimas envolve sua cabeça". Essa personagem dúbia (já que pode ser Simoneta ou Morinata) informa, ainda, que canta a Babilônia da primavera — "com seus jardins", mas vive a Babilônia da queda, pois "o inverno assassina as árvores, gemem violões, treme o amor".

Por seu turno, também o Profeta canta. Canta uma Babilônia lívida, "no desmaio outonal", portanto, a Babilônia da queda. E "amorosamente afaga o corpo ausente de Nebíola, a bailarina morta, que, entretanto, lhe ressurge, talvez no delírio, ou na exaltação. Babilônia, a cidade, tenta seduzir o

profeta. Sedutora, "desnuda-se, exala perfumes bastos" e seu "amor imperativo" anuncia:

> — Sou eu quem rege o mundo,
> Quem configura tudo,
> Quem brinca e, severo,
>
> Exige silêncio aos loucos
> Destruidores. Sou a Vida,
> A Esperança e o Sonho!

E o profeta afirma que não será vencido pela cidade "acesa e cruel", não se deixará dominar pelo vício que o dobra: condenará o crime das gerações de Babilônia, "condenada às desesperanças finais".

Massaud Moisés[119] lembra que, na obra de Drummond, o engajamento, o compromisso social que se apresenta em certa fase de sua poesia nem por isso afasta o lirismo desse poema. O compromisso social apenas encobre ("mascara") o lirismo mais puro: basta ver "Morte do Leiteiro", entre outros. Em "A flor e a náusea", a voz lírica se posiciona em meio a sua sociedade e seu tempo, prende-se aos seus:

> Preso à minha classe e a algumas roupas,
> vou de branco pela rua cinzenta.
> Melancolias, mercadorias espreitam-me.
> Devo seguir até o enjôo?
> Posso, sem armas, revoltar-me?

É essa a pergunta: ele pode, a partir de seu ponto de vista de classe, revoltar-se contra um mundo que o classifica, que o determina como mais uma mercadoria, entre tantas à venda?

Seu espaço lírico, ou seja, seu mundo é exatamente esse: um mundo formado por mercadorias, injustiças, fezes, maus poemas, alucinações. Seu tempo, um tempo de esperas não concretizadas, tempos pobres, de muros surdos, de palavras que encobrem cifras e códigos. Um mundo mau. É um tempo mau.

Tempo e mundo frente aos quais o poeta, com a única arma que lhe compete, a palavra, se sente impotente. Ele também, certamente por isso, foi cúmplice de crimes imperdoáveis:

> Alguns achei belos, foram publicados.
> Crimes suaves, que ajudam a viver.
> Ração diária de erro, distribuída em casa.
> Os ferozes padeiros do mal.
> Os ferozes leiteiros do mal.

---

[119] MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. S. Paulo: Cultrix, 1977, 5ª edição, p. 439.

É o erro, o crime, com entrega domiciliar, sem culpa, sem drama. Mas o poeta — este poeta — é um inconformado, para dizer o mínimo. Dentro dele ainda mora a chama do anarquista de 1918: que tal atear fogo neste mundo, nesta Babilônia?

É aqui, entretanto, que sua poesia, seu mundo e tempos poéticos diferem dos de Schmidt. Seu mundo e seu tempo são maus e, pior que tudo, o poeta percebe que foi conivente com ele, que comeu sua ração diária de erro. Mas a poesia pode salvar (ou redimir) do mal: o poeta pode descobrir uma flor que, nascendo por entre o tédio, o nojo, o ódio, rompe o asfalto e anuncia que, mesmo frágil, quase sem cor, feia, não catalogada pela ciência humana, é ainda assim flor e pode se contrapor ao mundo.

O mundo que se apresenta ao leitor no poema de Drummond é tão "babilônico" quanto o de Schmidt; não obstante, a Babilônia de Drummond não é a de Schmidt e a explicação para isso está no fato de que suas visões de mundo são diametralmente opostas. A Babilônia de Schmidt não tem redenção já que sua substituta, a Jerusalém, tampouco ela se salvou da corrupção:

> O rio leva suas águas mansas
> Até onde se ergueu Jerusalém
> E hoje é o deserto, a ruína, a solidão.

O mundo de Schmidt só existirá dentro dele, não é comunal, comunitário, comunista. É um mundo privado, privativista, privatizado. Seu tempo é o tempo mítico, um tempo da memória: é o que já vimos anteriormente. O mundo que cerca Drummond, ao contrário, tem salvação. É um mundo coletivo (ao menos é utópico), real e, por ter sido conivente com seus crimes, o poeta se faz conivente também com sua salvação, com essa possibilidade remota. Essa utopia de Drummond (o poeta agnóstico) é também uma esperança (o princípio-esperança de Ernst Bloch). Se esse mundo babilônico pode ser salvo coletivamente, não é por outra razão que o poema "Nosso tempo" termina como termina:

> O poeta
> declina de toda responsabilidade
> na marcha do mundo capitalista
> e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
> promete ajudar
> a destruí-lo
> como uma pedreira, uma floresta,
> um verme.

Seu tempo (e portanto o nosso) "é tempo de partidos, de homens partidos", seu tempo é o tempo presente (a matéria de sua arte). Aí, o "eu lírico", engajando-se, quer parar o mundo e mostrar a flor que nasce em meio à

náusea, em meio ao acúmulo capitalista, ao mundo corroído pela indiferença, pelo egoísmo, mundo regido tão somente pelo lucro. A saída é clara: é a comunhão em torno da flor, é a comunhão para observar que a Utopia pode nascer em meio ao concreto, no meio da capital do país sem esperanças. Não é por outro motivo que a flor, a rosa, é do povo. Em "Anúncio da rosa" ele mostra que ela é produto de imenso trabalho, como vendê-la por menos de oito contos? É rosa em que "uma só pétala resume auroras e pontilhismos,/ sugere estâncias, diz que te amam". Contudo, o poeta se entristece, pois já não vê "amadores de rosa./ Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece". Novamente o poeta vê a flor, a rosa, que nasce em meio à capital sem esperanças e, com suas armas — palavras, símbolos e intuições — conclama todos a usufruírem dessa rosa, juntarem-se em torno dela: não seria isso mudar o mundo? Não seria isso a verdadeira esperança? "Aproveitem." — diz o poeta — "A última/ rosa desfolhou-se".

A Babilônia de Augusto Frederico Schmidt não tem salvação. Diz o soneto XCIV que o profeta tem gravado no espírito o sorriso dos infantes "E a amargura de os não ter salvo/ Das garras de Elfrangor, o senhor do mundo". Assim como Isaías, ele não consegue salvar os seus do inferno do cativeiro na Babilônia (pobre metáfora para a ausência de liberdade que é o afastamento das coisas de Deus: voltamos ao início deste capítulo, ou seja, as imagens da liberdade, as idéias de liberdade concedida por Deus são as mesmas de *Cantos do liberto*, embora sejam lá muito mais politizadas devido ao fervilhar político do período).

Ao longo de todo o poema, o Mal é sempre quem vence em Babilônia e o poeta é sempre o amargurado, o triste, o desesperançado. *Babilônia* termina com dois sonetos dirigidos às filhas de Jerusalém. O soneto XCVI pede às filhas de Jerusalém que orem por ele, pois o Poeta Schmidt, ou melhor, o Profeta Schmidt vê sua solidão refletida no espelho: "Olharei nos meus olhos o meu próprio exílio": voltamos ao capítulo 2, ou seja, o país do Profeta Schmidt, ou melhor, do Brasileiro Schmidt não é este, só lhe resta o auto-exílio. O soneto XCVII — finalizando o poema — nos mostra o profeta (que se sentia deslocado, estranho e perdido na feiúra, na tristeza, na violência, enfim, na corrupção de Babilônia) se sentindo deslocado, estranho e perdido na beleza, na alegria, na mansidão, enfim, na salvação da Jerusalém em que habita.

A Jerusalém Terrestre (sonhada por Schmidt, por William Blake, entre tantos) não é a Jerusalém Mítica onde ele agora habita. Seu país continua existindo apenas no seu desejo (na sina de judeu errante à procura de uma terra onde manem leite e mel das pedras), é como um oásis cuja proximidade desfaz o engano. Não há jerusaléns terrestres ou católicas — como queiramos — o que há (e Freud já nos anunciara com bastante antecedência

tudo isso) é o desejo que, por ser desproporcional ao real, não se torna concreto, será sempre uma imagem no horizonte formada pelas gotículas de vapor evaporadas da areia: *miragem*. Somente desejo irrealizado. O anúncio que o Profeta fazia não se cumpre, por isso, pede às filhas de Jerusalém: "Cantai, bailai, ajudai-me a esquecer o que eu próprio anuncio". O Profeta de *Babilônia* e o profeta de "Profecia" seriam os mesmos? Dificilmente: o profeta de "Profecia", embora impulsionado pela força divina (como Jonas), confia no conteúdo do seu anúncio, pois ele é verdadeiro (tanto que na primeira parte do poema é a voz do próprio poeta que clama a Deus o direito de anunciar a tempestade por vir; na segunda, porém, é Deus quem se dirige ao profeta), ao passo que este Profeta em momento algum nos parece acreditar que seja verdadeiro o conteúdo de sua mensagem. Daí a desistência de tudo, ao final do último soneto.

Babilônia é na verdade uma despedida poética. E, se nossa leitura desse poema pode ser considerada uma leitura válida, é uma despedida bastante melancólica: ao longo do poema vamos vendo agora cristalizados todos os defeitos, qualidades, exageros, distorções, limitações, entre outras coisas que fomos vendo ao longo da obra poética desse descendente de judeus que exigia que sua poesia desconcertante tivesse direito ao compromisso social.

IV. O Soneto Schmidtiano: uma Forma de Contenção do Jorro Verbal

Falávamos no final da seção precedente a respeito da cristalização de achados técnicos próprios e de aquisições anteriores à poética schmidtiana, alguns deles recursos exagerados, distorcidos, tais como a incontinência verbal. O exagero dos versos longuíssimos, curtos de idéias. Uma "fôrma" poética de contenção utilizada por Schmidt foi exatamente o *soneto*. Trataremos, abaixo, de maneira breve, do soneto em geral e do soneto para os modernos, encerrando com o estudo do soneto na obra de Schmidt.

1. O Mundo Contido no Soneto

Manuel Bandeira considerava o soneto como uma "síntese harmoniosa da quadra, estrofe popular, e do terceto, estrofe culta, forma que lembra, em suas duas quadras e seus dois tercetos, a estrutura do coração humano com suas duas aurículas e os seus dois ventrículos, o soneto é, nos grandes

modelos, uma forma eminentemente subjetiva". Essas observações de Manuel Bandeira são, por si sós, uma síntese histórica da forma soneto.[120]

A estrutura do soneto tem por objetivo a *unidade* e o fechamento do poema. Vasco de Castro Lima lembra que na feitura do poema "realiza-se uma *ascensão dramática de caráter subjetivo.* Os oito primeiros versos expõem a idéia: é a *parte estática.* Os seis restantes constituem o desfecho: *é a parte dinâmica*".[121] Para isso contribuiriam, também, a rigidez das rimas (iguais nos quartetos e iguais nos tercetos, mas diferentes entre si), que contribuiriam, além disso, para o raciocínio progressivo dessa forma de poema. Dessa maneira, o verso final — a *chave de ouro* — seria a conclusão do jogo dialético onde brota o conceito embutido nele.

É tudo isso que concorre para que o soneto mostre ao leitor um universo completo, um mundo fechado que dificilmente se conforma às outras formas abertas. O soneto de Bocage mostra essa ânsia de libertação, de se projetar para fora de si (pois já caminha para o romantismo já nascente, mostra um mundo perdido entre a razão e o coração); ao adotar o soneto clássico, adota uma forma rígida, uma prisão estética.

Para Antonio Candido o soneto camoniano apesar do esforço tremendo de fechamento, é mais aberto que o parnasiano. Talvez porque nele o jogo dialético predomine e a forma expositiva "dê lugar a certos desenvol-

---

[120] Com razoável certeza, sabemos que o soneto surgiu no século XII na Sicília, provavelmente desenvolvido por Pier delle Vigne (1197-1249) ou Giacomo da Lentini (1180/90?-1246?), e posteriormente fixado na sua forma definitiva (adotada por Petrarca). A corte de Palermo, sob Frederico II de Hohenstaufen, após o fim da Guerra dos Albigenses, congregou, na Sicília, poetas do porte de delle Vigne, da Lentini, Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, poetas que já conheciam e produziam o *strambotto* ou *canzuna*, canto lírico popular da Toscana e da Sicília (onde fora criado). Era um poema em oito decassílabos, rimas alternadas, dividido em quatro dísticos monostróficos (AB AB AB AB). Para os trovadores cultos da corte, entretanto, essa forma de composição, sempre cantada, era tediosa demais, pois breve, limitada e, então com dois séculos de existência, desgastada como forma. Adotaram, então, uma forma que incluía um *strambotto* como primeira parte e uma segunda parte mais requintada, cultivada, formada por dois tercetos ou *mutes*: CDC DCD ou CDCDCD, que podemos considerar a forma primitiva do soneto. Havia nela, já, o cuidado de dispor as rimas alternadamente nos tercetos, da mesma forma como se alternavam nos quartetos, tendo, além de tudo, o cuidado de que as rimas da primeira e da segunda parte fossem diferentes. Tradicionalmente, se atribui a Giacomo della Lentini a escolha da muito provável forma originária do poema: AB AB AB AB CDC DCD ou ABABABAB CDCDCD, que se fixou definitivamente na forma tetrapartida (dois quartetos e dois tercetos), quatro rimas (duas com distribuição modificada, nos quartetos; e duas diferentes delas, nos tercetos): ABBA ABBA CDC DCD. Essa forma primitiva possuía, pois, rimas emparelhadas no interior e abertas na extremidade nos quartetos e rimas alternadas nos tercetos. Nessa forma primitiva (como na forma atual, por nós conhecida, já tradicional), portanto, a primeira parte funcionaria como uma espécie de *introdução* à idéia que se desenvolveria por inteiro na segunda parte (funcionamento muito similar ao do epigrama e do haicai).

[121] LIMA, Vasco de Castro. *O mundo maravilhoso do soneto.* Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1987, p. 105.

vimentos lógicos sob os quais sentimos um pensamento que se desdobra, uma sensibilidade que não se aplaca na chave de ouro".[122]

O parnasianismo brasileiro (de que Francisca Júlia foi grande exemplo) cultivou antes a chave de ouro que o *soneto* em si, regra que valeu até mesmo para poetas modernistas que praticaram o soneto, como Guilherme de Almeida, que, assim como Heredia, deixou várias páginas de chaves de ouro para sonetos que jamais foram escritos.[123] Enfim, a noção de fechamento estrito do soneto parnasiano, muitas das vezes (e às vezes foi regra), deveu-se ao fato de o soneto ser escrito de baixo para cima, do fim para o começo. Foi, nesse sentido, mais defeito que perfeição.[124]

Percebemos que ao longo de sua história, utilizou-se o soneto para se tentar reconstruir esse mundo com sentido imediato que não mais se refez. O soneto parnasiano tentou, da mesma forma, recriar um mundo desprovido de ligação com o mundo concreto, terminando por se transformar num mero exercício de estilo, quando não de pura retórica ou de habilidade artesanal. Foi exatamente contra esse tipo de soneto, ou essa degradação formal, que se voltaram os modernistas, contra as piruetas verbais (ou verborrágicas) de determinados sonetistas parnasianos.

2. Modernidade e Soneto

Mario de Andrade, ao comentar o livro *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, lembra que, embora bom, o livro padece de certa "estética parnasiana".[125] Por que seria? Por causa do gosto pela forma. Por causa do efeito pelo efeito. Poemas como "Fazenda Antiga", "O Gramático", "Relicário", "Noturno", "Bonde" etc. parecem ter sido escritos somente em função do último verso ou imagem. Ou frases como "Postretutas e famías sacolejam", "Que seriam dos lampiões", "Beijos e coices de amor", entre outras que encontramos no livro seriam "chaves de ouro no sentido mais tendencioso e condenável". Para Mario, o condenável não era a chave de ouro em si, mas aquela "que dá razão de ser pra poesia e a escrita só pra acabar, chave de

---

[122] CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. S. Paulo: Unesp, 1992, pp.137-143.

[123] ALMEIDA, Guilherme de. *Poesia vária*. S. Paulo: Cultrix, 1976, 3ª edição, pp. 61-73.

[124] Essa idéia de fechamento estrutural do soneto criando um mundo fechado e impregnado de sentido, nos remete às hipóteses de Georg Lukács sobre a epopéia grega. Para ele, a epopéia grega refletia um mundo fechado, um mundo em que os seres se reconheciam como partícipes de um mundo pleno sentido. Assim que o sentido imediato se descolou do mundo, por assim dizer, a epopéia perdeu seu significado, ou, antes, não mais foi possível a sua produção. Para Lukács, a *Divina comédia* é a última manifestação da forma *epopéia* no mundo ocidental, pois a sociedade feudal e a crença católica ainda produziam no ser humano daquele tempo a possibilidade de um mundo fechado e com sentido. LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, pp. 27-39.

[125] BATISTA, Marta Rosseti. LOPES, Telê Porto Ancona. LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1.º tempo modernista — 1917/29*, Documentação. S. Paulo: IEB, 1972, pp. 225-232.

ouro pela chave de ouro".[126] Quanto à outra, "à nascida muitas vezes antes da poesia, se pode admitir. O moto-lírico é por vezes solucionador duma evolução de comoções ou de associações de idéias despercebidas [...]. O que carece, está se vendo, é que a chave de ouro seja o resultado e não a causa da poesia". Percebemos que, da parte de Mario, a crítica tanto ao soneto em geral, como ao soneto e à poesia em geral parnasiana era antes à técnica da poesia como mero efeito.

Ora, isso é encontrável tanto em escolas várias, como em poéticas várias. O haicai japonês em muitos momentos (e poetas) padece desse defeito, bem como a maior parte do que se convencionou chamar no Brasil de poesia concreta.

Em muitos momentos da crítica de Mario à poesia de Augusto Frederico Schmidt, percebemos esse mesmo objetivo. O que Mario critica em Schmidt é o verso gordo, a gordura verbal que torna a idéia lenta, prejudica a dialética e o raciocínio progressivo do poema, visando o mero efeito, é uma crítica à defesa do diversionismo. E, lógico, a escravização ao (d)efeito.

É isso o que fica explícito no "plágio" de Manuel Bandeira a um soneto de Schmidt que analisaremos com detalhe, pois o soneto de Bandeira, da mesma forma que os poemas de Bandeira à maneira de Schmidt vistos no Capítulo 1, encerra uma crítica à poética de Schmidt.

3. O Soneto de Schmidt e o Soneto de Bandeira

Nas muitas cartas do poeta Manuel Bandeira a Alphonsus de Guimaraens Filho, nos poemas em que imita Schmidt, nas "Duas traduções para o moderno acompanhadas de comentários" e em "Tradução para cassange precedida de comentário",[127] percebemos que isso é nada menos que um método crítico.

Na primeira tradução ele moderniza um soneto de Bocage ("Se é doce no recente ameno estio..."), tornando-o mais sinuoso e de gosto mais moderno: "Os tratados de versificação definem o soneto como uma composição poética de 14 versos, distribuídos em 2 quartetos e 2 tercetos. Ora, me parece que o que faz o soneto é antes um certo equilíbrio de volumes líricos. A distribuição em 2 quartetos e 2 tercetos representa apenas um esquema, aliás genial. O soneto pode ter mais (ou menos) de 14 versos, e assim como o concebo, está para o modelo italiano como as baladas românticas alemãs estão para a balada francesa fixada por Villon". Em seguida "moderniza" um poema de Castro Alves, que acha ruim "O adeus de Tereza".[128]

---

[126] Idem, ibidem.
[127] Idem, pp. 242-245.
[128] Idem, ibidem.

Em "Tradução pra cassange precedida de comentários", ele traduz um poema de Joaquim Manuel de Macedo, e se utiliza da mesma técnica de transpor o texto original a um modo mais moderno de poesia, sem por isso destruir o poema de origem, mas tirando-lhe, entretanto, o essencial, desbastando-lhe o excesso (as enxúndias, diria Mario). É exatamente isso que ele faz com o soneto de Schmidt.

No livro *Mar desconhecido* (1942), de Augusto Frederico Schmidt, ao fim da primeira parte, encontramos este soneto:

> E agora de repente no coração incompreendido
> Este sofrimento, esta mágoa, esta agonia.
> E agora nos olhos secos esta fonte nascida,
> Esta fonte inesperada e irreprimível.
>
> No espírito deserto esta presença misteriosa,
> Na inteligência distraída, esta súbita atenção,
> Este sentido das coisas, esta claridade,
> Esta consciência nítida de pecados e merecimentos.
>
> Até há pouco o olhar fitava o escuro apenas,
> Mas neste instante eu O vejo ao meu lado
> E os ouvidos apagados O estão sentindo.
>
> Seu rosto é o meu próprio rosto, decerto,
> Mas o seu olhar é o de alguém tocado pela graça
> E vem dele uma pureza, que não tenho, que perdi.

Manuel Bandeira, tal qual Drummond de Andrade, nunca escondeu sua admiração pela poesia de Augusto Frederico Schmidt. Ao contrário, mais de uma vez louvou o estilo, a temática, em suma, a poesia de Schmidt, a despeito das enumerações excessivas, das repetições em eco, do falatório com o Deus inacessível. Encontramos na obra de Manuel, aliás, vários poemas em louvação à poesia de Schmidt, ou imitando seu estilo (no primeiro caso: "Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt"; no segundo: "À maneira de Augusto Frederico Schmidt").

Há um, entretanto, constante do livro *Lira dos cinqüent'anos*, que vem logo após ao "Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt" (datado de 10 de setembro de 1940), chamado "Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt", que é um plágio (como o próprio nome indica) do soneto acima de Augusto Schmidt:

> E de súbito n'alma incompreendida
> Esta mágoa, esta pena, esta agonia;
> Nos olhos ressequidos a sombria
> Fonte de pranto, quente e irreprimida.

No espírito deserto a impressentida
Misteriosa presença que não via;
A consciência do mal que não sabia,
Aparecida, desaparecida...

Até bem pouco, era uma imagem baça.
Agora, neste instante de certeza,
Surgindo claro, como nunca o vi!

E nesse olhar tocado pela graça
Do céu, não sei que angélica pureza
— Pureza que não tenho, que perdi.

Percebemos que os dois poemas tem muito em comum, já que o de Bandeira foi baseado no de Schmidt. O poema de Manuel, entretanto, segue à risca o esquema clássico do soneto: as rimas seguem o esquema ABAB ABAB CDE CDE; o esquema métrico é simples e quase sem mudanças: decassílabos com tonicidade quase constante (da seguinte forma: *verso 1*: 3^a, 6^a, 10^a; *verso 2*: 3^a, 6^a, 10^a; *verso 3*: 2^a, 6^a, 10^a; *verso 4*: 6^a, 10^a; *verso 5*: 2^a, 6^a, 10^a; *verso 6*: 3^a, 6^a, 10^a; *verso 7*: 3^a, 6^a, 10^a; *verso 8*: 4^a, 6^a, 10^a; *verso 9*: 4^a, 8^a, 10^a; *verso 10*: 2^a, 6^a, 10^a; *verso 11*: 4^a, 8^a, 10^a; *verso 12*: 4^a, 6^a, 10^a; *verso 13*: 2^a, 6^a, 10^a; *verso 14*: 2^a, 6^a, 10^a).

Já o poema de Augusto não tem apoio rítmico de rimas nem de métrica. Podemos dizer que Bandeira melhora o soneto, na medida em que "enxuga" as idéias, dando-lhe um caminho lógico e lúcido de pensamento: o poema se encaminha para o final sem se perder em "becos-sem-saída", como o de Augusto. É o raciocínio progressivo do soneto que o estrutura, que o "faz andar adiante".

Augusto começa o soneto com "E agora de repente". Manuel Bandeira já salientara esse gosto de Augusto por iniciar um poema como se estivesse no meio. Acrescenta, aliás, que isso é virtude; entretanto, sua solução é mais suave, menos abrupta para a doçura do soneto que se inicia: "E de súbito n'alma...". Augusto repete o "e agora" no terceiro verso; a solução de Bandeira é mais una: já que iniciou o poema por "E de súbito", prescinde da repetição, utilizando-se, para a ligação das idéias, apenas do ponto-e-vírgula.

Outra solução mais "doce" é o *enjambemant* do terceiro verso, que evita o corte abrupto de Augusto, preparando o hemistíquio do verso seguinte. A segunda estrofe de Manuel Bandeira enxuga o excesso de enumerações de Augusto, assim como as repetições ("esta presença", "esta súbita", "este sentido", "esta claridade".

Nos tercetos, a solução de Bandeira é colocar as idéias no "terra-a-terra", ou seja, tira os pronomes relativos ao outro (estranhamente grafados com os artigos O em maiúsculas, como se se referissem a Deus), apaga a imagem observada do outro (presente no poema de Schmidt), já que a dissera embaçada ("surgindo claro, como nunca vi"): a vê, pois, tocada pela gra-

ça do céu, com uma pureza que o poeta já não tem, já perdeu. É interessante como Bandeira soluciona o verso "Mas neste instante eu O vejo ao meu lado/ E os ouvidos apagados O estão ouvindo", ou seja, a idéia de incerteza: a imagem pode ser vista (embora modificada), os ouvidos surdos podem ouvi-la, resumindo-a simplesmente com a frase "neste instante de incerteza". Além disso a solução do terceto final é magistral. Por serem os versos

> Seu rosto é o meu próprio rosto, decerto,
> Mas o seu olhar é o de alguém tocado pela graça
> E vem dele uma pureza, que não tenho, que perdi.

entrecortados, retóricos e frouxo ("rosto", "decerto", "mas", "e", "que", "que"), Bandeira acha a solução doce e una:

> E nesse olhar tocado pela graça
> Do céu, não sei que angélica pureza
> — Pureza que não tenho, que perdi.

utilizando novamente um *enjambemant*, que não só incorpora a graça da bela idéia de Schmidt, como também fornece unidade muito maior ao poema. A *chave de ouro*, também ela, é depurada, resumida: à maneira de Emily Dickinson, o poeta troca o "E vem dele uma..." simplesmente pelo travessão, já tendo trocado a idéia de ser "tocado pela graça" por "angélica pureza", conseguindo efeito plástico e sonoro (estético, em suma), muito melhor para o soneto.

A idéia final é a de Schmidt, mas ele é mais direto, menos doce; chega a ser grosseiro. Mario de Andrade já salientara a ausência de delicadeza de coração no poeta. Desse modo, o que Manuel Bandeira faz é descobrir a beleza clássica do soneto no meio do poema de Schmidt.

Consideremos agora o soneto que tem por verso inicial "Olho, do casarão antigo da fazenda", mais precisamente o verso "Do ritmo do mundo não me alheia o tédio". Talvez pudéssemos considerar esse verso como formato modelar da produção schmidtiana.[129] Nele encontramos como num compêndio quase tudo o que vimos discutindo sobre a poética schmidtiana: o fôlego parnasiano que Mario invejava, as torceduras pernósticas que atravancam a leitura, a idéia curta que preenche um verso longo.

No poema de onde tiramos esse verso modelar percebemos também uma espécie de "listagem" de coisas que são empilhadas para juntar a chave de ouro ao início do poema: o casarão antigo, o campo que se estende

---

[129] Do livro póstumo *Sonetos*, que inclui toda a produção de sonetos de Augusto Frederico Schmidt (Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1965, p. 8).

imenso e triste, a tarde que vai morrendo, a sombra da noite que desce vagarosa, o ruído merencório dum grilo... É uma longa lista de coisas que servem para empilhar memórias do mundo que acabou para o poeta... Esse é um recurso muito utilizado no poema de Schmidt. Em muitos outros poemas, podemos perceber a repetição (paronomásia) como simples enumeração de coisas, motivos, cenas, como no soneto abaixo:

Noites, estranhas noites, doces noites!
A grande rua, lampiões distantes,
Cães latindo bem longe, muito longe.
O andar de um vulto tardo, raramente.

Noites, estranhas noites, doces noites!
Vozes falando, velhas vozes desconhecidas.
A grande casa; o tanque em que uma cobra,
Enrolada na bica, um dia apareceu.

A jaqueira de doces frutos, moles, grandes.
As grades do jardim. Os canteiros, as flores.
A felicidade inconsciente, a inconsciência feliz.

Tudo passou. Estão mudas as vozes para sempre.
A casa é outra já, são outros os canteiros e as flores,
Só eu sou o mesmo, ainda: não mudei!

O poema começa a "acontecer" realmente a partir do primeiro verso da última estrofe. Até lá o que vemos é um arrolar de coisas ("A grande rua", "lampiões distantes"), cenas ("Cães latindo bem longe", "o tanque em que uma cobra, enrolada na bica, um dia apareceu"), tudo sempre precedido ou seguido de um qualificativo amplificador: ***a grande*** rua, ***a grande*** casa, a jaqueira ***de doces frutos, moles, grandes***, a felicidade ***inconsciente***, a inconsciência ***feliz***.

Se devêssemos comparar esse "estilo" ou gênero poético a algum dos praticados na Bíblia (já que nosso autor é bíblico por excelência) certamente deveríamos compará-lo ao gênero dos livros *Levítico* e *Números*. Acontece que lá o motivo da lista de coisas, procedimentos e cenas é jurídico: ambos os livros estão preocupados com a Lei e com a Ordem dos homens.

Aqui, o que percebemos é que Schmidt transporta para o soneto (que, para soar como tal, como vimos, deve parecer fechado em si) o estilo derramado da sua construção poética, as idéias, imagens e cenas repisadas a todo instante; dispostas, no entanto, como disse Mario, num poema com versos divididos em estrofes de 4-4-3-3 versos. Como, entretanto, as "idéias gordas" são curtas, os sonetos de Schmidt acabam sendo esticados com repetições ainda mais numerosas que as encontradas nos poemas em estilo livre.

Ainda um dos mais belos exemplos de soneto "à Schmidt" padece desse mal, quer seja, a concatenação excessiva de imagens, cenas, idéias:

> Aquela despedida para nunca mais.
> As mãos se apertaram num gesto rápido.
> Os olhos se encheram de lágrima —
> Nunca mais, como um soluço, nunca mais.
>
> Destinos que se cruzam rapidamente.
> Quem sabe se de novo, um dia...?
> Havia um pressentimento, uma certeza quase, porém,
> De que nunca mais, nunca mais...
>
> Fazia frio. Homens de sobretudo, as golas levantadas.
> Um chalé de madeira, perdido, muito longe.
> E a montanha espetando o céu cinzento.
>
> No coração opresso, os apitos eram punhaladas longas.
> E aquele olhar, e aquele olhar triste e molhado.
> E aquelas mãos morenas a dizer adeus...

Fique claro que o que aqui detectamos como "defeito" no poema diz respeito ao fato de ele ser classificado pelo próprio autor como soneto. O caso acima além da reiteração excessiva tem também o "defeito" de ser narrativo demais. É na verdade uma narração em terceira pessoa.

Augusto, portanto, não utiliza o soneto como forma poética com propósito, mas como recurso poético (a contenção lírica). Não, portanto, como fim, mas como meio.

Somente a forma fixa não resolveria seu problema (o jorro verbal); o soneto é nesse sentido uma contenção radical: por não passar de 14 linhas divididas em 4-4-3-3 versos ele contém, por isso mesmo, a loquacidade e não o fluxo da idéia. Isso podemos perceber no soneto de Schmidt. Contudo, outra característica do soneto, como vimos, não é utilizada por Schmidt, por não promover diretamente a contenção do jorro verbal. É ela o fechamento estrutural produzido pelo esquema rímico (ABBA ABBA CDC DCD ou ABAB ABAB CDE CDE). No soneto de Schmidt, que não tem por pretensão o fechamento irrestrito, o esquema rímico é totalmente dispensável, já que a idéia pôde ser desenvolvida em 14 linhas (4 4 3 3).

Tudo isto, na verdade, é um indicativo de que o texto de Schmidt — seja ele em verso ou prosa — é antes de tudo efeito.

4. Conclusão

Vimos aqui como funciona, na obra de Schmidt, desde pelo menos o seu terceiro livro (mas já em germe no primeiro), o recurso do profetismo. Vimos também que esse não é simplesmente um recurso lírico, senão que funciona também (e às vezes principalmente) como recurso político, pois, inserido no contexto reacionário católico, foi utilizado como arma no arsenal anticomunista, no processo descrito na primeira e na segunda partes deste trabalho. Vimos neste capítulo, além disso, a banalização desse mesmo recurso lírico-político num assunto literário sem maiores ambições, como ocorreu em *Babilônia*.

Fechando este capítulo, porém mostrando um recurso que se inicia antes de *Babilônia*, por volta da década de 1940 (mais especificamente com a publicação de *Mar desconhecido*, em 1942), o desenvolvimento do recurso "soneto", percebido por Mario de Andrade como um "recurso de contenção", ou seja, um recurso desenvolvido por Augusto Frederico Schmidt para conter o derramamento verbal de sua poesia. Vimos, portanto, como o que ele chama de soneto pouco tem a ver com o formato lírico definido por Bandeira como o coração por excelência e por Antonio Candido como um mundo em miniatura.

Por fim, percebemos como se articula a Lírica contra a Ideologia. Até onde pudemos perceber, o lirismo de Augusto Frederico Schmidt luta, desde o princípio, para se descolar do mundo da ideologia. Nos momentos de grande poesia (*Desaparição da amada, Canto da noite, Estrela solitária*) a Lírica subjuga a Ideologia e vence, proporcionando ao interlocutor — ao Outro, portanto, visto como a antípoda do cantor — momentos da mais bela poesia. Quando a ideologia se sobrepõe ao lirismo, entretanto, percebemos como o embate ideológico diminui o poder de criação da beleza em sua poesia. É nesses momentos que seu lirismo se torna mais piegas (*Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt, Cantos do liberto*), repetitivo (*Navio perdido, Pássaro cego*), carente de grandeza e, portanto, do verdadeiro lirismo. Como, pois, ler grandeza em textos líricos dessa natureza se assumirmos como norte para nossa discussão estética as palavras de Mario de Andrade, ou seja que o

> [...] que faz a densidade humana da arte, seja esta materialista ou espiritualista, é ser ela justamente essa aspiração de uma vida melhor, o propor ela uma nova síntese, uma correção do real, uma aspiração ao perfeito na própria terra.[130]

---

[130] ANDRADE, Mario de. "A volta do condor (1940-41)". *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5ª edição, p. 154.

Lembremos que para Mario de Andrade, o que se busca na Arte (leia-se "Grande Arte") é uma forma de verdade que garanta a expressão total de nós mesmos, por ser a arte "um processo de conhecimento muito mais pânico e efusivo que a ciência".[131] Dessa maneira, como podemos ver qualquer verdade que seja expressão de nós nessa parte da poesia de Schmidt de que falávamos, a parte em que a ideologia, o proselitismo, o caráter doutrinário se mostram muito maior que a efusividade da lírica, que a beleza de seu mundo sombrio, que a melancolia causada pela religião mal assumida?

[131] Idem, ibidem, p. 165.

Capítulo 4: Memórias do Galo Branco: A Sedução pelo Púlpito

Considerar que um homem de letras, e particularmente o poeta, deve ser um ausente, um não participante, um homem situado fora da humanidade, acima ou ao lado, é desvirtuar e desumanizar os seres a quem coube, como missão na terra, dizer alguma coisa, interpretar e traduzir o que teria ficado no silêncio de muitos, de quase todos e para sempre irrevelado nos seres, se não tivessem existido os poetas, os romancistas, os homens senhores da expressão.

Augusto Frederico Schmidt, *Discurso aos jovens brasileiros*

Capítulo 4: Memórias do Galo Branco: A Sedução pelo Púlpito

1. Alguns Retratos do Brasileiro Augusto Frederico Schmidt

Quem circula caprichosamente à volta de um objeto, cedo ou tarde irá dar com perfis contraditórios; sua disponibilidade de princípio manda então integrá-los.

Paulo Eduardo Arantes

Esboçamos aqui, a partir dos seus fragmentos de memórias e crônicas, um perfil do homem público Augusto Frederico Schmidt, confrontando-o com perfis de autores que conviveram com Schmidt. Em seguida, tentaremos determinar a que espécie de memórias pertencem essas "páginas de memórias" — como Augusto Frederico Schmidt as denomina — para que possamos compreender o homem Schmidt e de onde surge sua necessidade de participação na vida pública do seu país.

O primeiro capítulo desta tese fez um apanhado geral da crítica que se escreveu sobre a obra de Augusto Frederico Schmidt, o que traçou um perfil do *homem poeta* Schmidt, sob a mira do olhar de renomados críticos da época: vimos delinear-se um poeta de voz religiosa, preocupado, engajado, volumoso, ao mesmo tempo repetitivo e doce. Percebemos nos capítulos seguintes, entretanto, que o *homem público* exibido pela poesia não era exatamente aquele mostrado pela maioria dos críticos: houve disparidade entre os dois perfis, ou seja, o *homem poeta* mostrado pela crítica não cabe no *homem poeta* mostrado pelos seus poemas. A sobra não seria, na verdade, o que a poesia esconde?

Aqui, portanto, resgataremos dois perfis do *homem público* Augusto Frederico Schmidt, sob o olhar de dois intelectuais que conviveram com ele: Mario de Andrade e Marques Rebelo, bem como algumas opiniões e caracterizações esparsas — como as de Di Cavalcanti e Campos de Carvalho — que corroboram os perfis desses dois intelectuais.

1. Sob a Mira de Mario de Andrade

Mario de Andrade foi, sem sombra de dúvida, o estudioso que mais se dedicou a um estudo de fôlego sobre a poesia de Schmidt, a um estudo consistente e pertinente sobre essa poesia (e esse poeta). Logo no início de uma carta datada de 7/4/1930 a Manuel Bandeira, a certa altura, Mario de Andrade[1] diz ao poeta:

> Bom, o poema do Poeta Gordo está nas gostosuras. Está rotundamente Schmidt e me deu idéia de escrever um estudo fisio-estético sobre a influência das enxúndias na rotundidade e maciez dos versos schmidtianos.

E é exatamente esse "estudo fisio-estético" que Mario nos apresenta em "A poesia em 1930":[2] ao mesmo tempo que analisa a poesia (a estética) de Schmidt, traça um paralelo entre ela e a personalidade e o físico do "poeta gordo", daí chamar o estudo de "fisio-estético" — mesmo que tal estudo devesse ser mais propriamente denominado "estudo psico-fisio-estético". Pela data da carta, parece se referir a algum poema do livro *Pássaro cego*. Estuda, assim, "a influência das enxúndias na rotundidade e maciez dos versos schmidtianos"; em resumo, estuda a poesia gorda e caudalosa de Augusto Frederico Schmidt.

Fica claro nesse estudo que Mario o considera um poeta de importância, mas o fato de vê-lo assim não impede a crítica ao seu comportamento, às suas atitudes (embora a crítica, aqui, se dê numa carta íntima a Manuel Bandeira que depois se tornou pública). Ou vejamos:

> Outro tipo que me irrita é o nosso Augusto Frederico Schmidt, que dizem criança quando não o é mais. O tal artigo pró legalismo ou coisa que o valha, não li mas aqui causou uma espécie de desprezo complacente até nos que enfim tinham só suas razões pra, sem se sujarem, preferirem uma vitória do pseudo legalismo. Me irritou muito mais foi o tal Canto do Brasileiro que é duma petulância, dum individualismo e sobretudo duma fraqueza-mãi. Está bem: admito que o indivíduo copie formas e invenções alheias, só que está na obrigação de superar o imitado [...]. Muito que repito pra toda a gente que certo tipo de verso que eu sonhava fazer, aparentemente parnasiano pela sonoridade e ritmo largo, foi o Schmidt que conseguiu fazer e eu não consigo direito [...]. Essa petulância do Schmidt se considerar superior a todos sem a mínima clarividência especial, me dá nos nervos, fico mesmo safado [...]. O Schmidt pesa por demais. Se tornou inabalável e isso o pode matar.

Neste trecho da carta percebemos que ao mesmo tempo que vê qualidades em Schmidt (o talento para escrever "certo tipo de verso [...] aparentemente parnasiano pela sonoridade e ritmo largo") Mario alinhava críticas

---

[1] ANDRADE, Mario. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, pp. 167-168.
[2] Idem. *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5.ª edição, pp. 27-45.

severas em relação a sua atitude como poeta: copiar sem superar é um exemplo.

Por outro lado, algumas críticas que à primeira vista possam parecer críticas puramente estéticas delineiam na verdade traços do caráter de Schmidt como pessoa pública: individualismo excessivo, arrogância de se considerar superior (sem a mínima clarividência especial, clara referência à mania do profetismo).[3]

Além de tudo, como sempre em Mario, a pontinha irônica: "O Schmidt pesa por demais", frase com evidente duplo sentido... Pesa ao mesmo tempo pelo excesso de influência (veremos mais tarde as opiniões de Marques Rebelo sobre Schmidt, que são quase as mesmas)[4] e por ser gordo demais, alcunha que o poeta carregará por toda a vida.[5]

De maneira que o "poeta gordo" ao mesmo tempo que agrada, irrita Mario. E é esse mesmo tom que perpassará todo o texto "A Poesia em 1930", no trecho em que Mario se refere exclusivamente à poesia de Augusto Frederico Schmidt. Não obstante João Luís Machado Lafetá[6] afirmar que Mario aí se utilize da técnica "morde-assopra", ou seja, a cada defeito assinalado,

---

[3] "Essa petulância do Schmidt se considerar superior a todos sem a mínima clarividência especial [...]" é a própria definição da "soberba", um dos pecados capitais. ...

[4] Escreve Alceu Amoroso Lima em 15/04/1956: "Nesses trinta anos [1926-1956] tornou-se ele, de fato, um dos homens mais prestigiosos do Brasil contemporâneo, o último a quem Getúlio Vargas se abriu antes da tragédia de 24 de agosto e o primeiro a quem o atual presidente da República [Juscelino Kubitschek] terá confidenciado as suas esperanças e perplexidades como candidato". ATHAYDE, Tristão de. "Glória, espinhos e solidão". *Meio século de presença literária.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 62.

[5] Na carta a Jorge Amado e Carlos Echenique que serve de introdução ao livro *Urucungo*, Raul Bopp, criticando o mau momento para a poesia no Brasil (começo da década de 1930) diz: "Vão aí aqueles 'tarecos' que vocês me pediram. Promessa é promessa. Copiei uns, rabisquei outros. Mas acho que a época não tá pra versos. Primeiro pela discordância com o ambiente. Segundo pela super produção de mercadoria. Terceiro porque os consumidores preferem aquele lirismo bojudo do poeta Schmidt ou então o verso dengue recamier do poeta Paschoal, o jovem (especial para a alta societé)". E continua: "ademais vocês espiem. Crítica cadê? Ficou o velho Ribeiro dos tempos do professor de ditado. O Tristão pra fazer confusão. Kyrieleison São Tomás de Aquino. Aqui no Brasil, terra do jacaré! Literatura com funeral de pantomima, com acompanhamento de don João Becker. O Fernando — cavalo coche fúnebre. O Aloísio seráfico. Schmidt, o pequenino morto. Seguem-se os esqueletos comunistas com vela na mão". Graciliano Ramos, em *Memórias do Cárcere ([1.º volume, Viagens]*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, pp. 6 e 7), menciona essa metáfora paradoxal: "Os homens do primado espiritual viviam bem, tratavam do corpo, mas nós, desgraçados materialistas, [...] quase nos reduzimos a simples espíritos. [...] Estarei próximo dos homens gordos do primado espiritual?". Os homens do primado espiritual (distanciados dos bens materiais) são gordos; os homens do primado materialista (distanciados dos bens espirituais) são magros. Essa brincadeira alimentou várias anedotas entre gordos e magros. Esta a de Raul Bopp: os gordos na frente do cortejo fúnebre da literatura brasileira e os esqueletos magérrimos dos comunistas (os magros) atrás, carregando velas.

[6] LAFETÁ, João Luís Machado. *1930: A Crítica e o Modernismo.* S. Paulo: Duas Cidades, 1974.

uma qualidade descoberta, aí mesmo Mario afirma que só se dá ao trabalho de criticar a obra de quem ele gosta. Critica por gostar.[7]

Mario inicia sua análise partindo da questão do verso-livre, que em seu entender determina a vitória do individualismo. Descobre isso tanto em Manuel Bandeira, como em Schmidt. Só que entre os dois observa mais diferenças que igualdades. Percebe-se "a preferência pelos ritmos ímpares de marcha, em Augusto Frederico Schmidt, que é um católico de feição francamente proselitista". Acrescenta, ainda, que Schmidt em dois anos publicou o mesmo número de obras que Manuel Bandeira em 13, o que determina o poeta, "é terra de pau-dalho: numeroso, abastoso e voluptuariamente disperdiçado. É assim a rítmica dele [...] vem de judeus e soube tirar dessa origem temas e caraterizações de poesia, é mais propriamente um asiático [...] o que os outros iam buscar na lição do povo popular (*sic*), Augusto Frederico Schmidt ia buscar na poesia burguesa, o que o demonstra bem pachá (*sic*), bem mandarim".[8]

Para Mario a poesia de Schmidt tem não somente a feição, a fisionomia do poeta, mas exala de seus versos seu próprio caráter, sua personalidade (mandão, petulante, individualista...). Mais adiante dirá, com respeito à maneira de compor o verso na poesia de Schmidt, ser ele um poeta cadenciador,

> sutil na tendência pro verso longamente voluptuoso em que a própria exaustão do respiro dificulta a lepidez da idéia (sempre lenta no poeta); tão sutil a ponto de ser lento [...] vai tendendo pro verso metrificado. Está claro que isso era necessário pra um poeta de alma messiânica (sem intenção pejorativa nenhuma), católico por natureza e fé.[9]

---

[7] Em "A volta do condor (1940-41)", analisando de forma bastante severa a poesia de Alphonsus de Guimaraens F.°, por quem tinha tripla responsabilidade ("a adoração que tenho pelo pai dele, a admiração muito amiga por João Alphonsus, seu mano, e a melhor das lembranças, a mais grata imagem de um rapaz sério, leal para consigo mesmo e de sustância"), Mario afirma "A condescendência, no caso, seria um desrespeito. Aliás, eu só exerço a verdadeira severidade com os bons..." Op. cit., p. 163.

[8] ANDRADE, Mario. *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5ª edição, pp. 37. Seria possível ver nesse "orientalismo" de que fala Mário, a teoria dos três tipos de discurso: asiático (o discurso prolixo), ático (o discurso elegante) e lacônico (o discurso em que se diz o essencial). O que, entretanto, fica mais evidente, é que a brincadeira diz respeito, por um lado, à ascendência judia de Schmidt e, por outro, ao estereótipo do oriental autoritário — outra característica de nosso poeta —, o paxá (turco), o marajá (indiano), o mandarim (chinês). A brincadeira, como se vê, vai longe. Schmidt é volumoso e autoritário devido à sua ascendência (o que chegaria perto de uma afirmativa racista?) ou descobriu essa ascendência e moldou a partir dela seu comportamento? No texto, Mario afirma que Schmidt descobriu essa ascendência e decidiu explorá-la em sua poesia. Parece-me claro que a segunda possibilidade é a resposta correta. "[...] O que o demonstra bem pachá [sic], bem mandarim". Mais adiante dirá que as frases de Schmidt têm "pachorra asiática".

[9] Idem, ibidem, pp. 38-39.

Novamente, aqui, o caráter proselitista, aliciador, de sua poesia e, portanto, de si mesmo. Além disso, o verso de Schmidt mostra uma tendência para o alongamento da frase, o que determina a lentidão da idéia. Schmidt já é agora um poeta de feição proselitista, "numeroso, abastoso e voluptuariamente disperdiçado", mandão, autoritário, de idéias lentas e alma messiânica:

> [...] Ainda aspecto essencial no poeta é o emprego das monotonias da obsessão [...], repetindo idéias, palavras, frases com uma pachorra asiática [...]. Inda mais: a condescendência na repetição de certos assuntos como o romântico, da morte, o religioso, da profecia, o modernista, da brasilidade (*Canto do Brasileiro, Novo Canto do Brasileiro*) — coisas que noutro podiam demonstrar insatisfação pela realização anterior — em Augusto Frederico Schmidt são bem valores equatoriais, são mesmo condescendência, complacência, conformismo com as suas próprias descobertas. O favor que concede à tristura, sem um grito mais lancinante, sem um sarcasmo, sem uma irregularidade psicológica mais rubra [...] prova no poeta um áureo e sonoroso conformismo.[10]

Repetitivo, complacente, conformista, o gordo poeta católico jamais se revolta com a tristeza e com a condição humana. É sempre conformista e complacente.

Proselitista (pois católico de ação, de passeata), "numeroso, abastoso e voluptuariamente disperdiçado". Ainda aqui a ironia com as "enxúndias" do "poeta gordo". A imagem que Mario cria com essa seqüência de adjetivos (numeroso, abastoso, voluptuariamente desperdiçado), acrescentando que é muito mais um *asiático* e que fora buscar sua tradição literária não no povo ("no povo popular"), mas na camada burguesa da população, determina o homem: paxá ou mandarim.[11] É a imagem que aparece no texto "O paxá", do livro *Aldeia*, de Campos de Carvalho, o que nos leva a crer que já se tornara uma imagem emblemática grudada ao poeta.[12] Senão, vejamos um trecho do outro texto de Mario sobre Schmidt, "A Volta do Condor":

> Augusto Frederico Schmidt criou [com seu soneto], não uma forma, mas uma fórmula evasiva [...] que lhe vai admiravelmente bem, porque ao mesmo tempo que concorda com o seu desleixo natural e o seu romantismo irritado com as formas e as perfeições formais, por outro lado exerce, com sua limitação arbitrária uma ação corretiva contra as suas tendências de derramamento verbal, que mais lhe engordam as idéias que as desenvolvem ou enriquecem. [13]

---

[10] Idem, ibidem, p. 40.

[11] Vide nota 4.

[12] Esse texto narra o encontro de Campos e Schmidt na Editora Schmidt, de propriedade de Augusto Schmidt e um primo seu. Campos fora procurar Augusto para tratar da publicação de um livro seu e Schmidt age de maneira a humilhá-lo: mal lhe dá atenção, passando quase todo o tempo ao telefone, trata-o como um paxá trataria seu subalterno (um súdito?).

[13] ANDRADE, Mario de. "A volta do condor (1940-41)". *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5ª edição, pp.150-151. Antonio Candido discute, em texto sobre Álvares de Azevedo ("A educação pela noite". *A Educação pela noite e outros ensaios*. SP, Ática, 1987) essas características românticas, ou seja, o desleixo e o inacabamento.

Podemos ficar em dúvida se o "desleixo natural" refere-se ao desleixo de fatura a que Mario chama a atenção muitas vezes, ou vai mais além, referindo-se, como em outros momentos do texto anterior, à fisionomia, bem como à personalidade do poeta.[14] É certo, entretanto, que as tendências de derramamento verbal que lhe engordam as idéias dizem respeito tanto à poética como à personalidade de poeta.

Relembrando a seqüência de adjetivos: individualista, proselitista, abastoso, desperdiçado, asiático, paxá, mandarim, repetitivo, complacente, conformista, lento e gordo nas idéias. Junte-se a esses os da carta a Manuel Bandeira: petulante, arrogante. O perfil que Mario de Andrade desenha para nós, em traços esparsos, espalhados aqui e ali em seus textos, nos dá uma idéia pouco lisonjeira de Schmidt.

Poderíamos dizer, em defesa do poeta, que o perfil esboçado por Mario é antes do poeta presente na obra, que do homem mostrado na vida... Acontece que os perfis traçados por Marques Rebelo e Di Cavalcanti, que veremos em seguida, fazem apenas confirmar o retrato mariano do poeta.

2. Sob a Mira de Marques Rebelo

O perfil rabiscado por Marques Rebelo em *O espelho partido*, embora oriundo duma obra supostamente ficcional, não difere muito do de Mario. É claro que há muitas coisas que devem ser levadas em conta: o livro de Rebelo é um *diário-romanceado*, ou melhor dizendo, seu diário transformado em romance. Para tanto, os nomes de personalidades conhecidas foram trocados: Augusto, por exemplo, é Altamirano. Outra coisa que é preciso levar em conta é o estilo "peçonhento" do escritor; leia-se, para tanto, a anotação referente ao dia *15 de junho de 1937*:

> Caneta pingando fel, que ganhas com isso?,

após a crítica sarcástica à literatura de um certo Antenor Palmério (Jorge Amado) que, após ter escrito romances grossos sobre cacauais, algodoais, seringais, canaviais e carnaubais, lançava por essa época um romance de menos de 200 páginas "explorando a vida dos cafezais".[15]

Nesse emaranhado de perfis de intelectuais influentes, naquele momento, as setas mais venenosas (mas, ao menos à primeira vista, as mais sin-

---

[14] Marques Rebelo, como veremos mais à frente, descreve, em certo momento do livro *O espelho partido*, a figura patética de Schmidt, com seu terno surrado e ensebado.

[15] REBELO, Marques. *O espelho partido (tomo I: O trapicheiro)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 2ª edição, p. 263.

ceras) apontam para os católicos: Alceu Amoroso Lima e Augusto Frederico Schmidt, entre outros. Vejamos um pequeno trecho dedicado a Schmidt:

> Altamirano tem qualquer parentesco com as lesmas. É mole, pegajoso, rasteiro, e por onde passa deixa um rastro brilhante. Constantemente o encontro, e ainda hoje, no cair da tarde, numa livraria deserta, dei com ele folheando um recente romance francês, que mais tarde haverá de dizer que leu — Formidável! Formidável! — a uns quatro ou cinco cavalheiros do Jóquei Clube que acreditam nele. Como sempre, me olhou por cima dos óculos de tartaruga. Olhou-me com o seu gordo olhar, gordo e protetor, protetor e lúbrico. Repeli-o com um sorriso. Ainda guardo uma certa ternura por esse cafajeste intrigante e poltrão; vá se entender o mistério dos rompimentos.[16]

A imagem do gordo mole (gordo como o "olhar gordo, gordo e protetor, protetor e lúbrico") e mandão (e, segundo Marques Rebelo, cafajeste) persegue o poeta. É interessante nesse trecho a *animalização* de Schmidt: lesma (mole, pegajoso, *rasteiro*, deixando atrás de si um rasto de gosma brilhante: a sedução dos incautos e aduladores), réptil pesado e lento (óculos de tartaruga).[17]

É uma imagem forte e chocante: Augusto Frederico Schmidt é rasteiro ("que se arrasta" ou "ordinário"), lúbrico ("escorregadio"), protetor, "cafajeste intrigante", poltrão ("covarde").[18] A rispidez e a repulsa com que se refere a Schmidt é evidente: estamos diante de um perfil que, embora com algumas semelhanças, é muito mais contundente que o de Mario de Andrade.

Ainda neste trecho, entretanto, o autor confessa "uma certa ternura por esse cafajeste intrigante e poltrão", terminando sem compreender "o mistério dos rompimentos". O inconformismo diz respeito à pessoa em que o poeta se transformou: adulador do poder,[19] homem sempre atrás de vantagens pessoais, o que fica claro no seguinte momento do livro:

---

[16] Idem, ibidem, p. 143.

[17] A expressão "óculos de tartaruga" não é diretamente uma caracterização animal. É possível se argumentar, entretanto, que ela "significa por contaminação". Ou seja, rodeada de imagens de animais — ou que sugerem animais — ela amplia as características zoológicas do poeta. Além disso, "óculos de tartaruga" pode ser tomado em dois sentidos: o usual, ou seja, óculos confeccionados com ou imitando casco de tartaruga, e ainda "óculos pertencentes a uma tartaruga", já que, aqui, a preposição "de" torna-se ambígua. Marques Rebelo era bem esperto para não usar a expressão à toa, até porque a qualificação "de tartaruga", sem o tom de zombaria não teria qualquer sentido. Logo, nesse sentido de posse, a palavra tartaruga adiciona à imagem de Schmidt a lentidão do bicho (lembrar que Mario de Andrade falava em lentidão das idéias).

[18] "Covarde" talvez se aproxime bastante do adjetivo "conformista", utilizado por Mario de Andrade para definir a atitude de Schmidt frente ao mundo, em sua poesia.

[19] Augusto Frederico Schmidt foi íntimo do Ministro da Justiça de Getúlio Vargas (Estado Novo), ofereceu consultoria ao Governo Getúlio Vargas (eleito em 3 de outubro de 1950), além de exercer funções públicas no governo de Juscelino Kubitschek (representante do Brasil da Operação Pan-Americana, várias vezes delegado e chefe de delegação do Brasil na Assembléia da ONU, presidente do Conselho dos 21 na Conferência de Bogotá [1960], embaixador brasileiro junto à Comunidade Econômica Européia).

A servilidade de Altamirano diante de Martins Procópio[20] é repulsiva. Se Procópio afirmasse que o céu era de pedra, teria incontinenti uma voz confirmadora. Altamirano acaba de dar a lume o quinto folheto poético e, tal como nos anteriores, suspira ingentemente pela morte redentora "pela morte irmã, sudário da paz", através da cansativa repetição dos mesmos estafados adjetivos. Enquanto a morte não vem limpar o mundo de sua pestilência, o angustiado vate é sócio no truste das laranjas, no truste do arroz e no truste do pinho.[21]

Junta-se aos outros adjetivos empregados tanto por Mario como por Marques Rebelo o adjetivo servil (se bem que Marques já nos falara em "rasteiro", possível sinônimo). Essa servilidade é repulsiva. A outra imagem é ainda mais forte, já que mistura a falta de sinceridade a outra característica do poeta que fica bem clara neste trecho, quando diz que lhe causa irritação "a sede de lucro de Altamirano de Azevedo, que chega a ser asquerosa, como se apenas o poder do dinheiro pudesse comandar as ações". Mais ainda porque "o angustiado vate é sócio no truste das laranjas, no truste do arroz e no truste do pinho".[22]

No mesmo livro, no registro referente ao dia 16 de março de 1936, Schmidt-Altamirano é descrito por uma personagem de nome Adonias como safado, numa conversa entre os amigos da turma de Marques Rebelo: "[...] Altamirano passou a ser assunto de discussão. Altamirano e Julião Tavares[23]. Altamirano, de quem ele perdoava as safadices pela poesia [...]."[24]

---

[20] O livro *O espelho partido* — vide referência abaixo — é um *roman à clef* em cujas personagens podemos perceber características e aspectos de várias figuras do círculo de Marques (amigas ou não). Já vimos que Altamirano de Azevedo é Augusto Frederico Schmidt. Martins Procópio, que aqui aparece, é uma mescla de Alceu Amoroso Lima e Tasso da Silveira (mistura, portanto, dura de engolir). Para mais detalhes, pesquisar em MIGUEL, Salim. *O castelo de Frankenstein.* Florianópolis: Editora da UFSC: Lunardelli, 1986, pp. 88-89.

[21] REBELO, Marques. *O espelho partido (Tomo I: O Trapicheiro).* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 2ª edição, p. 420.

[22] Essa imagem da hipocrisia de Schmidt (característica do comportamento burguês) é o que abre a peça de Bertolt Brecht *A Santa Joana dos matadouros,* já de imediato caracterizando a personagem Pedro Paulo Bocarra. O rei dos frigoríficos recebe, em Chicago, uma carta dos amigos de Nova Iorque aconselhando-o a largar o comércio de carne porque, devido ao abarrotamento do mercado e a resistência das barreiras alfandegárias sulistas ao ataque ianque, a bancarrota é certa. Bocarra, decidido a passar todo o negócio para as mãos do sócio Cridle, diz a este (na tradução de Roberto Schwarz): "Lembra-te, Cridle, o dia/ em que percorrendo o matadouro — era noite —/ Paramos ao pé da máquina de enlatar presunto?/ Lembra-te, ó Cridle, aquele vitelo/ Que virava o olho claro, grande e obtuso para o céu/ Enquanto entrava na faca? Senti como se fosse carne/ Da minha carne./ Ai de nós, Cridle, como é sangrento o nosso comércio./ [...] Eu não devia ter ido ao matadouro!/ Em sete anos que estou neste negócio não fui lá/ Evitei. Mas agora que fui, é mais forte do que eu: hoje mesmo/ Deixo este negócio sanguinário./ Fique você com ele, a minha parte eu te deixo a preço/ Vil, e deixo de coração". É o mesmo suspiro ingente que encobre a sede de lucro. Marques Rebelo pinta Augusto Frederico Schmidt com as mesmas tintas que Bertolt Brecht pinta Pedro Paulo Bocarra (Pierpont Mauler).

[23] Julião Tavares é Carlos Lacerda. Cf. nota 19.

[24] Idem, ibidem, p. 37.

Em 15 de novembro, a insinuação de que Schmidt-Altamirano copie Vinícius de Moraes-Natércio Soledade:

[...] Natércio[25] reafirmou:
— Eu sei que você me acha burro, sim. Mas leia o livrinho! Leia! Ele tem coisas. Verá que tem coisas. Coisas que o Altamirano certamente irá copiar...
Tonto, ingênuo, extra-terreno Natércio! Há muito que Altamirano desprezava-o, envergonhava-se dos entusiasmos que lhe gerara, indo encharcar a esponja sequiosa da sua lira em outros bem diferentes, esconsos, bebedouros."[26]

Outra insinuação do amargo Marques Rebelo e de amigos: o mercenarismo de Schmidt. O registro de 21 de janeiro de 1937 reitera essa imagem que veremos ser corroborada mais tarde quando, durante o governo de João Goulart, nosso angustiado vate vendia textos anti-Jango, colaborando com a campanha financiada pelo capital norte-americano e nacional:[27]

Da famosa trinca parnasiana, que alguns querem ampliar para quarteto, popular era Bilac, idolatrado, quase endeusado, pela facilidade das suas idealizações históricas, por seu sensualismo palavroso, por suas tiradas nacionalistas, por sua participação na vida pública, que culminara com a pregação pelo país do serviço militar obrigatório, ação que tanto entusiasmara o imberbe Altamirano de Azevedo a ponto de inspirar-lhe uma ode, ação que Saulo Pontes condenava de mercenária garantindo ter visto recibos, ou coisa que o valha, no Ministério da Guerra, quando andara fazendo lá umas pesquisas sobre Osório, — o pai era general — documentos comprobatórios de quantias, aliás, bastante medíocres, acentuava.[28]

Outra característica de Schmidt várias vezes salientada por Marques é a esperteza (safadeza já salientada por ele mesmo e que concorda com a opinião de Mario e de outros). Em certo trecho, num mini-dicionário, encontramos:

Dicionário de bolso:
Trabalho — horror dos horrores de seu Valença.
Morte — esperteza romântica de Altamirano.[29]

No registro de 18 de abril Marques reproduz uma cena da época em que trabalhou com Schmidt na mesma empresa importadora, descrevendo um Schmidt meio apalermado, embora vaidoso e sonhador:

---

[25] É, ao que tudo indica, Vinícius de Moraes.
[26] REBELO, Marques. *O espelho partido (tomo I: O trapicheiro).* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 2ª edição, p. 148.
[27] Isso será discutido mais adiante.
[28] REBELO, Marques. *O espelho partido (tomo I: O trapicheiro).* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 2ª edição, p. 188.
[29] Idem, ibidem, p. 192.

Repartia-os [os pimentões das saladas] comigo e com Altamirano, que lhe ficava à esquerda, adiposo, cabeludo, e que nesse tempo usava pincinê com fitinha preta prendendo-o à lapela, o que lhe emprestava o ar intelectual que desejava, aparência que reforçava trazendo sempre um livro debaixo do braço, livro que era substituído após uma semana de exibição.

Quando mudava de livro, era certo colocá-lo à mesa para provocações. Loureiro caía fatalmente:

— Este também é de poesia?

O forte dos livros era poesia, e Altamirano com o peixe no anzol:

— É. Um grande livro!

— De quem é?

— De Natércio Soledade, um grande poeta.

— Natércio Soledade? Nunca ouvi falar. É futurista?

Altamirano fazia a apologia, repisando a plasticidade emotiva, o pinturesco, a subjetividade faustosa do poeta. Seu Afonso metia uma que outra colherada, sempre com Castro Alves no meio. Loureiro brincava:

— Muita poesia vira a cachola da gente, seu Altamirano. Tome cuidado! Você tem cara de poeta.

— A poesia é o farol do mundo!

— O farol do mundo é outra coisa. Não é, dona Jesuína? — perguntava berrando para a cozinha.

E ela, tirando a comida, entre um chocar de louças, respondia rindo, não sabendo de que se tratava, mas seguríssima de que era bandalheira:

— É sim, senhor Loureiro!

Seu Afonso não escondia o desagrado — porco! — e enfiava o nariz no prato. Altamirano, generoso, perdoava, com um sorriso sutil.

Durou isto sete meses, os sete meses que funcionei em Silva & Irmão e nos que me ilustrei a respeito de, pelo menos, vinte marcas importadas de azeite.[30]

É interessante notar, neste longo trecho, além da caracterização de Schmidt — bobão ou isca fácil (seu peixe já estava no anzol do gozador Seu Afonso), sonhador (a imagem que o próprio poeta fará de si em *Discurso aos jovens brasileiros*) — que as falas de Schmidt são reconstruídas por Marques usando o estilo do próprio Schmidt, seu vocabulário, sua forma de expressão: "Um grande livro", "um grande poeta", "a plasticidade emotiva, o pinturesco, a subjetividade faustosa do poeta"; a repetição ("Um grande livro", "um grande poeta"), a adjetivação excessiva, os substantivos exagerados ("a plasticidade emotiva, o pinturesco, a subjetividade faustosa do poeta").

É exatamente a perda dessa simplicidade que Marques mais deplorará no ex-amigo, ou seja, o surgimento do lado canalha, arrogante, hipócrita e intrigante, mas ao mesmo tempo servil, quando lhe é interessante.

Não falta no texto de Marques, além disso, o Schmidt desonesto, envolvido em negociatas com o dinheiro público:

Aderira ao novel político[31] como um pegajoso emplastro. Através dele rompera obstáculos, evitara as conseqüências de uma peita para o abastecimento de água, conseguira amigos, intrigara

---

[30] Ibidem, pp. 230-233.

[31] Ao que tudo indica, é Góis Monteiro. Vide nota 19.

outros, participava de negociatas.[32] E explorando a mórbida vaidade do luminar constitucional, convencera-o, e até que foi fácil, de publicar, em edição luxuosa e limitada, um poema lúbrico-filosófico, *O rapto de Helena*, que o cobriu de insensível ridículo, que o levou a candidatar-se à Academia e ser surpreendentemente derrotado, ele o poderoso idealizador do estado forte, coragem que a Academia, estamos certos, jamais repetirá, como se o esforço tivesse para sempre esgotado o estoque de independência e de altivez.[33]

Já víramos o autor comparar Schmidt a uma lesma (que é mole e deixa rastro brilhante por onde passa) e em geral ele "pinta" Schmidt como um animal gordo: aqui temos outra imagem animal, ou seja, uma ameba emitindo pseudópodos capitalistas:

E Adonias escreve de São Paulo contando das suas conversas com Mário de Andrade e Osvaldo, e informando que Altamirano de Azevedo emite seus pseudópodos comerciais até aquela praça com uma bonita cobertura de imprensa. Seus negócios atualmente visam o monopólio do vidro.[34]

Essa é não só uma imagem animal — a ameba — mas é também uma imagem mórbida (já que a ameba não é um simples animal, mas um animal microscópico causador de doenças), bem como uma contundente imagem de filme de ficção científica: o monstro gigante estendendo seus pseudópodos capitalistas até a cidade de São Paulo.[35] É uma imagem que se encaixa perfeitamente naquela que vimos linhas atrás, a de que o poeta, mudando de predileção, deixara de lado a poesia de Vinícius de Moraes e, feito *esponja sequiosa*, buscava agora novas poéticas. A ameba capitalista e a esponja sequiosa anti-modernista são imagens similares para representar a insaciabilidade do poeta e do empresário.

3. Sob a Mira de Di Cavalcanti

Muitas dessas opiniões a respeito de Augusto Frederico Schmidt — arroladas aqui em textos de Mario de Andrade, Marques Rebelo — nos mostram que eram consenso nesse período. Em carta de Di Cavalcanti a Mario de Andrade, de 1930, podemos ler:

---

[32] Marques, mais adiante, explica em que consistiu a negociata. Para resolver de vez o problema de abastecimento de água na então Capital Federal o governo contratou uma empreiteira com a mediação de Augusto Frederico Schmidt. Todo o encanamento seria importado da França — com a alegação de que o material nacional era de qualidade inferior. Acontece que os prazos foram postergados, a Guerra impediu que o material francês pudesse ser embarcado para o Brasil (se é que foram encomendados) e a obra foi feita mesmo com material nacional. A preço de material importado, claro.

[33] REBELO, Marques. *O espelho partido (tomo I: O trapicheiro)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 2ª edição, pp. 427-428.

[34] Idem, ibidem, p. 486.

[35] Logo em seguida ao referido trecho, lemos outra anotação, referente ao dia *3 de dezembro*: "— Filantropia é remorso. Freud deve explicar", que aplicada às outras críticas a Augusto Frederico Schmidt não destoaria do perfil que ele até aqui já esboçou.

Abandonei o gordo Schmidth definitivamente elle possue o ordinarismo do O. Andrade sem nenhum encanto creador. Apenas a persistencia na baixeza é que faz que a gente julgue-o engraçado. Abandonando Schmidth vejo pouco o Ovalle.[36]

Para Di Cavalcanti, "o gordo Schmidth"[37] é ordinário (como Oswald de Andrade) e sem encanto criador algum. É persistente, mas sua persistência não é positiva, pois é voltada para a baixeza, o que o torna uma espécie de palhaço em meio aos intelectuais a que nos referimos (excetuando Mario, todos os outros aqui citados — Marques Rebelo, Jorge Amado, Di Cavalcanti, entre outros — fazem parte da "turma da esquerda", oposta à "turma dos católicos" — Augusto Frederico Schmidt, Alceu Amoroso Lima, Hamilton Nogueira —, como veremos mais adiante).

Essa mordacidade na "pintura" de Augusto Frederico Schmidt pode ser vista, ainda em Di Cavalcanti, numa gravura de 1930 intitulada *Brasilidade* (da série *A realidade brasileira*, 1930), em que observamos um poeta em nítida atitude de inspiração lírica (nitidamente Augusto Schmidt) — cercado por um anjo tocando corneta, estrelas, pássaro, borboleta — sentado frente a uma pequena mesa — que se apoiam, mesa, cadeira e poeta, sobre uma nuvem — sobre a qual se dispõem um volume de poesia intitulado *Beijos*, um frasco de água de flor, um copo com uma colher em seu interior e uma folha de papel em que se dispõem longos versos.[38]

Como pudemos perceber, a despeito da opinião de certa parte da crítica da época no que respeita a poesia de Augusto Frederico Schmidt, o homem Augusto não tinha a mesma sorte. O perfil que seus contemporâneos nos legaram revela um homem gordo, lento, inescrupuloso, adulador, covarde, desleal, autoritário, arrogante... mas bom poeta, como atestam Mario de Andrade (com suas ressalvas, claro), Manuel Bandeira, Otto Maria Carpeaux, entre outros.

4. Sob a Própria Mira

Há, afinal, um outro retrato de Augusto Frederico Schmidt — na verdade, um auto-retrato, para se contrapor aos que acabamos de observar. No livro de memórias *Paisagens e seres* encontramos uma parte dele:

---

[36] BATISTA, Marta Rossetti. LOPEZ, Telê Porto Ancona. LIMA, Yone Soares de. "Carta de Di Cavalcanti a Mario de Andrade, Rio, 1930". *Brasil: 1.º Tempo Modernista — 1917/29 - Documentação.* S. Paulo: IEB, 1972, pp. 156/157.

[37] Em carta a Manuel Bandeira de (4/7/1930), Mario escreve, a respeito do "h" no final do nome de Schmidt: "O Schmidth, a quem resolvi acrescentar um agá no nome pela grandeza do poeta, nem por simpatia me mandou um número das Novidades Literárias. Grande poeta e besta". Vejo nessa grafia de Di Cavalcanti uma certa ironia com a grandeza do poeta com que brinca Mario de Andrade.

[38] AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? — a preocupação social na arte brasileira 1930-1970.* S. Paulo: Nobel, 1984, p. 69.

> Agora caminho sozinho. Vivi naturalmente mais do que meu pai. E, segundo me é possível julgar, com a imperfeição desta espécie de julgamentos, sofri mais do que ele sofreu. É que meu pai não terá conhecido, como eu conheci, a calúnia, a injustiça, a renegação, os ódios pessoais gratuitos. Viveu apenas a sua vida, não pretendeu corrigir e doutrinar o seu país; não suscitou as tempestades, precisando o seu pensamento e atacando o alheio. Foi um homem particular, cheio de amigos, e não recebeu, ao nascer, essa desgraçada vocação de escrever, de desnudar-se, de exibir-se para os desconhecidos, para os anônimos, para todo o mundo.[39]

Nesse auto-retrato, rascunhado a partir do próprio pai, Schmidt é, sobretudo, o sofredor, embora admita a parcialidade inerente aos julgamentos. Não está, entretanto, no banco dos réus. Assim, ele sofreu mais do que os outros, conheceu "a calúnia, a injustiça, a renegação, os ódios pessoais gratuitos".

Todo esse padecimento por que passou o profeta-poeta tem origem exatamente na sua figura de homem público: ao querer comandar, dirigir, e mais, "corrigir e doutrinar o seu país", ele supera o pai em padecimentos, pois o ódio das contrapartes se voltam contra ele, o que não acontecera ao pai, comerciante de importados que morreu de tuberculose num sanatório em Lausanne.

Além disso, o pai não sofreu tanto como o filho pois, sendo um "homem particular", não nasceu com a vocação de escritor, poeta, portanto, não sofreu com a "desgraçada vocação de escrever, de desnudar-se, de exibir-se". O auto-retrato de Schmidt, "determinado" pelo pai, é o do homem sofrido, incompreendido, injustiçado, difamado pela incompreensão e perfídia dos inimigos.

Além disso, a imagem do Galo Branco — o galo real comprado certa madrugada perto dos arcos da Lapa, na presença de Jayme Ovalle — é primordial para a pintura de seu auto-retrato. Schmidt criava esse galo num canto da sala de seu apartamento, um animal portentoso (por isso chamado galo real), com longa cauda: um galo com fumos de pavão.[40]

---

[39] SCHMIDT, Augusto Frederico. *Paisagens e seres*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1950, p. 38.

[40] O Galo Branco, essa idéia literária de Schmidt, tem ele também ecos bíblicos. Em primeiro lugar, tem semelhança com o galo que cantou, depois que Pedro negasse Cristo pela terceira vez. Ainda que seja da variedade "real" (cauda longa, porte majestoso), e não da variedade comum como o que denunciou Pedro. Além de tudo, não seria de espantar se esse Galo Branco de Schmidt fosse um simbolo para a pureza ("Oh! Por que não dormir serenamente como o pequeno Galo Branco, debaixo da ponte dos Arcos, ausente no meio dos seres feios e sujos..."). Foi comprado exatamente sob os Arcos da Lapa (antiga zona do meretrício), como diz Schmidt em "O Galo e Ovalle": "[...] o bicho branco que eu encontrei, quase no fim de uma noite, debaixo dos Arcos, na Lapa. Dirigia-me a essa hora tardia, com Jayme Ovalle, para a casa em que ele morava na Rua dos Arcos. O Galo Branco surgiu-me estranho, *limpo, viril* [grifo nosso], no meio de uns feirantes que esperavam, deitados no chão, que a manhã chegasse para darem início às suas atividades mercantis". Até mesmo a cena da aquisição do Galo lembra as cenas bíblicas. O Galo seria, aqui neste contexto, "aquele que saiu puro (branco), imaculado do meio da lama", ou coisa que o valha. Jayme Ovalle, aliás, namorava uma prostituta (provavelmente nesse endereço para onde a

Na verdade, são essas duas características — o isolamento da realeza e a vaidade — que se grudam no auto-retrato de Schmidt, a primeira intencionalmente e a segunda a despeito da vontade do autor. Desse modo, nas páginas da primeira edição de *Galo Branco — páginas de memórias*, em muitos momentos o autor pinta, em pequenos trechos fragmentários mas bastante poéticos, o isolamento do galo branco em meio à noite, motivo para falar da morte, da incompreensão, das infelicidades. Esse paralelo entre o galo branco e o poeta-memorialista pode ser bem compreendido neste trecho:

> Os grandes acontecimentos que abalam o mundo vão chegando. Está-se realizando uma revolução imensa. Tudo se transforma, tudo vive uma hora intensa e dramática. O Galo Branco continua a dormir, com a cabeça enterrada no pescoço. Mas o seu sono não é um sono indiferente. Ele não está alheio à tragédia e em certo momento sua voz de aviso se erguerá no temporal.[41]

Percebemos que após a notícia de que o animal galo branco continua a dormir com a cabeça enterrada no pescoço, a imagem do bicho e do homem se sobrepõem, formando o Galo Branco, o memorialista que espera o momento exato de agir e lançar sua voz de profeta, seu aviso que "se erguerá no temporal". É um sinal do homem público que se esboça no perfil do poeta.

Portanto, o bom-poeta-com-ressalvas pintado por Mario nos foi útil para observarmos de perto os prós e os contras da arte poética de Schmidt, com seus altos e baixos e seus deslizes ideológicos, não obstante sua doçura, sua abundância retórica e suas imagens repetitivas, embora portentosas.

O mau-sujeito-sem-ressalvas pintado pelos contemporâneos de Schmidt, em contrapartida, nos será útil para lermos com bastante atenção o lado mais sórdido da sua obra, ou seja, parte de sua obra em prosa. É certo que também nela podemos encontrar muitos momentos de grande poesia — principalmente em alguns momentos de *Galo Branco* e de *As florestas* — mas é ainda nesses livros — em muitos textos deles — que percebemos muitas dessas características traçadas por Marques, Mario e Di Cavalcanti, e que nos ajudarão a compreender menos o Augusto Frederico Schmidt das décadas de 30 a 50 e mais o Augusto Frederico Schmidt que se mostrará por completo na década de 1960, mais precisamente, 1964, como veremos no capítulo seguinte.

Por fim, o auto-retrato de Augusto Frederico Schmidt será ainda mais útil para que o possamos contrapor aos outros retratos e obtermos uma visão

---

dupla caminhava), como nos diz o próprio Augusto Frederico Schmidt em seu belo poema "As noivas de Jayme Ovalle": "As noivas de Jayme Ovalle/ Em que mundo se esconderam?/ As noivas de Jayme Ovalle/ Certamente já morreram.// [...] E Judith — essa Judith/ Rodrigues dos Santos, presa/ Por um agente infernal/ E que Sobral defendeu./ Judith, a de corpo escuro,/ Que bebia gravemente/ Magra e seca,/ Lírio preto,/ Noiva na triste miséria?"

[41] Idem. *Galo Branco — páginas de memória*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, 2ª edição, p. 323.

muito mais matizada dessa personalidade controvertida que suscitou amores, ódios, enfrentamentos, rompimentos, elogios e zombaria. E que nos legou uma obra de vulto — pelo menos em quantidade — e importância — pelo menos histórica e política, mas ainda assim bela.

4. As Memórias do Galo Branco

O Galo Branco — páginas de memórias, Paisagens e seres e *As florestas — páginas de memórias* são os três livros de crônicas e memórias (como ele mesmo as denomina: "páginas de memórias") publicados por Augusto Frederico Schmidt. A leitura das páginas e fragmentos de memórias nos impõe a necessidade de refletir para decidir a que espécie pertencem.

Não são definitivamente da espécie minuciosa e narrativa do memorialismo de Pedro Nava. Não são, por outro lado, memórias que evoquem a formação de uma sensibilidade finamente poética e sensual como o caso de Pablo Neruda. Não são também — nem mostram a mesma sinceridade — literatura de testemunho, como as *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Contudo, não são também — e é o que veremos a seguir — puro autobiografismo.

O Galo Branco — páginas de memórias teve duas edições: 1948 e 1956. A 2ª edição é formada por uma primeira parte de páginas inéditas seguida de uma segunda parte que contém o texto integral da primeira edição. Esta é quase que por completo formada por trechos fragmentados de pequenas e médias tentativas de reflexão sobre tudo: morte, vida, poesia, religião, política, engajamento, inimizades, amizades. Temas que conhecemos com bastante proximidade de sua poesia. Nelas Augusto conta ainda histórias de sua vida, desde parte do período da infância passado em Lausanne, Suíça, até o ano de 1948, mais ou menos. São, portanto, fragmentos memorialistas, mais do que "páginas de memórias".[42]

A 2ª edição inclui crônicas — e, portanto, seu caráter é menos fragmentário —, algumas publicadas originalmente na imprensa carioca (*Correio*

[42] A boa crônica, seja ela curta ou longa, revela ordenação de pensamento, uma ordenação lógica do tema desenvolvido ainda que, aos moldes da crônica de Rubem Braga, eleve-se à categoria de poesia. O estilo fragmentário e/ou as páginas em forma de crônica curta de Augusto Frederico Schmidt, entretanto, adaptam-se muito bem ao seu temperamento, ou seja, seu estilo tem um porquê: mostra, sobretudo, seu temperamento caótico, caudaloso e desorganizado. Os textos em forma de fragmento (principalmente os da primeira edição) são, via de regra, superficiais, quando não levianos. Os textos curtos, não fragmentados (presentes, principalmente, na segunda edição do livro) mostram ordenação maior, contudo, a superficialidade ou a leviandade — certamente conscientes — são sua tônica. Augusto Frederico Schmidt chegou mesmo a anunciar um romance do qual nunca se teve notícia.

da Manhã e *O Globo*).[43] Nelas há depoimentos sobre o Modernismo, sobre Getúlio Vargas, sobre alguns autores (Coelho Neto, Alberto de Oliveira, Tristão de Athayde, Jackson de Figueiredo, entre outros), bem como novos momentos de sua história pessoal, ora comoventes, ora puramente sentimentais, que não haviam ainda sido abordados na 1ª edição.

Paisagens e seres — de 1950 — é realmente um livro de crônicas memorialistas, embora tenha ambições de livro de viagens: o poeta se deixa levar pelas "memórias portuguesas", memórias de seus ancestrais, na viagem a Portugal, relata viagens à França, Itália.

As florestas — páginas de memórias não difere disso: é mistura de crônicas e memórias. A novidade, nesse livro, são as crônicas que contam suas viagens pela Europa, já adulto: Portugal, Suíça, França, Alemanha, Inglaterra. Duas dessas crônicas relativas a Portugal, aliás, já haviam sido publicadas no livro *Paisagens e seres*. Isso é, basicamente, o que são suas "páginas de memória".

Os textos dos referidos livros que mais nos chamam a atenção — para o que nos interessa neste trabalho, ou seja, compreender a maneira pela qual a ideologia desliza sorrateira por trás dum texto artístico — são, certamente, aqueles em que notamos o interesse de Augusto pela vida política não só do país como do exterior (sobre fascismo, socialismo, liberdade etc.), textos que, pouco a pouco, vão trazendo à tona a posição assumida por Schmidt no embate ideológico do período imediatamente anterior (da década de 1930) e que moldará sua postura posterior.

Assim, não é por acaso que nosso interesse se volta para os textos que abordam a 2ª Grande Guerra, Hitler e o nazismo, o fascismo, o marxismo e, particularmente, para os textos dedicados a Charles Péguy, sem dúvida sua maior influência literária.

Em se falando de autores memorialistas, o que diferencia seus relatos é a maneira pela qual o narrador nos expõe sua matéria, em outras palavras, o que os diferencia é o olhar de quem narra.

> A história do nosso tempo é sempre a nossa própria história. E a história, para mim, deste meio século, sou eu mesmo, o que vi, o que senti. "O melhor testemunho [da história] é o homem que fielmente se lembra da sua vida" — escreveu o profeta Péguy.[44]

É essa, na maior parte das vezes, a direção para onde aponta o olhar do memorialista Schmidt: a história. A história (e a História) como *ele* a viu, motivo pelo qual cita a frase de Péguy — aliás, dos mais citados nessas pági-

---

[43] Schmidt começou sua colaboração na imprensa carioca a partir de 1928 (no ano de 1930 Mário de Andrade já satirizava, em carta a Bandeira, uma destas crônicas, que, pelo conteúdo da sátira, dizia respeito à defesa do "legalismo").

[44] SCHMIDT, Augusto Frederico. *O Galo Branco — páginas de memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, 2ª p. 16.

nas de memórias. A frase do escritor francês aponta para a possibilidade de as lembranças da experiência individual, e por isso particular, se universalizarem, ou melhor, virarem testemunho da história, virarem História.

É por essa vereda que Augusto Frederico Schmidt tentará caminhar, percorrendo as trilhas do particularismo, da memória privativa — como já discutimos em capítulo precedente[45] — tentando fazer dela testemunho histórico. Resta-nos determinar até onde e se conseguiu seu objetivo.

5. O Galo Branco e a Imprensa: o Demônio da Vida Pública ou a Sedução pelo Púlpito

Em capítulo precedente já discutimos o conceito de privatividade pura da memória,[46] ou seja, o fato de que uma coisa é comunicar os afetos mais íntimos e torná-los públicos, no desejo de que sejam coletivizados, partilhados, enfim, conhecidos. Outra é publicar as razões dessa privatividade. Nesse caso passa-se sempre rente a alguma forma conservadora de ideologia que tende a erigir os mitos dos grupos em autodefesa.

No mesmo lugar, lembramos também que para a psicanálise clássica de Janet toda memória é sempre social, no sentido de que toda memória se arma na dialética histórica, toda memória é formação social. Assim, quando um autor mergulha em seu passado, em sua intimidade e a torna pública, deve buscar nesse ato não a exploração dos motivos, das razões que levaram seu ser à ação mas, como disse Bosi, publicar, comunicar os afetos íntimos, as dores que outros homens possam partilhar e possam, a partir de então, compartilhar a humanidade do autor lido.

É aqui que percebemos o que Sartre chama de "a generosidade do momento da leitura". O autor, ao expor suas mazelas humanas, se desarma, se humaniza. Não deve lhe interessar explicar o motivo da ação, deve aplicar sua liberdade para comunicar/expressar suas dores, suas perplexidades, na busca de compreender sua experiência particular e suas ligações com a história, como dizia Péguy, no texto acima.

O leitor, lendo-as, compartilhando a generosidade do escritor, também ele se desarma no momento da leitura e se humaniza. Em suma, o que Sartre quer dizer é que literatura não é imposição, mas "troca de figurinhas".

É essa a dialética do texto para Sartre (muito útil para a discussão da literatura memorialista). Para ele o autor quer se dirigir à liberdade dos leitores e disso depende a existência de seu texto. Mas é preciso que também o leitor lhe devolva essa confiança, ou seja, se entregue à leitura sem reservas,

---

[45] Vide *Capítulo 3: Os mundos líricos do brasileiro Augusto Frederico Schmidt.*

[46] BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia.* S. Paulo: Cultrix, 1983, pp. 151.

reconhecendo no texto a liberdade criadora e exigindo dele a sua própria liberdade.[47]

Quando submetemos os textos em prosa de Schmidt a uma leitura pautada ainda que minimamente por essa questão da liberdade recíproca — leitor e escritor — aí então sua leitura se torna problemática. Ou seja, nos textos em que o autor apenas rememora as aventuras infantis, sua história passada, a morte de seu pai e sua mãe, nossa liberdade — ainda para utilizar jargão sartreano — não se sente atingida. Talvez o sentimentalismo encontrado aqui e ali incomode algumas susceptibilidades, nada mais.

Nos textos, entretanto, em que o assunto é história, política, moral, aí então, na maior parte das vezes, nossa liberdade se sente ameaçada e o pacto de confiança — tão bem descrito por Sartre naquele texto — se rompe. É o que teremos a oportunidade de perceber nos textos analisados a seguir. Isso porque é nesse momento que a escrita de Schmidt, certamente com consciência, resvala no puro discurso doutrinário (na verdade, nas épocas de acirramento das discussões, o que na poesia de Schmidt era ideologia, em seus textos em prosa se transforma em manifestos de guerra). É aí que sobrenadam na superfície do texto os mitos da burguesia em "legítima defesa": Tradição, Passado, Ordem, Doutrina, Casa, Nação.[48]

Assim, frente à ameaça de comunismo, socialismo e anarquismo, o texto de Schmidt contrapõe a Igreja, a doutrina religiosa, a vida de santo de Charles Péguy, que morreu lutando pela França. Sempre, no entanto, de maneira epidérmica. Por quê? No caso de Charles Péguy, por exemplo, qualquer aprofundamento na vida do escritor seria demérito para as razões de Schmidt. Péguy era católico e socialista, emerso das camadas populares (o que vemos a todo instante na linguagem de sua poesia e prosa) e, mais que tudo, morreu defendendo seu país — e não uma Nação abstrata, nem também uma classe específica desse país.[49]

---

[47] SARTRE, Jean-Paul. "O que é literatura". *Situações (Volume II)*. Lisboa: Editora Europa-América, 1968.

[48] Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* lembra que "a Direita não cria, *ex nihilo*" o mito pois a Direita não é criadora, ela simplesmente se vale do mito e se utiliza do tesouro da memória para "resolver" verbal e emocionalmente as contradições de determinada formação histórica. Op. cit. p. 151.

[49] "Filho do povo, acreditava em suas virtudes, em sua mística, na herança de uma convergência da graça divina. O povo para ele vinha da Revolução Francesa, dos movimentos de massa que haviam provocado a Comuna no centro do século XIX. Era aí que seu socialismo deitava raízes, um socialismo extremamente humano, ligado ao ser humano, ao destino da pessoa humana. Encontrava sua inspiração ao contato com a gente simples e humilde. Descendente de vinhateiros de Orleans, sua mãe era artesã, empalhadora de cadeiras. Daí seu apreço pelo trabalho manual. [...] Péguy chegou ao cristianismo através do socialismo. Há quem o censure, não o aceite, como certos integristas católicos, pelo fato de não haver concretizado sua conversão nem batizado os filhos. Nunca foi um católico praticante. Seu catolicismo estava impregnado do historicismo francês. [...] Péguy era um poeta. Como socialista foi pouco a pouco verificando que era mais poeta que políti-

Os textos de Schmidt estão impregnados, entretanto, de motivações pessoais. Vejamos agora a leitura de um de seus textos que pode nos ajudar a compreender esse Augusto Frederico Schmidt que se deseja um homem público, respondendo ao "chamado" do demônio da vida pública.[50]

---

co. *Cahiers de la quinzaine* começou sendo uma revista política para uma revolução socialista. Mas aos poucos foi percebendo que a sua vocação não era sobretudo política mas sobretudo poética. Assim é que ao longo dos *Cahiers* assistimos à conversão lenta, interior, de uma passagem da primazia do político para a primazia do poético. Foi uma passagem do socialismo para o cristianismo histórico". LIMA, Alceu Amoroso. *Memórias improvisadas — diálogos com Medeiros Lima*. Petrópolis: Vozes, 1973, pp. 166-170.

[50] É interessante (e até mesmo assustador) notar como os caminhos de Augusto Frederico Schmidt e os caminhos do Brasil, a partir de pelo menos 1928 se entrecruzam. Vimos como em 1928 — ano da redescoberta do Brasil ancestral antropofágico: Raul Bopp, os dois Andrades, Tarsila, entre outros — ele lança o *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt*. Década de 1930 — período da Revolução Constitucionalista, eleição de Getúlio e golpe para instalação do Estado Novo —, Schmidt escreve uma coluna no *Correio da Manhã* em 1931. Em 1931 adquire a Livraria Católica, que antes pertencia a Jackson de Figueiredo, e cria a Schmidt Editores, juntamente com um primo seu (publicam, ainda em se falando da redescoberta do Brasil, no ensaio: *Brasil errado*, de Martins de Almeida; *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre; *Maquiavel e o Brasil* e *O destino do socialismo*, de Octavio de Faria; *Outubro 1930*, de Virgílio de Melo Franco; ficção: *Caetés*, de Graciliano Ramos; *Maleita*, de Lúcio Cardoso; *Os corumbas*, de Amando Fontes; *Oscarina*, de Marques Rebelo e *O país do carnaval*, de Jorge Amado; na poesia: *Caminho para a distância*, de Vinícius de Moraes, além do seu *Desaparição da amada*). Além disso, a década de 1940 o encontrará sócio em várias empresas, nacionais ou aquelas que mais tardiamente costumaremos denominar "multinacionais" (SERPA, em sociedade com Luís Aranha, S. A. Brasil Canadá Com e Imp. de Produtos Americanos, Sociedade de Expansão Comercial S. A. e Ind. Sociedade Anônima, Meridional Cia. de Seguros de Acidentes do Trabalho, Orquima [mais tarde "nacionalizada" pelos governantes da ditadura militar], Distribuidora de Comestíveis Disco [a primeira rede de supermercados da América Latina], Cia. Colonizadora Brasileira, Linho São Borja S. A., Berco Indústria Química Mineral, Rilsan Brasileira, Manufatura Nacional de Plásticos, Comaco Comércio de Materiais de Construção). Em 1953, é Augusto Frederico Schmidt quem pronuncia a oração oficial na inauguração do mausoléu de Alphonsus de Guimaraens: estava presente Juscelino Kubitschek, em cujo governo assumirá diversas função públicas não eletivas (representante do Brasil na OPA [Operação Pan-Americana, de que foi o inspirador em 1958], diversas vezes delegado e chefe da delegação do Brasil à Assembléia da ONU, presidente do Conselho dos 21, na Conferência de Bogotá [1960]); embaixador brasileiro junto à comunidade européia. Durante o Estado Novo, fora ligado ao chefe do Estado-Maior de Getúlio Vargas (Góis Monteiro): durante o segundo governo de Getúlio prestou assessoria a vários projetos do governo. Foi, além disso, a última pessoa a ver Getúlio Vargas com vida (este teria dito a ele: "conheço a gravidade de tudo, mas assim mesmo estou tranquilo"). Cf. COSTA, Cruz. *Pequena história da República*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1974, 3ª edição, p. 136 e SCHMIDT, Augusto Frederico. *As florestas — páginas de memória*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, pp. 207-215). Foi também por suas mãos, no final da década de 1950 que o sr. Antonio Carlos Magalhães, então apenas um jovem deputado federal baiano recém-chegado à Capital Federal, entrou para a "política e letras nacionais"; foi por apadrinhamento de Augusto Frederico Schmidt, que "apadrinhava vocações promissoras" (Cf. BRITO, M. F. do Nascimento. "ACM e a volta por cima", *Jornal do Brasil*, 30 de maio de 2001). A relação de ACM com JK foi, ainda segundo Brito, patrocinada por Augusto Frederico Schmidt. Dessa maneira, AFS e ACM integraram aquilo que foi, segundo Brito, "a resistência à sindicalização desordenada da política, atrás da qual se decompôs o governo João Goulart". O que nega, aliás, a "tolerância exagerada" que o mesmo jornalista Brito afirma ter ACM aprendido com Augusto Frederico Schmidt. Veio então o golpe militar de 1964, para o qual tanto AFS como ACM trabalharam com ardor. Este então se retirou para

Na primeira edição de *O Galo Branco — páginas de memórias*, Schmidt começa a tornar público esse desejo que, em suas próprias palavras, começa a possuí-lo de súbito, algo assim como uma possessão demoníaca, irresistível:

> Possuído de súbito pela idéia política, pelo sonho de realizar alguma coisa, de agitar-me, de mover-me, de provocar a eclosão de um grande movimento [...]. Vejo agudamente a situação do meu país, a melancolia de tantas e tantas gerações sem uma oportunidade para falar e existir. Falta-me, apenas, uma oportunidade para pronunciar-me, e se aparecesse tal oportunidade, eu não recuaria, nesta hora.[51]

Na verdade, nesse momento ele já escrevia para jornais e a política era quase sempre assunto ao qual não se furtava. Aqui, entretanto, fala na atuação não no discurso, na simples palavra, mas na ação. Em outro trecho do mesmo livro ele menciona a diferença de atuação — baseado em Demócrito — da seguinte forma:

> A ação e o discurso são atitudes inteiramente diversas diante do acontecimento. O verdadeiro homem de ação não discursa, prefere viver a configurar a vida. A ação é pura, e por si mesmo se realiza, e se basta; e no seu próprio movimento encontra o estímulo e a recompensa. O discurso, que é a sombra da ação, necessita de outros fatores para realizar a sua alegria, e os vai buscar fora e longe. O homem de ação pode naturalmente chegar ao discurso, porque o discurso é o próprio da ação, sendo a sua sombra. O homem do discurso não chegará jamais à plenitude da ação e, como sombra, apenas e sempre, reflete.[52]

Schmidt mostra aqui, bem como no texto anterior, o desejo de ação e não de passividade (que seria "agir com o discurso", à sombra da ação, segundo Demócrito). Até este momento, contudo, a atuação pública, política, de Schmidt se dera mesmo no âmbito do discurso: crônicas em jornais, poesia, discursos.

Examinemos, agora, trechos de textos de Schmidt, tentando enxergar o homem que neles se mostra. Para iniciar, vejamos alguns em que Schmidt utiliza certas figuras que admira, expondo seus ideais e os deles, fazendo as-

---

a Bahia para usufruir das benesses que o golpe militar lhe proporcionou. O outro, AFS, disse sobre essa fase da vida brasileira, no prefácio à coletânea de textos *Prelúdio à revolução* (Ed. do Val, 1964): "Foi uma triste fase [...]. Agora, vencido o mais difícil, verificado o milagre, encontramo-nos diante de uma revolução vitoriosa, só possível pela reação do povo brasileiro, que não queria ver morrer ou desfigurar-se a Nação. As Forças Armadas executaram a manifesta vontade do povo. É preciso que se diga: quem se considerar 'dono da Revolução' estará exercendo usurpação. Temos todos o direito de opinar e de agir, se o quisermos, para oferecer uma doutrina positiva e criadora ao movimento que apeou Goulart do poder. Mas devemos antes de tudo, preservar e defender a Revolução para que ela não dê boas razões à má causa dos vencidos.// Com a fuga do Ex-Presidente e de seus principais colaboradores, propus-me voltar à minha vida particular". Em 8 de fevereiro de 1965 — 10 meses e alguns dias após o golpe militar, portanto — morre de enfarto. É enterrado no dia seguinte em cerimônia que contou com a presença do já empossado ditador-militar Humberto de Alencar Castello Branco.

[51] Op. cit. pp. 311-312.

[52] Ibidem, p. 255.

sim interessante contraposição. Comecemos pelo mais importante deles, Charles Péguy.

Os textos em que Augusto Frederico Schmidt discute as posições, idéias e a literatura de Péguy são de extrema importância para construir a figura do Schmidt-memorialista/cronista porque necessariamente nesses textos se entrecruzam os temas política, história, engajamento, religião, literatura. Leiamos o texto seguinte:

> Quando perguntaram a Péguy, na hora de sua partida para a guerra, se ele tomara disposições sobre o destino dos seus inéditos, em caso de morte — o soldado da república, que partia para a última guerra e o desarmamento geral, respondeu que iria participar de acontecimentos muito importantes, de acontecimentos de tal forma importantes que as preocupações literárias desapareciam.
>
> [...] Que lhe importavam os seus originais inéditos, se ele ia viver uma hora de plenitude no coração de uma tragédia imensa, se ele ia lutar, expor e oferecer a sua vida para que os acontecimentos tivessem um sentido determinado?
>
> Não há maior sofrimento, para certos homens, do que o se sentirem alheios aos fatos, afastados da ação, nas horas em que só a ação é compreensível e justa. [53]

A ação, como podemos ver, para ambos é muito maior, mais importante, que a palavra. A literatura é menor que a intervenção política, que o engajamento. Assim que, para Schmidt, a grandeza de Péguy é ele ter sido coerente com suas idéias — um desejo de Schmidt — como vemos no texto abaixo:

> Toda a grandeza de Péguy pode-se resumir em não ter ele traído, na maturidade ou na juventude, nem a sua dignidade de homem do povo, nem as inspirações da sua infância.[54]

Ou:

> A grande morte é a do soldado da guerra justa[55] de que falava Péguy, a quem eu admiro ainda mais pela morte do que pela sua vida ou obra, ambas admiráveis. Morrer em defesa de alguma coisa essencial à vida, de alguma coisa indispensável à vida, morrer pela terra da pátria, por uma idéia de justiça, pela salvação de alguém, aí está um destino, aí está o grande destino do homem.[56]

É certo que podemos nos perguntar: não seria melhor, mais humano e decente viver por isso, para isso? O fato é que ambos os autores (e os católicos de que vimos falando, em geral) têm certa predileção por essa idéia do

---

[53] Idem. *O Galo Branco - páginas de memória*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, pp. 326-327.
[54] Ibidem, p. 263.
[55] "Guerra justa" é uma expressão cunhada pela Igreja. No Brasil, foi utilizado ao longo do período colonial, sobretudo no século XIX, para atacar índios hostis e depois — como resultado da vitória na "guerra justa" — escravizá-los e principalmente ocupar suas terras. Bush falou em guerra justa, como justificativa para a invasão do Afeganistão (instalando lá um oleoduto) — e Schmidt se refere à 1ª Guerra da mesma maneira (o que confirma a opinião dos comunistas, ou seja, que a 1ª e a 2ª Guerra foram capítulos da mesma guerra imperialista ou justa, como queria a Santa Madre Igreja).
[56] Ibidem, p. 272.

sofrimento cristão, pela doutrina do "cordeiro de Deus". O fato é que Péguy é um dos moldes mais recorrentes nos textos em prosa de Schmidt, talvez porque este jamais tenha conseguido exibir a coerência que o francês conseguiu.

Outro autor sempre coerente e sempre modelar nas opiniões de Schmidt na primeira fase de sua vida pública é Alceu Amoroso Lima. Um tema caro a Alceu — bastante discutido por Péguy — herdado por Schmidt, tema muito discutido a partir da década de 1920, como veremos no capítulo seguinte, é o tema da descristianização da burguesia:

> Conheço todas essas conversas [sobre a necessidade do divórcio] e, na realidade, não experimento nenhum sentimento sobre o matrimônio, nesta hora. O que me repugna é esse egoísmo burguês do direito à felicidade. Cada um quer ser feliz, cada um considera a felicidade como o destino do homem sobre a terra. No entanto, esses que não podem tolerar uma restrição ao direito de ser feliz vivem da injustiça e se mantêm à custa do sacrifício de muitos, da sujeição econômica de uma grande massa a quem falta tudo, empregados domésticos, servidores de toda ordem que recebem, por trabalhos indispensáveis à vida de conforto, o que não chega para o essencial, para a alimentação e a roupa.
>
> [...] Uma pessoa subalimentada e sem roupa, as mãos calejadas de uma pobre mulher do povo, um pai de família sem recursos não têm o direito de colocar sequer o problema da felicidade. Que é a desgraça de um casal que não se saiu bem na prática da vida em comum, em comparação com essa multidão soterrada, mantida na pobreza extrema por uma burguesia que se descristianizou à força de negar o sofrimento, de querer que a vida seja uma permanente estação de gozo, de alegria e de medíocre felicidade?[57]

Aqui, o poeta engajado, o homem público se manifesta contra o divórcio, tema difícil numa sociedade hipócrita como a brasileira até mesmo em nossos dias. O argumento de Schmidt é o de que a busca da felicidade do ser burguês exige uma liberdade com a qual quem vive na extrema pobreza não tem tempo de se preocupar. É aparentemente um bom argumento, se não conhecermos o argüidor. A coisa é colocada como se o problema da burguesia não fosse a avidez por lucro e poder, mas sim a falta de Cristo no coração. Estamos vendo como a ideologia desliza pelos textos de Schmidt. Esta é a maneira autoritária e mais comum de o poeta expor suas idéias. Tudo aqui tem a ver com o discurso reacionário (por isso a proximidade com as idéias de Alceu Amoroso Lima que salientamos).

Como argumentamos em capítulos anteriores, a religião no discurso de Augusto Frederico Schmidt se mostra como um argumento hipócrita. Em primeiro lugar, é difícil acreditar que ele seja realmente um católico; Alceu Amoroso Lima o definia como "agnóstico". Em segundo lugar — e isto ficará mais claro na discussão de seus textos e da ideologia que neles se mostra — é evidente que os textos de Schmidt se inscrevem num contexto reacionário maior. Sua literatura participa de um momento político específico, ou seja, a

---

[57] Idem, *O Galo Branco — páginas de memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, pp. 279-280.

articulação da Igreja (e de simpatizantes) contra o avanço das forças de esquerda que se avolumavam no período. Essa hipocrisia (chamada por Alceu "agnosticismo") aparece nos dois trechos abaixo, disfarçada em questionamento existencialista:

> Creio ou não creio em Deus e na vida eterna? Sei apenas que desejo crer, e que a negação de tudo me atiraria ao maior desespero. Minha natureza é, porém, incapaz de se fixar na fé. Procuro em vão, desde que me conheço e reconheço, uma âncora![58]
>
> [...] Desejo realmente crer, como escrevi, ou, analisando-me bem, encontro uma certa conformidade, um certo gosto na atitude de adiar indefinidamente esse problema, essa colocação do destino da minha alma?
>
> Não sou um espírito religioso, e no entanto como admiro os que o são!
>
> O que há em mim é um fundo de sentimentalidade que me faz levitar com todas as coisas religiosas. Minha atitude perante o mundo é a de um homem crente. No entanto, essa atitude não é inspirada por nenhum baixo sentimento de conveniência. Dizer que não creio em Deus me humilha, me coloca mal, como outrora, no tempo de menino, me humilhava confessar que era órfão, ou na adolescência exibir a minha escondida pobreza.
>
> Não crer em Deus, não pertencer à Igreja Católica, de que sou natural, e de que o são todos os meus também, equivale, para mim, a não ter família, a ser um desgarrado sem lar. Entretanto, que dificuldade em aceitar as verdades da Igreja! Todo o meu ser se inclina a não ver nada mais além desta vida. Um sentimento de humildade me faz julgar pretensão descabida o homem se afirmar eterno, da eternidade do próprio Deus.[59]

Schmidt precisa avisar que sua atitude de crente não é uma atitude de conveniência. Sua crença em Deus, contudo, como vimos anteriormente, é muito frágil, quase inexistente, para não dizer conveniente. Ele é quase um ateu. Mas ser ateu, ou agnóstico como Drummond de Andrade, nesse instante, é como aliar-se ao exército inimigo, em suma, ser comunista (ou "de esquerda"). Horror dos horrores, sejamos católicos, um pensamento algo assim como o de Pascal.

---

[58] Ibidem, p. 263. Essa imagem da âncora para fixação do poeta é recorrente em certa fase de seus poemas (até, por exemplo, princípios da década de 1940).

[59] Ibidem, pp. 263-264. É possível, por um lado, pensar, aqui, na questão do "adiamento" de que fala Pierre Janet e na questão neurótica de Deus como a figura do Pai, como queria Freud: a relação *neurose/necessidade religiosa* que Schmidt parece "imprudentemente" deixar escapar pela fresta da porta do inconsciente... Por outro lado, no entanto, isso pode sugerir que ele conheça algo da idéia freudiana da paranóia escondida por trás da fé em Deus, quando Schmidt afirma ser "pretensão descabida o homem se afirmar eterno". Quando Schmidt fala em esconder a pobreza que o humilhava, podemos ler a frase da seguinte maneira: o poeta não se confessa descrente e materialista (o que Mario de Andrade fareja por entre seus versos) por ser a fé católica romana um passaporte para a ascensão social e para a permanência entre as pessoas "que contam" na sociedade carioca (inteiramente pautada pelas regras da Corte Portuguesa). Herança perversa de D. João VI: na capital federal não é preciso ter fé, mas declarar-se crente (mas não de qualquer religião, e sim da católica apostólica romana.

6. SCHMIDT E A AÇÃO

Schmidt buscava sempre uma oportunidade de se pronunciar, de interferir. Uma excelente oportunidade para se pronunciar mais uma vez em público de maneira influente aparece um 1956, na conferência publicada com o título *Discurso aos jovens brasileiros*, ocorrida no Colégio Cataguases, a convite do Grêmio Literário Machado de Assis, por ocasião da cerimônia de formatura naquele ano. É texto tardio, mas importante por sublinhar idéias que caminharam com ele durante pelo menos trinta anos.

É, na verdade, um discurso marcado pelo *desencanto*, e desencanto duplo: o desencanto do poeta/homem-privado que, em contato com a atmosfera do passado toma consciência da inevitabilidade da passagem do tempo, e do poeta/homem-público que vê na vida pública, do ponto de vista principalmente do empresário bem sucedido — mas sobretudo do poeta reconhecido — a confusão, a desesperança e o desânimo que "se abate sobre nossas cabeças". Entretanto, apesar do desencanto com o presente, o discurso do homem público se abre para a esperança da renovação que ele consegue enxergar nos "jovens brasileiros", como no trecho que segue:

> O que pretendo confidenciar-vos é que estou aqui para sentir e captar que há em vós, realmente, um outro Brasil, melhor, mais generoso, mais purificado e mais realista também, nascendo e florindo. Vim porque precisava verificar, de perto, que nem tudo o que nos cerca é confusão, desesperança e desânimo.

Primeiramente, é impossível não reconhecer aqui o homem de vocabulário católico falando, e a "confusão, desesperança e desânimo" que nos parece, num primeiro momento, a resposta à mensagem do profeta — que vimos no capítulo três, em relação ao poema "Profecia", sobre a catástrofe que se abateria sobre nós. Mas podemos notar, ademais, a partir desse otimismo, o desejo grande de mergulhar na vida pública do país, que é o que nos interessa daqui por diante.

Não estando, no entanto, em "estado de graça para as letras", como diz na página 18 do discurso, seu desencanto parece se estender também ao mundo intelectual de que participa. Lembremos que já no poema "Profecia", o profeta devia, para espalhar sua mensagem, abandonar a poesia, pois esta enfraquece o coração.

O que parece acontecer, na realidade, com o homem público é o desconforto de ter de optar, politicamente, entre "duas facções irreconciliáveis": a direita católica ou a esquerda. Augusto sempre fora um intelectual visado, já que, como ele próprio diz no discurso, "fui sempre um homem que trabalhou na iniciativa privada, no comércio a princípio e depois na indústria,

jamais senti a menor incompatibilidade em agir, em esforçar-me, em lutar pela vida e escrever e ser poeta".[60]

É sempre perigoso, embora tentador, fazermos ligação direta ou imediata entre a vida e a obra do autor, entre sua *vida privada* e sua produção intelectual. No caso de Augusto, entretanto, ao menos num primeiro momento, podemos fazer certos paralelos e conjecturas, menos para nos aproximarmos duma verdade inquestionável do que para iluminar certos pontos de sua estranha trajetória.

Algumas páginas à frente, no mesmo discurso, nos diz o autor: "Acusam-me hoje de trair a poesia pela política. Não sou e não quero ser político. Mas há uma verdade, um fundo de verdade na acusação que me fazem implicitamente e que é a de amar demais este nosso país".

Se voltarmos ao *Canto do brasileiro*, nos recordaremos do poeta que se recusa ao pitoresco, ao paisagístico, ao geográfico. Seu país é outro: nos seus mundos líricos, ele é um país de exílio, um país distante de todos os que conhecemos.

Ao lermos o trecho acima, contudo, lado a lado com o *Canto*, parece-nos que o poeta-público, ainda em embrião naquele momento, já se encontrava na própria recusa em que se arma o poema. E é o próprio autor quem nos chama a atenção para isso, em seu *Discurso*, logo em seguida:[61] "Horrorizava-me a prisão nos temas brasileiros, queria o espaço sem cor e o universo. Não me interessava saber do drama da minha terra". Existe aqui a possibilidade, levantada por Alceu Amoroso Lima, de que a recusa do *brasileiro* seja mais ou menos a recusa do adolescente em encarar a realidade, mesmo tropeçando nela a cada passo. Por outro lado, é muito mais provável que se mostre aqui a dialética *provincianismo x cosmopolitismo*, oposição que se resolve de maneira bastante cômoda sob as asas das pretensões universais da Santa Madre Igreja.

Mais tarde — quem sabe se no período do poeta-profeta — o peso da idade, do passar dos anos, do convívio intelectual e das concessões impostas pela vida, tudo isso fará desabrochar no *brasileiro* o poeta interessado, engajado, tornado um outro tipo de brasileiro "a ponto de sofrer, de amargar diante das indelicadezas, das brutalidades cometidas contra a pátria".

É um avanço, certamente. No entanto, o tom de suas palavras novamente é maculado de piedade e caridade católica, é o discurso do profeta-católico que ambiciona abandonar a poesia. Ao invés de meditar sobre a morte, o destino dos homens, o poeta-público se mistura "cada vez mais e sempre involuntariamente, nas agonias, nas dificuldades deste país".

---

[60] SCHMIDT, Augusto Frederico. *Discurso aos jovens brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 29.

[61] Idem, ibidem, p. 12.

Sabemos que não foi só ele que se aproximou desse tipo de poesia de caráter mais propriamente social. Em 1945, Carlos Drummond de Andrade trazia a público *A rosa do povo*. Sua poesia social, entretanto, diferia da de Drummond exatamente pela retórica católica, pela ética cristã que ele lhe tentava impor: estavam em lados opostos em relação ao caráter social da poesia. Isso sem falarmos nas evidentes diferenças de fatura que contrapõem as duas experiências poéticas.

"Amar o seu país é amar o mundo e é amar-nos a nós mesmos e aos seres a cuja espécie pertencemos". O seu amor pelo Brasil — e seu interesse pela "questão social" do Brasil — mostra-se sempre sob esse ponto de vista que, torna-se evidente, ainda é o desejo do universal, do absoluto que Deus representa para o católico. Augusto era, no entanto, liberal, principalmente um comerciante, um homem de negócios.

Nesse sentido, parece-me que o seu *Discurso aos jovens brasileiros* funciona bem mais como sermão aos jovens que herdarão o país — e sermão católico e hipócrita — tipo "faça o que eu digo mas...", que propriamente um discurso de um poeta comprometido na vida pública. É, na verdade, mais um exemplo da impostura, aquela que vimos em sua poesia de feitio religioso.

No momento em que Schmidt pronuncia este discurso aos jovens de Cataguases, ele já é homem influente. Já se encontra ligado de uma forma ou outra ao governo, já se encontra ligado de uma forma ou outra à iniciativa privada e a multinacionais. Ligado, enfim, aos grandes grupamentos a quem sempre interessou que o país não fosse para frente. Ou fosse da maneira que lhes interessava, que era o que acontecia então e costuma acontecer até hoje, pois essa gente ainda está no poder. O discurso pode ser, então, um *mea culpa*? Não, é somente, como dissemos linhas atrás, impostura. Retórica reacionária.

7. Qual Schmidt é o Schmidt?

Voltemos à questão dos perfis. Qual perfil nos restou de Augusto Frederico Schmidt? Afinal, se foi a respeito do poeta que discutimos nos primeiros capítulos; se foi a respeito do profeta que discutimos em parte do terceiro capítulo, é justo que nos perguntemos a respeito desse homem.

Este capítulo tentou mostrar um esboço, pálido, é verdade, em se tratando de recuperação histórica, mas mostrou tanto um Schmidt visto por dois grandes nomes da literatura brasileira dos anos de 20 a 40, como um perfil formado por imagens fornecidas pelo próprio autor em suas crônicas e páginas de memórias. Pudemos perceber, assim, em que momentos esses perfis se complementam e em que momentos esses perfis se negam.

Mais adiante veremos, por intermédio ainda de fragmentos de memórias, crônicas na imprensa e trechos de discurso, outras facetas do homem público Augusto Frederico Schmidt. Se aqui mostramos o homem e sua necessidade de intervenção na sua sociedade, em seguida mostraremos e discutiremos a maneira de intervenção e suas limitações e abusos.

II. O Galo Branco e a Igreja Soviética

9 de outubro de 1937

Os dogmas da Comissão Executiva do Estado de Guerra:
"Quem não for contra o comunismo é comunista. Não são inimigos da pátria apenas os adeptos ou simpatizantes do comunismo, mas também os indiferentes".

O espelho partido, Marques Rebelo

Afinal, por que haveríamos de deixar aos comunistas a iniciativa ou o privilégio de denunciar as injustiças sociais, como se somente eles se interessassem pela sorte dos pobres e dos explorados?

Décio de Almeida Prado

[...] Porque o socialismo não é apenas a questão operária ou do quarto Estado, mas é sobretudo a questão do ateísmo, de sua encarnação contemporânea, a questão da torre de Babel, que se construiu sem Deus, não para atingir os céus da terra, mas para abaixar os céus até a terra.

Fiódor Mikhailóvitch Dostoiévski

No capítulo anterior, em que se discutiu o arsenal técnico do poeta Schmidt, feito de recursos buscados na tradição da poesia bíblica (*Salmos*, *Provérbios*, *Cântico dos cânticos*, *Sabedoria* e os livros proféticos, principalmente *Isaías* e *Jeremias*) e da literatura de inspiração bíblica (Paul Claudel, Charles Péguy, George Bernanos, entre outros) percebemos de que maneira as artimanhas, por assim dizer, de sua arte poética tinham como objetivo, por um lado, encobrir — atrás do ritmo encantatório dos versos, do estilo repetitivo e quiásmico bíblico, bem como da religiosidade a um passo do abismo da descrença — a ideologia à qual servia; por outro, e mais amplamente, alinhar-se, com os procedimentos dessa poética, numa empreitada de cunho estritamente político, mascarada, também ela, de ação religiosa, ou seja, como vimos, alinhar-se à ação de combate ao avanço do "comunismo".

Na obra em prosa — ou, mais precisamente, na maior parte dela—, contudo, o que perceberemos é que, nos momentos em que os ânimos se mostraram extremamente acirrados no cenário político brasileiro (Estado-

Novo, ao qual pertencem os primeiros textos; os movimentos que culminarão no golpe militar de abril de 1964, ao qual pertencem os textos mais recentes), já nem podemos falar na ideologia permeando ou enquadrando seu texto, mas sim em "guerra santa" simplesmente. Tais textos (que falam na política soviética, nos ajuntamentos socialistas, no engajamento de esquerda; ou nos textos da década de 1960, na campanha anti-Jango) são meramente panfletos de ataque e difamação, como veremos daqui para diante.

1. A Doutrina Católica contra o Avanço do Socialismo

Se, por um lado, a separação definitiva entre Igreja e Estado, no início da República, deu a ela uma liberdade de decisão que ela sempre desejou, por outro obrigou-a a buscar um novo modelo de atuação junto à sociedade, o que ela não conseguirá antes de decorridos pelo menos 40 anos.

O que se percebe é que a atuação da Igreja junto à sociedade, no período anterior à década de 1920, é rotineira e medíocre e sua capacidade de influir politicamente é praticamente nula.[62]

O começo da "reação" (o vocábulo aqui ainda no sentido de "ação contra") teve, entretanto, seu ponto de partida na Carta Pastoral de D. Sebastião Leme — então arcebispo de Olinda — em 1916, publicada, posteriormente, no 1.° número da revista *A ordem*. Nessa carta, D. Leme conclama a nação a se voltar contra essa rotina e mediocridade, contra a descatolização da sociedade civil e política, partindo do princípio de que somos, segundo ele, um país de maioria católica:

> Somos a maioria absoluta da nação. Direitos inconcussos nos assistem com relação à sociedade civil e política, de que somos a maioria. Defendê-los, reclamá-los, fazê-los acatados, é dever inalienável.
>
> E nós não o temos cumprido.
>
> E na verdade, os católicos, somos a maioria do Brasil e, no entanto, católicos não são os princípios e os órgãos da nossa vida política. Não é católica a lei que nos rege. Da nossa fé prescindem os depositários da autoridade.
>
> [...] O mesmo se pode dizer de todos os ramos da vida pública.
>
> Anticatólicas ou indiferentes são as obras da nossa literatura. Vivem a achincalhar-nos os jornais que assinamos.

---

[62] José Oscar Beozzo lembra que, se podemos falar disso em relação às Igrejas de, por exemplo, S. Paulo e Rio de Janeiro (que é o nosso caso), isso não vale para as Igrejas do Rio Grande do Sul e Santa Catarina que, dada à imigração peculiar (em geral alemã, italiana e polonesa), teve uma formação diferente daquela do restante do país. Assim, a relação de padroado que se verifica no restante do país, é praticamente inexistente no Sul do Brasil. Vide BEOZZO, José Oscar. "A Igreja entre a Revolução de 1930, o Estado Novo e a Redemocratização". *História geral da civilização brasileira - Brasil republicano (Tomo III, 4.° Volume, org. Bóris Fausto).* S. Paulo: DIFEL, 1986, 2ª edição, pp. 278-279.

Obliterados em nossa consciência os deveres religiosos e sociais, chegamos ao absurdo máximo de formarmos UMA GRANDE FORÇA NACIONAL, MAS UMA FORÇA QUE NÃO ATUA E NÃO INFLUI, UMA FORÇA INERTE.[63]

O que percebemos nesse trecho da carta de D. Sebastião Leme é que nela estão contidas basicamente as mesmas idéias do projeto de aliança da Igreja com o povo — cujo objetivo era o de preencher a lacuna surgida com o fim da aliança entre Igreja e Estado — do Padre Júlio Maria, nos primeiros anos da República.

As palavras de D. Leme entusiasmaram Jackson de Figueiredo exatamente por serem palavras nitidamente reacionárias, pensando na palavra "reação" em dois sentidos básicos: **1.** reação contra o catolicismo de fachada (o que levará a Igreja a investir na conversão de intelectuais potencialmente influentes, como Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima); **2.** reação contra qualquer forma burguesa liberal ou social-comunista (principalmente esta). A conotação "reação" = "anti-comunismo", ainda mais feroz que a anterior, viria posteriormente, provocada pelos novos rumos tomados pelo socialismo soviético devido à ascensão de Stálin ao poder, em 1924, assim como com o surgimento da Ação Católica, em meados da década de 1930.

A pastoral de D. Leme foi, antes de tudo, um ato político. Suas idéias de ação política, entretanto, não contemplavam a criação de um partido político católico, como era, por exemplo, o ideal de Jackson de Figueiredo.[64] A carta pastoral foi não somente um alerta contra o marasmo da "vida católica" até então, como também um fato determinante na tentativa da Igreja de reconquistar sua influência nos meios social e político *via* participação.

Ela, na verdade, viu-se obrigada a isso devido ao crescimento do proletariado urbano e, conseqüentemente, com o surgimento no Brasil de visões do mundo de esquerda, trazidas por imigrantes italianos e espanhóis, principalmente, que eram alternativas à tradicional visão do mundo católica. A Igreja sente-se forçada, portanto, a intervir também nesse meio, com a criação de círculos operários católicos, tentando, com isso, reconquistar as ovelhas perdidas.

---

[63] LEME, D. Sebastião. "Palavras que devem ser meditadas — trecho do primeiro número de *A ordem*". Apud FERNANDES, Cléa Alves Figueiredo. *Jackson de Figueiredo - Uma trajetória apaixonada*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, pp. 341-342.

[64] Diz Alceu Amoroso Lima, a respeito da criação da Liga Eleitoral Católica, uma espécie de *lobby* católico que exerceu sua influência na Constituinte de 1934: "A idéia da Liga foi de D. Leme. Nesse sentido, a Revolução de 30 teve uma importância fundamental também para a Igreja. D. Leme era pessoalmente contrário ao padre na política, ao padre politiqueiro, ao padre que entrou na política, tanto no período do Império como no da República, apenas para servir à política. Ele achava necessário eliminar da Igreja uma influência exercida no plano estritamente politiqueiro, criando algo que a colocasse fora e acima desse nível. E o instrumento que descobriu para concretizar aquela intenção foi a Liga Eleitoral Católica". ATHAYDE, Tristão de. *Diálogo* (com Lourenço Dantas Mota). S. Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 41-42.

Desse modo, só é possível entender o crescimento em importância desse pensamento católico específico, se compreendermos a evolução das medidas do escalão superior da Igreja Católica como resposta aos avanços do pensamento socialista (socialismos, anarcossindicalismo, comunismo e, posteriormente, a chegada do pensamento marxista) no Brasil.

Torna-se evidente que, principalmente para a Igreja Católica — mas também para a oligarquia, para a burguesia em geral, a pequena-burguesia e a classe média recém-surgida —, o avanço das idéias socialistas, que já preocupavam antes da Revolução Bolchevique de 1917, após essa data foi se tornando mais e mais perigoso, chegando a causar uma espécie de medo paranóico.

O período posterior ao ano de 1922 nos mostra fatos de capital importância para compreender a lógica da reação católica: a fundação do Partido Comunista Brasileiro, e, em contrapartida, a fundação do Centro Dom Vital por D. Leme e Jackson de Figueiredo. Por outro lado, a Revolução de Julho de 1922, seguindo-se a isso o período conturbado do governo Artur Bernardes, a Revolução de 1924 (com a formação da Coluna Paulista) que eclodirá na Coluna Prestes, em 1925.

Todo esse período de revoluções contemporâneas (compreendido entre os anos de 1922 e 1938), e que culminará com o Estado Novo, marca, por um lado, a ascensão do tenentismo, a luta contra o poder das oligarquias rurais, o surgimento de uma classe média. Por outro lado, marca o recrudescimento da luta operária por seus direitos.

Fica claro, portanto, que o crescimento dos movimentos operários (fundação do PCB, a expansão do anarcossindicalismo e das idéias socialistas são um sintoma disso)[65] se mostrará como o motivo principal do surgimento, entre nós, da Ação Católica[66] que, usando a justificativa da recatolização[67] do povo brasileiro (palavras de Alceu Amoroso Lima) e que, na prática, nada mais foi que um instrumento da Igreja, reflexo dos encaminhamentos determinados pelo Vaticano, como percebemos nas várias encíclicas

---

[65] "A fundação do Partido Comunista é acontecimento *sui generis* no movimento operário. Pela primeira vez tenta-se superar, com novo arcabouço de organização e nova formulação ideológica, os limites do passado. Abandona-se a idéia do espontaneismo, da adesão livre e sem obrigações partidárias rígidas, para a defesa de um objetivo cuja realização está estruturalmente ligada a um partido, que é rigorosamente disciplinado e é posto em ação monoliticamente". CARONE, Edgar. *Classes sociais e movimento operário*. S. Paulo: Ática, 1989, p. 93.

[66] Lembrar que a fundação e a atividade da revista *A ordem*, do Centro Dom Vital, dirigidos, ambos, por Jackson de Figueiredo — e após a sua morte por Alceu Amoroso Lima, bem como a fundação de Ligas Operárias Católicas, reacionárias, mais ou menos nos moldes das similares francesas é também desse período.

[67] No texto de Mario de Andrade "Tristão de Athayde", ele discute essa idéia de que o povo brasileiro seja católico essencialmente, que é a idéia de Tristão/Alceu Amoroso Lima.

que se seguem à *Rerum Novarum*, na tentativa de conter o avanço do que hoje costumamos chamar de "movimentos de esquerda".

Após a revolução de 1930, lutas sociais e intranqüilidade forçam o operariado e a pequena burguesia a buscarem novas formas de se expandirem e proporem reivindicações. Para Edgar Carone,[68] a reação que inaugura a violência direitista, conseguindo reanimar a pequena burguesia é o Integralismo de Plínio Salgado.[69] Ele não consegue, contudo, "encantar" a burguesia. Entretanto, foi exatamente nessa reação contra o comunismo e formas liberais que a burguesia buscou assegurar seu predomínio.[70] Da mesma forma, foi nessa reação que a Igreja Católica brasileira buscou, como diriam Padre Júlio Maria e Sebastião Leme, sua aliança com o povo, tentando reconquistar o poder que perdera com o fim do Império.

2. O Movimento Reacionário Católico[71]

Conheci numa conferência qualquer, um jovem estudante sul-riograndense que hoje milita na imprensa paulista, P. M., com quem acabei morando numa pensão à rua Jaceguai, 17. Assisti nessa hora ao drama de uma conversão, P. de M., que depois se tornou durante um certo tempo, um ativo agitador político, principiara a ler os teoristas marxistas e a crer neles com uma integral sinceridade. Por seu intermédio conheci muitos outros jovens, que se preparavam para aceitar o apostolado comunista e dar a essa crença o que de melhor e mais forte possuíam.[72]

---

[68] CARONE, Edgar. *Revoluções do Brasil contemporâneo*. S. Paulo: Ática, 1989, 4ª edição, p. 101. Um exemplo do terror que o comunismo (e os socialismos) sempre infundiram nas camadas dominantes do país pode ser experimentado nalguns versos dum poema publicado em 1940, no livro *O canto absoluto*, do poeta católico Tasso da Silveira, poema intitulado "Canção da mulher grávida": "Ah, ninguém sabe se teu filho/ não virá para desencadear outras tormentas,/para agitar, com mãos possantes,/as águas do oceano trágico,/provocando marés montantes de agonia,/fluxos violentos de aflição./Houve um ventre, perdido, /como o teu,/entre milhões de outros ventres,/e que um dia, no entanto,/gerou Lenine./Outro gerou Judas./Houve um ventre, como o teu, obscuro,/que um dia, no entanto, conteve/São Francisco de Assis". A forma como o poeta coloca Lênin ao lado de Judas (saídos ambos de ventres perdidos entre tantos outros:, ou seja, poderiam ter gerado o bem — um outro São Francisco de Assis — e no entanto...) lembra-nos aquelas histórias contadas no fim da década de 60, começo da década de 70, histórias de que comunistas "comiam criancinhas". Pelo menos, uma idéia é tão ridícula quanto a outra.

[69] Oriundo do Modernismo do grupo Anta, bem como das fileiras secundárias do PRP, a partir de 1930 — após a viagem à Europa — passa a seguir uma orientação fascista. Buscando uma revolução de orientação direitista (que não encontra no tenentismo), consegue, em 1932, articular a Ação Integralista Brasileira que, depois do Partido Comunista Brasileiro, era o único partido nacional. Em 1937, a aproximação entre Getúlio Vargas e o Integralismo torna-se realidade, mas não dura muito.

[70] Idem, ibidem, p. 109.

[71] Quem usa a expressão é José Rafael de Menezes em sua apresentação ao volume dedicado a Jackson de Figueiredo pela coleção *Nossos Clássicos* da Livraria Agir Editora. Op. cit., p.15.

[72] SCHMIDT, Augusto Frederico. "Minha formação". *Poesia completa 1928-1965*. Rio de Janeiro: Topbooks: Faculdade da Cidade, 1995, pp. 27-31.

Esse é um texto de 1944,[73] em que podemos entrever, por trás do tom falsamente democrata e sempre derramado de Schmidt, o sarcasmo que o vocabulário denuncia: "conversão", "apostolado", "crença", "crer", tratando o comunismo[74] como uma espécie de religião, que mais tarde, como veremos adiante, apelidará de "Igreja Soviética".

Manuel Bandeira escrevera, na década de 1940, que Augusto Frederico Schmidt *reagira* contra aspectos modernistas que ele, Schmidt, acreditava já cristalizados, ou seja, já tornados corriqueiros, nos seguidores do Modernismo, transformando-se em lugares-comuns ou cacoetes. Nesse contexto (de Bandeira), o papel de Augusto teria sido o de *agir contra esses cacoetes*, portanto, papel renovador.

Usando essa lógica, é possível empregar essa noção de *reação* (ou seja, *ação contra*) até mesmo com respeito aos modernistas: eles *agiram contra* a mesmice ventilando o ambiente da arte moderna do Brasil. Porém, somente nesse sentido: o modernismo, se foi reação, ainda assim estava de olho no presente e no futuro. O próprio Alceu de Amoroso Lima, mais tardiamente, dirá que os modernistas foram revolucionários (e não reacionários ou contra-revolucionários).[75]

Por esse motivo, é necessário nos determos um pouco no trajeto histórico do verbo "reagir" e derivados "reação", "reacionário".

Se nos dias de hoje "reacionário" é vocábulo utilizado como sinônimo de "conservador" — isso, possivelmente, depois da década de 1960 —, nas décadas de 1920 a 1950 (pelo menos) não era a mesma coisa. Não é, aliás, com o significado de "conservador" que Nélson Rodrigues se dizia "reacionário", mas com o sentido de "anti-comunista e católico".

Se retrocedermos no tempo até o momento imediatamente posterior à Revolução Francesa, veremos que é Joseph de Maistre[76] quem primeiro utiliza os vocábulos "contra-revolução" e "reação".[77]

---

[73] Texto publicado originalmente em *Testamento de uma geração*, organizado por Edgard Cavalheiro, Ed. Globo, 1944.

[74] É muito difícil de saber, na verdade, o que Augusto (ou Alceu, ou qualquer dos católicos reacionários de que tratamos aqui) entende por comunismo. As diferenças entre "comunismo", "socialismo" e "anarquismo", à época, parecem ser muito difíceis de serem compreendidas. Edgar Carone lembra que o termo "socialista", por exemplo, era muito vago. "Representa expressão de teorias evolucionistas, reformistas, franco-maçons, liberais, positivistas, misturadas com terminologia do socialismo reformista pequeno-burguês, todos eles vindos da França". CARONE, Edgar. *Classes sociais e movimento operário*. S. Paulo: Ática, 1989, p. 39.

[75] LIMA, Alceu Amoroso. *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1968, 4ª edição, p. 66.

[76] O que diferencia "reação" e "contra-revolução", para de Maistre, é que "reação", para ele, tem estrita conotação monarquista. É nesse sentido, por exemplo, que Jackson de Figueiredo utilizará o termo nas décadas de 1910-20, ou seja, "reação" católica anti-republicana, restauração da monarquia.

Para Alceu Amoroso Lima, Maistre entendia por contra-revolução um "movimento contrário à revolução pela recusa de todos ou de alguns desses elementos", do mesmo modo que reação seria "a recusa de certas finalidades revolucionárias e sua substituição por outras, com o emprego, entretanto, de meios semelhantes".[78] Ou seja, a contra-revolução recusa alguns ou todos os elementos revolucionários e a reação recusa alguns e propõe outros utilizando entretanto meios semelhantes para a sua substituição.

Para Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima (e, portanto, para Schmidt e os católicos reacionários) reação e contra-revolução são quase sinônimos,[79] pois, de um modo ou de outro, ambas as expressões se voltam contra o "espírito revolucionário", seja ele qual for.

Logo, sob esse novo enfoque, a reação de Schmidt tem, por um lado, o significado de *ação contra* os cacoetes e exageros que via nos modernistas. Do ponto de vista político — que é o que nos interessa aqui —, contudo, também significa uma reação contra o espírito revolucionário, contra os excessos que soavam aos ouvidos desses católicos como expressões anti-católicas e, em outras palavras, comunistas.[80]

Como vimos no primeiro capítulo desta tese, para Mario de Andrade, Schmidt era o poeta que ele via caminhar lenta mas resolutamente em direção à poesia de temática (e formato) social, incorporando à sua poética o ritmo da retórica católica, o estilo de poesia participante, possível apenas ao católico de procissão, desse que sai para as ruas não simplesmente por fervor

---

[77] Marx utiliza o termo "reação", em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, que seria, segundo ele, a "noite em que todos os gatos são pardos", com o significado de "contra-revolução", ou mesmo "golpe de Estado", ao mencionar as intrigas dos monarquistas para fazer "o manto imperial cair sobre os ombros de Luís Bonaparte". MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. S. Paulo: Mandacaru, 1990, p. 49.

[78] Idem, ibidem, p. 50.

[79] Na França de Napoleão Bonaparte e na de Luís Bonaparte, certamente contra-revolução era sinônimo de reação. Para Marx, como vimos em nota anterior, era também sinônimo de golpe de Estado. Para o Brasil de Jackson e Alceu Amoroso, isso é mais relativo. Para Jackson, que tinha idéias monarquistas, a sinonímia é evidente. Para Alceu, que se dizia democrata cristão, "contra-revolução" não fazia parte do seu vocabulário. Entretanto, a palavra usada por Maistre — que tanto inspirou Jackson — tem na França um significado bastante pragmático. Lá, "reação" e "contra-revolução" podem ser sinônimos por terem sido empregadas em relação aos movimentos contrários às Revoluções de 1789 e 1848, ou seja, com o significado, na verdade, de golpe de Estado que lhe dá Marx. Aqui, dificilmente poderíamos dizer que a Proclamação da República tenha sido uma Revolução.

[80] "Minha aproximação com Schmidt se operou justamente através de Jackson. [...] Em uma de suas cartas falou-me Jackson de um jovem poeta, 'contaminado' pelo modernismo poético, que Jackson abominava como sendo a expressão estética daquele 'espírito revolucionário' que, sob a influência de Joseph de Maistre, ele combatia a ferro e fogo". Idem, *Memórias improvisadas — diálogos com Medeiros Lima*, Petrópolis, 1973, p. 114. Neste trecho percebemos nitidamente a influência de Jackson sobre Alceu e sobre Schmidt, bem como a de Alceu sobre Schmidt. Mais: percebemos, sobretudo, que o "espírito revolucionário" do modernismo (muito difuso em Schmidt, diria eu) era sinônimo de "comunismo" para o radicalismo de Jackson.

religioso — como é, à primeira vista, o objetivo da procissão —[81] porém, também para conquistar espaço físico para os seus iguais e adeptos para a sua fé. A ação católica seria, nesse sentido, uma participação verdadeiramente de passeata (pois tem basicamente conotações políticas).

Por fim, se tomarmos o vocábulo *reação*, portanto, no sentido que vinha tomando corpo desde os primeiros anos da década de 1920 até os anos de 1930[82] — com D. Sebastião Leme, Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima —, *reação* toma contornos bastante específicos e descaradamente políticos. Até porque Jackson de Figueiredo pregava um catolicismo não paroquial, mas de intervenção política.

É inegável que, tanto para D. Sebastião Leme como para Jackson de Figueiredo (herança do padre Júlio Maria), a recatolização era antes um retorno (daí reação) à religião de Estado do período monárquico. Isso não era, contudo, o que pensavam Alceu Amoroso Lima ou Augusto Frederico Schmidt. Mas ainda nesse contexto, reação é, sem dúvida e principalmente,

---

[81] As procissões surgiram no mundo cristão medieval com duas funções primordiais: função proselitista (impor a fé cristã e, mais tardiamente, tomar conta do espaço urbano, ou seja, ganhar território e, portanto, poder) e função disciplinadora (juntamente com a missa, como a conhecemos hoje em dia, organiza o dia-a-dia do crente e lhe impõe restrições em períodos específicos do calendário litúrgico). Não nos enganemos, contudo. A primeira função, o proselitismo, sempre teve maior importância na ação política e no culto católico. E é nesse sentido — ganhar as ruas e proclamar a superioridade religiosa e política da fé católica — que se desenvolveu a prática da procissão. Sua herdeira pagã ou laica, a passeata, embora não busque proclamar superioridade religiosa, tem como conteúdo político exatamente tomar o espaço no meio urbano. É aí que Mario enxerga o caráter social (e o conteúdo de engajamento e de política) da poesia de Augusto Frederico Schmidt, discutindo a questão do tom de marcha dessa poesia.

[82] Mais tarde, em meados da década de 1930, reação será sinônimo de ação católica, embora a doutrina da reação, como vimos, fosse bem anterior a esse período. Vimos como ela já estava presente na Carta Pastoral de D. Leme e no ideário de padre Júlio Maria. José Oscar Beozzo mostra que, com a Revolução de 1930 (e até mais ou menos 1935, às vésperas do Estado Novo) há um desbloqueio de diversas forças sociais populares. Isso quer dizer que os movimentos "de esquerda" ganham mais espaço de atuação. É nesse momento que o discurso católico, principalmente, começa a se radicalizar. Percebemos isso na 19.ª Carta Pastoral de D. João Becker (setembro de 1930), endereçada ao "Comunismo Russo e à Civilização Cristã", em que diz que o poder social "ensina aos infelizes que a repartição desigual dos bens não é uma injustiça, que o rico tem por missão na terra a Providência divina, que a condição humilde dos trabalhadores não é uma desonra, mas uma prova evidente que a posição brilhante dos grandes é mais uma responsabilidade do que um mérito". Em discurso, em julho do mesmo ano, aos operários dissera que "o bom operário deve fugir dos homens perversos, que com discursos artificiosos lhe sugerem esperanças exageradas, fazendo-lhe grandes promessas de que só resultam lamentações estéreis e ruínas de fortuna". Esse discurso de D. Becker mostra que, também para ele, a Igreja, mais do que outra instituição, pode manter o funcionamento social, político e econômico em meio à desigualdade da ordem capitalista. Vide BEOZZO, José Oscar. "A Igreja entre a Revolução de 1930, o Estado Novo e a Redemocratização". *História geral da civilização brasileira - Brasil republicano (Tomo III, 4.° Volume).* Op. cit., pp. 316-317. É preciso notar que existe menos que coincidência, continuidade, na semelhança entre o discurso de Becker e os de padre Vieira aos escravos na Bahia do século XVII.

uma *ação contra* a ascensão do "comunismo", aquela confusão entre socialismos, comunismo e anarquismo.

Graciliano Ramos, nas primeiras páginas de *Memórias do cárcere*, dedicando algumas linhas ao assunto, refere-se a esses católicos como os "homens do primado espiritual", tecendo, a seu modo, algumas considerações sobre a clara divisão existente entre os católicos e o pessoal de esquerda:

> Os homens do primado espiritual viviam bem, tratavam do corpo, mas nós, desgraçados materialistas, alojados em quartos de pensão, como ratos em tocas, a pão e laranja, como se diz na minha terra, quase nos reduzimos a simples espíritos. E como outros espíritos miúdos dependiam de nós, e era preciso calçá-los, vesti-los, alimentá-los, mandá-los ouvir cantigas e decorar feitos patrióticos, abandonamos as tarefas de longo prazo, caímos na labuta diária, contando linhas, fabricamos artigos, sapecamos traduções, consertamos engulhando produtos alheios. De alguma forma nos acanalhamos [...]. Aqui findo o resumo dos empecilhos até hoje apresentados à narração que inicio. Terão eles desaparecido? Alguns se atenuaram, outros se modificaram, determinam o que impediam, converteram-se em razões contrárias. Estarei próximo dos homens gordos do primado espiritual? poderei refestelar-me? Não, felizmente. Se me achasse assim, iria roncar, pensar na eternidade. Quem dormiu no chão deve lembrar-se disto, impor-se disciplina, sentar-se em cadeiras duras, escrever em tábuas estreitas. Escreverá talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita: inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las em gaze.[83]

É clara a contradição percebida por Graciliano: enquanto os católicos se "refestelavam" e engordavam o corpo — a matéria — os materialistas emagreciam na luta diária, sem tempo para pensar no "primado espiritual": os materialistas — descrentes ou ateus — viviam como os primeiros cristãos, despojados das delícias da vida material (se bem que não por opção); os católicos, ao contrário, viviam no fausto, gordos e ricos. A inversão que a contradição denuncia torna clara a hipocrisia de alguns católicos intelectuais — Schmidt é um exemplo eloqüente, como nos mostra seu perfil traçado por Marques Rebelo.

O que se torna evidente na sátira de Graciliano Ramos é que, se o movimento reacionário, desde D. Leme até Alceu (e posteriormente Gustavo Corção) surgiu, num primeiro momento, como vimos na Carta Pastoral de Olinda, para acabar com o "catolicismo de fachada", a estratégia teve resultado inverso, ao menos em um sentido: a vida vivida coerentemente com os preceitos da boa fé.

Por outro lado, em relação à intervenção na vida política do país, outro dos pontos salientados por D. Leme, à atuação anti-comunista da Ação Católica durante e após a década de trinta, as próprias *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos são um exemplo candente dos excelentes resultados.

As palavras da epígrafe deste capítulo mostram bem como estavam os ânimos anticomunistas, em meados e fins da década de 1930. Ou se era contra o comunismo, ou se era comunista. Não eram "inimigos da pátria"

---

[83] RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*, I.° volume, pp. 6 e 7.

somente comunistas e simpatizantes, também o eram os indiferentes. Em discurso radiofônico de 1 de janeiro de 1936, Getúlio Vargas chega a dizer que o comunismo, "se alicerçando no conceito materialista das vidas, constitui-se o inimigo mais perigoso da civilização cristã".

Compare-se, agora, essa oposição *materialistas magros x espiritualistas gordos* com os perfis do poeta gordo propostos por Mario de Andrade e Marques Rebelo, vistos no capítulo anterior. Fica evidente que, em definitivo, tais perfis não eram simples brincadeira, mas pura sátira, por isso mesmo coisa política.

A aproximação de Augusto Frederico Schmidt a esses grupos é um fato. É o próprio Schmidt quem nos conta[84] de suas afinidades com Plínio Salgado, Jackson de Figueiredo e de Alceu Amoroso Lima (seu maior amigo, até fins da década de cinqüenta). Ressalta, porém, o fato de nunca ter podido aderir ao Integralismo de Plínio e ao autoritarismo católico de Jackson. Não nega, contudo, o quanto eles influenciaram em sua formação pessoal.

Com o que vimos até aqui, é lícito dizer que esse grupo de que vimos falando, com total apoio da Igreja Católica brasileira (e autorizada pelo Vaticano), organizou uma campanha anticomunista toda ela cheia dos conteúdos e imagens de uma verdadeira guerra santa.

Esse agrupamento de intelectuais católicos da reação (recém-convertidos na sua maioria) não era pequeno. Na verdade foi um grupo que começou a ser criado a partir da década de 1920, como vimos, pelo empenho de Jackson de Figueiredo, utilizando como sede de encontros tanto a Livraria Católica como o Centro D. Vital (do qual, como vimos, foi fundador e diretor). O grupo que se forma conta com a participação de Alceu Amoroso Lima,[85] Hamilton Nogueira, Durval de Morais, Perilo Gomes, Lúcio José dos Santos, Augusto Frederico Schmidt, Andrade Muricy, J. Fernando Carneiro, Alberto Deodato.[86]

Uns mais, outros menos importantes no cenário intelectual brasileiro (principalmente na então Capital da República), o fato é que a maioria deles estará ativa nesse agrupamento anticomunista que se costumou chamar de

---

[84] SCHMIDT, Augusto Frederico. "Minha formação". *Poesia completa — 1928-1965*. Rio de Janeiro: Topbooks: Faculdade da Cidade, 1995, pp. 27-31.

[85] Embora mais tardiamente Alceu assuma uma postura mais "à esquerda" — o que explicará o afastamento entre ele e Schmidt — nesse momento (década de 1930), na direção do Centro D. Vital, em substituição a Jackson, após a morte deste, e da revista *A ordem*, mesmo dizendo tentar afastar o Centro da política reacionária que lhe imprimira Jackson de Figueiredo, afirma: "Mas não deixava de considerar então, com simpatia, os movimentos direitistas, especialmente o fascismo, na sua luta contra o totalitarismo comunista". BEOZZO, José Oscar. "A Igreja e a Revolução de 1930, o Estado Novo e a redemocratização". *História geral da civilização brasileira — Brasil republicano*. Op. cit., p. 318.

[86] Entre os conversos mas não politicamente ativos, podemos citar os nomes de Murilo Mendes (embora fosse nitidamente anticomunista) e Jorge de Lima.

"reação católica", que com o passar do tempo e o crescimento do poder das "esquerdas", intensificou sua ação de maneira ainda mais virulenta.

A esse grupo podemos acrescentar os nomes de Tasso da Silveira e de Octavio de Faria, nas décadas de 1930 e 1940, e, nas décadas de 1950 e 1960, podemos acrescentar o de Gustavo Corção.

Esse grupo conseguiu ampliar pouco a pouco a "simpatia" dos liberais, ao menos enquanto seus interesses eram os mesmos. Alguns dos nomes que constam dessa lista, aumentados em alguns (como o de Carlos Lacerda), comporão a tropa de choque que trabalhará na campanha para a deposição de João Goulart, abrindo as portas para o golpe militar de 1964.

3. Augusto Frederico Schmidt *versus* a Igreja Soviética

Já vimos o quanto é difícil compreender o que "comunismo" significava, nesse momento aqui estudado. Parece-me melhor, portanto, pensarmos aqui em "opção de esquerda", ao invés de "comunismo". Sendo assim, toda vez que, daqui para frente, a palavra comunismo for aqui utilizada, talvez seja melhor pensar imediatamente em "opção de esquerda".

Em textos contemporâneos às suas primeiras publicações, as menções de Schmidt ao comunismo são bastante amenas, ainda que, forma geral, sejam sempre polêmicas. Schmidt tenta nesses textos, no mais das vezes, colocar a religião (no caso, a católica) como opção à "doutrina" comunista. Não têm ainda, contudo, características de ataque frontal pois, como vimos, o perigo vermelho ainda é de pequenas proporções nesse período anterior à década de 1930 (ou menos iminente), embora preocupante.

Num fragmento de um período posterior à década de 1930, do livro *O Galo Branco, 1ª edição* (portanto, anterior a 1948), vejamos um trecho que versa sobre o que Schmidt chama de "ódio ideológico":

> Vivemos a hora do ódio. E o ódio pior é o das idéias. O ódio ideológico gera a injustiça absoluta. Não há nada que inspire mais injustiça do que o ódio ideológico. O homem que odeia o que pensa outro homem, nele odeia tudo, inclusive o sopro de vida que o move e anima. O mundo moderno está ocupado pelo ódio. As ideologias procuram devorar-se, sem piedade, umas às outras. Só no sangue se resolve a divergência de idéias, só no sangue se aplacam e contentam os que se consideram na posse da verdade.
>
> Desgraçado do ser que, neste mundo, procura a justiça e não se conforma em traí-la ou negá-la! Desgraçado do ser que sente falta da justiça e não se refugia no ódio e na definição partidária! Desgraçado do ser que procura ouvir as vozes e as razões do inimigo, do que está na outra trincheira!
>
> O mundo hoje pertence às ideologias irreconciliáveis que procuram resolver as suas divergências com o sangue dos que não pensam, dos que nada sabem, dos que odeiam sem pensar nem saber, dos que são medusados pelos ideólogos.[87]

---

[87] Op. cit., pp. 328-329.

Como bem diz Terry Eagleton,[88] a ideologia é algo assim como o mau-hálito: só os outros têm; nós, nunca. Este discurso quase escatológico de Schmidt, reproduzido acima, nos mostra muitas coisas relacionadas à ideologia e também ao mito, que podem elucidar certos pontos do discurso dos católicos reacionários brasileiros.

A idéia que serve de base ao texto acima é a de que o ódio ideológico, o ódio proveniente do enfrentamento das abstrações teóricas (que é a idéia que parece estar contida na frase), gera a injustiça absoluta: o homem que odeia o que o outro pensa, odeia tudo nesse outro. É uma frase de efeito (muito ao gosto das de Schmidt) que esconde mais do que mostra.

O momento da escrita do texto, embora não identificável em definitivo, parece ser contemporâneo ao fim da Segunda Guerra ou imediatamente posterior (já que a publicação definitiva é em 1948). Temos, portanto, diretamente dando sustentação ao pensamento de Schmidt o nazi-fascismo e o estalinismo.[89]

O segundo parágrafo do trecho mostra ainda uma queixa de Schmidt: alguém como ele, que não toma posição alguma à esquerda ou à direita, o democrata exemplar, é um desgraçado. Há outro texto, já referido, em que fala de seu pai, que Schmidt se utiliza das mesmas palavras, dizendo que seu pai, mesmo tendo sofrido, jamais sofreu injustiças como ele. Por trás disso, está exatamente a divergência entre católicos e comunistas. As críticas e os "ódios" voltados contra ele, entretanto, têm muito mais a ver com sua personalidade, como vimos no capítulo anterior, nas inimizades que criou por suas atitudes discutíveis, do que propriamente por causa do "ódio ideológico".

Existe um outro texto (este de 1942) só recentemente publicado, em que o poeta propõe uma ideologia alternativa às ideologias irreconciliáveis, à necessidade de definição partidária. É um poema intitulado "Poema a General Mac-Arthur", um hino em louvor a esse general, em que o poeta diz ser ele uma espécie de enviado divino cujas "palavras novas/ Nos mostram que representas uma corrente mística/ Que vai renovar a face cansada deste exausto mundo".

O enviado é divino, podemos dizer, pois, ainda segundo o poeta, "O sopro de Jesus de Nazaré/ Está também contigo/ E o teu nome principia a ser pronunciado/ Como um sinal de esperança". O poeta finaliza:

> Felizes os homens livres do mundo
> Que encontraram em ti um defensor
> Feliz a causa que defendes com as armas

---

[88] EAGLETON, Terry. *Ideologia*. S. Paulo: Boitempo: UNESP, 1997, p.16.

[89] É provável que nosso poeta já esteja "de carona" na Guerra Fria, ou seja, no programa norte-americano de combate implacável aos comunistas, do qual o macartismo foi apenas "a chave-de-ouro". Feito este ajuste, é provável que Schmidt esteja pensando somente nos comunistas.

E com as palavras modestas e justas
Que nos indicam que estamos certos
Em pedir a Deus a vitória para as nossas bandeiras.

O final não deixa dúvida de que há — entre os ódios ideológicos irreconciliáveis — um lado certo e outro errado. No poema, o autor coloca alguns elementos alternativos à definição partidária (podemos ler: esquerda x direita): Deus (a fé católica, mais precisamente), o sacrifício (dos soldados que tombaram na guerra justa e santa).

Enfim, embora o escritor fale contra a guerra, no texto de 1948, pelo poema de 1942, sabemos que existe a guerra justa. Ou seja, justa foi a guerra pelo lado dos aliados. Injusta é a guerra pelo lado do Eixo. Mais adiante veremos outro texto em que as imagens nos lembram imagens da Idade Média.[90] Ali, não há dúvida que a imagem da guerra santa foi buscada nas cruzadas.

O que vemos o discurso encobrir é que o que Schmidt chama de guerra ideológica constitui-se, na verdade, de três momentos distintos. Primeiramente, a Segunda Grande Guerra (que podemos chamar de guerra justa) é a guerra imperialista propriamente dita. A Guerra seguinte, a Guerra Fria, embora travada nas trincheiras da ideologia, não deixou de lado as batalhas sujas da vida real (na perseguição implacável aos comunistas, por exemplo). O lado militar da Guerra Fria foi — não por coincidência, imediatamente após a vitória maoísta na China — a Guerra da Coréia.

Ora, as lamentações contra o "ódio ideológico" se chocam descaradamente com o elogio a MacArthur, suas idéias e suas atitudes, que vimos no pequeno trecho do poema acima.

O discurso de Schmidt esconde também que, entre as ideologias que o autor menciona sem nomear (é evidente que tem o comunismo, que se insere entre os pensamentos socialistas, em vista, mas também o nazi-fascismo), o socialismo-comunista é, na verdade, um pensamento que tem por meta exatamente a justiça (para todos), é um pensamento igualitário. O que aconteceu após a subida de Stálin ao poder em 1924, os rumos que a política soviética tomou durante a Guerra Fria, bem como ocorrências mais recentes (a Perestroika, a derrubada do Muro de Berlim e o fim do socialismo no Leste Europeu) não mudam isso. Talvez o que se pudesse argumentar é que a URSS entrou também na corrida expansionista que levaria à Guerra Fria. Não é isso, entretanto, o que faz o poeta. Seu discurso, assim como os textos publicados em *A ordem* e as Cartas Pastorais, está embebido da retórica das Encíclicas do Vaticano.

---

[90] É bom lembrar que MacArthur era um sanguinário e nesta altura disputava a indicação para ser o dirigente supremo na Guerra Anticomunista da Coréia.

Já vimos anteriormente, ao discutirmos a poesia de Augusto Frederico Schmidt, a importância que nela tomam os mitos, muitos deles ligados à Terra, à Família, à Nação, mitos que esbarram sempre em alguma doutrina totalitária. Serão os mitos, pergunta Terry Eagleton, as ideologias das sociedades pré-industriais ou serão as ideologias os mitos das sociedades industriais?[91] Para ele o mito, embora seja, como a ideologia, um mundo de significado simbólico com funções sociais, diferencia-se desta por ser de caráter mais abrangente, girando em torno de questões "metafísicas" tais como nascimento, sexualidade e morte.

Ao contrário, "as ideologias, diz Eagleton, geralmente são formas mais específicas, mais pragmáticas de discurso, que podem abranger questões tão portentosas, mas que as relacionam mais diretamente com questões de poder. Os mitos geralmente estão mais preocupados em saber como o porco-da-terra conseguiu seu nariz comprido do que em como localizar um comunista".

Mas também é verdade, como vimos no capítulo anterior, que é muito fácil uma forma de ideologia roçar na pura individualidade (privatividade, dizíamos lá), despertando alguma espécie perigosa de mitologia, como foi o caso do nazi-fascismo, do neo-nazismo que sempre ressurge aqui e ali, do integralismo brasileiro (a TFP ainda está ativa, embora desacreditada pela maioria).[92]

O discurso de Schmidt não chega, aqui, a resvalar no mito, mas o discurso ideológico que percebemos nele aproxima-se muito disso. Isso acontece porque, quando ele escreve, trabalha com "formas feitas", da mesma maneira que o faz em sua poesia. Ele ainda tem — e terá até a morte — como modelo de discurso os escritos dos profetas, ou seja, o discurso escatológico ou apocalíptico, um tipo de discurso que se apoia no mito. Assim, é impossível separar o joio do trigo, como dizia a parábola. O que é justo e o que é injusto são colocados no mesmo saco. Essa é uma das definições de ideologia: o que é real se encobre pela neblina causada pela exuberância das imagens míticas e apocalípticas, as generalizações são tomadas por particularidades, como acontece com a palavra comunista. A palavra é empregada então com o significado de anti-católico, invertendo o jogo: foi a reação católica que se criou como resposta ao avanço comunista, e não o contrário. Logo, comunista não é sinônimo de anti-católico, ao passo que anticomunista, nesse período, era sinônimo de católico.

Em carta de 16/11/1930 a Manuel Bandeira, Mario de Andrade já critica, de forma discreta, a postura ideológica de Augusto Frederico Schmidt,

---

[91] Idem, ibidem, p.166.

[92] Ela saiu às ruas recentemente — durante um show, no Brasil, da cantora canadense Alanis Morrissette — exigindo a censura do filme norte-americano *Deus*, em que a referida cantora desempenhou o papel-título, ou seja, Deus.

como já vimos, quando diz a Manuel que a arrogância dele de se sentir superior, o deixava irritado. Schmidt tem o tom do profeta, o tom de Isaías, de Habacuc, de Ezequiel, Naum, Amós ou qualquer deles.

Em 1939 Schmidt inicia seu discurso "Ruy Barbosa, defensor do homem", na Casa de Ruy Barbosa dizendo que as idéias de Ruy passaram a ser desdenhadas, por sua geração, por serem consideradas ultrapassadas, uma vez que

> [...] dois novos rios ideológicos já principiavam a dividir a geração [...]. Um dos rios corria para a direita e outro para a esquerda; e ambos se confundiam afinal, no mesmo áspero mar de ódio definitivo ao palavreado liberal, no mesmo desdém pelo tão proclamado direito do homem, na mesma incompatibilidade fundamental com o famoso individualismo, palavra que marcava aos nossos olhos toda a infâmia do denominado "estúpido século XIX".[93]

É possível perceber no texto a mesma imagética bíblica de outros textos seus: os dois rios remontam ao *Gênesis*, e mesmo o tom do discurso é o tom do javista bíblico. Percebemos, também, que o discurso contra o comunismo é ainda ameno, ao contrário dos textos vistos anteriormente.

Linhas adiante afirmará que "fascismo ou comunismo eram os pólos de atração, por onde forçosamente tínhamos de seguir, sem outra alternativa".[94] É evidente que afirmar a existência de apenas duas opções é falseamento da história, simplificação sumária. Simplificações desse tipo, no entanto, têm raízes no maniqueísmo, que faz parte da história da Santa Madre Igreja. A frase — raciocinando-se segundo a lógica de Schmidt — sugere uma pergunta: se fascismo e comunismo eram as duas únicas alternativas possíveis, naquele momento, podemos afirmar que Schmidt assumiu uma das duas (já que, se não há alternativas além dessas, não assumir posição alguma é impossível)?

Alceu Amoroso Lima, mais sóbrio e sincero, por sua vez, dizia haver, no período em que aderiu ao catolicismo, apenas duas *causas*: a Igreja ou o comunismo.[95] Ele, portanto, optou pelo catolicismo como forma de luta.

Uma coisa é certa, entretanto: da mesma maneira que os "socialismos" ou "comunismos" causavam terror ao clero (sem dúvida por uma questão de poder) e à classe dominante brasileira (ricos, políticos, "senhores" em geral), Schmidt por vezes parece mostrar um medo pânico de algo que não sabe bem o que seja. Isso é, entretanto, apenas jogo literário e é o que podíamos esperar de alguém pertencente à burguesia, com seus interesses em jogo. Ele sabe com certeza qual é e de onde vem o perigo.

---

[93] SCHMIDT, Augusto Frederico. *Ruy Barbosa Defensor do Homem* (separata das "Publicações da Casa de Ruy Barbosa"). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, pp. 64-65.
[94] Idem, ibidem, p. 65.
[95] ATHAYDE, Tristão de. *Diálogo* (com Lourenço Dantas Mota). S. Paulo: Brasiliense, 1983, p. 41.

A postura de visionário assumida por Schmidt em quase todos esses textos a que nos referimos aqui, é similar à do profeta que encontramos e analisamos em seus poemas daquela fase: ele vê algo que nós — pobres mortais — somos simplesmente incapazes de ver. Exatamente aí está o mandarim, o paxá que Mario de Andrade e Campos de Carvalho vêem nele: a postura autoritária que caracteriza a classe dominante brasileira.

O que é evidente em tudo o que vimos neste capítulo é que a neutralidade que seu tom arrogante assume não sobrevive a uma leitura superficial. Além disso, tudo aquilo que seu texto encobre, coloca-o claramente ao lado dos católicos reacionários, mostrando que sua obra (ou grande parte dela, ao menos) se insere naquela estratégia descaradamente política que foi o "movimento reacionário católico".[96]

No livro *Paisagens e seres* há dois textos muito interessantes para discutirmos ainda a tentativa de Schmidt de não aderir a qualquer dos lados da dicotomia que, segundo ele e sua turma,[97] se formara entre os intelectuais brasileiros. O primeiro conta um episódio de sua viagem a Florença, é aí que aparece o apelido "igreja soviética" para o comunismo:

> Mal chegando a Florença [...] saí a caminhar pela avenida que margeia o Arno [...] Mas eis que, de súbito, ouvi um coro de vozes ardendo numa praça, e vivas e morras e barulho de palmas. Aproximando-me do chamado Largo do Carmo, surpreendi um comício, um meeting comunista no coração da velha Florença.
>
> O coreto estava armado em frente ao Convento do Carmo: bandeiras da Igreja Soviética (a estrela vermelha no centro e mais foices e martelos por todos os lados) misturavam-se com algumas bandeiras italianas. Dentro do escuro, aprofundando as trevas, archotes tremiam com as chamas rubras a morder a noite florentina e iluminando a fisionomia do orador. Era um comício contra a guerra de agressão dos Estados Unidos à Coréia.
>
> Qualquer coisa de denso, uma verdadeira angústia se apossou do meu espírito. A voz do orador clamava contra o imperialismo, contra o desejo de guerra, saudava a Rússia como a aurora do novo mundo, centro de fé inquebrantável no paraíso terrestre reencontrado, e suas palavras subiam aos céus onde um triste pedaço de lua espiava aquela agitada reunião de pobres possuídos pela esperança, por uma esperança terrível.[98]

O temor que o autor finge sentir é explicitado logo adiante, quando Augusto acusa o comunismo soviético (cuja intenção é dominar o mundo) de lutar contra o individualismo, contra tudo aquilo que esse individualismo — aquele mesmo individualismo contra o qual lutavam direita e esquerda, no

---

[96] Há uma anedota da época que diz que, ao organizar o jantar de comemoração ao cinqüentenário de Graciliano Ramos, Schmidt teria dividido os convivas da seguinte forma: à esquerda — claro —, os esquerdistas, e à direita, os católicos, ficando ele à cabeceira da mesa, já que ele pronunciaria o discurso a Graciliano Ramos. Como é fácil perceber, a disposição à mesa é semelhante à disposição da Assembléia Nacional Francesa, a partir da Revolução de 1789. Cf. nota 71.

[97] Ou seja, Alceu Amoroso Lima, Hamilton Nogueira, Tasso da Silveira, Octavio de Faria, entre outros.

[98] SCHMIDT, Augusto Frederico. "Noturno em Florença". *As florestas — páginas de memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, pp. 153- 155.

texto sobre Ruy Barbosa — produziu na arte espalhada pela cidade de Florença: a arquitetura, a pintura, entre outras coisas. Todo o belo é, para ele, obra do individualismo.

Mas o texto traz mais elementos imagéticos importantes para estudarmos o que as palavras escondem. Reparemos como a descrição da cena presenciada parece-se com cenas de queima de bruxas em filmes sobre a Idade Média: "coros de vozes ardendo", "bandeiras da Igreja Soviética (a estrela vermelha no centro e mais foices e martelos por todos os lados)", "dentro do escuro, aprofundando as trevas, archotes tremiam com as chamas rubras a morder a noite florentina e iluminando a fisionomia do orador". Surgem, ainda, mais uma vez as imagens que descrevem o comunismo como uma nova religião: "fé inquebrantável no paraíso terrestre", "suas palavras subiam aos céus", "reunião de pobres possuídos pela esperança, por uma esperança terrível".

Para ele, portanto, o comunismo se mostra como mais uma religião (oposta à católica, já que não tem Deus) que prega a esperança numa Jerusalém terrestre. Isto tudo é, realmente, puro sarcasmo. O autor sugere que o comunismo — esse mesmo que ele combate — seja ele também uma religião.

A pergunta a ser feita é se Schmidt faz tudo isso conscientemente. Ou poderíamos perguntar, pensando na definição de Karl Marx de ideologia, se existe uma "falsa consciência" em seu discurso. Podemos afirmar, de antemão, que o objetivo consciente de Schmidt (e do grupo católico, bem como da Igreja), nesse momento, era fazer do anticomunismo uma espécie de Guerra Santa, ou seja, a guerra Igreja x Igreja. Daí as imagens do demônio que Schmidt associa ao comunismo (a mesma estratégia utilizada pela Igreja medieval contra o judeu), a conclamação à luta que vemos se tornar mais e mais acirrada à medida que se publicam as cartas e encíclicas do Vaticano (*Qui pluribus*, 1846; *Quod Apostolici muneris*, 1878; *Miserentissimus Redemptor*, 1928; *Quadragesimo Anno*, 1931 e principalmente a *Divini Redemptoris*, 1937). Esta última afirma que, devido ao fato de o comunismo bolchevista querer derrubar a ordem social cristã — ou seja, seu alvo é a Igreja — povos inteiros corriam o perigo de cair na barbárie. É praticamente o argumento utilizado na época das cruzadas, na época da Inquisição, ou seja, em quase todos os momentos mais cruéis e desumanos da história da Igreja.

Como podemos perceber, em momentos nos quais não existe um enfrentamento político maior, os textos (principalmente os poemas, mas também textos em prosa) podem ser estudados do ponto de vista da ideologia. Nos momentos, entretanto, em que o embate político (esquerda x direita) se acirra, os textos em prosa tornam-se panfletos, armas de guerra, como já dissemos acima.

Neste outro texto em que a mira de Schmidt é o comunismo, agora ele o opõe ao nazi-fascismo, tudo isso sob o espectro anti-religioso da imagem de Satã.

> O estudo do fenômeno *hitlerista* que desencadeou a desordem mais terrível no tempo, já passou, ou pelo menos está passando aos poucos, da interpretação propriamente histórica para os domínios da Demonologia. Não são poucos os homens sérios e de cultura que reconhecem em Adolf Hitler um *medium* do Demônio, e que a Alemanha, o povo alemão foi vítima de um sortilégio, que tomou as formas do nacionalismo-racista mais estranho e mais desenfreado [...]
>
> O exemplo alemão parece ter sido esgotado e eis que uma outra ideologia ameaça de novo o mundo, e encontrando, ainda, em sua marcha, resistências suficientes para provocar nova guerra, nova hecatombe, capaz desta vez, de tornar a destruição ainda maior, e a humanidade, se possível, ainda mais desgraçada [...]. As ideologias (e quando falo em ideologia não particularizo o comunismo russo) abrigam, realmente o demônio, pois o *demônio* é antes de tudo a obstinação, o desprezo pelas razões contrárias, a necessidade de atingir as suas determinações e propósitos, não importa de que forma ou maneira, e, principalmente e acima de tudo, a impossibilidade absoluta de voltar, de retificar, de retomar o caminho percorrido. As ideologias são demoníacas porque inflexíveis.[99]

Quando se remete ao nazi-fascismo e ao comunismo Schmidt fala em "ideologias". Eagleton está certo, quando compara a ideologia ao mau-hálito: é um defeito do outro. Ou seja, seu discurso não é ideológico, são ideológicos os discursos comunistas e fascistas. Mas isso não é tudo: as ideologias são demoníacas, diz o texto, por desprezarem as razões (o vocábulo tem aqui o sentido de "motivações") alheias, por serem obstinadas e por não conseguirem voltar atrás ou reconsiderar uma atitude ou pensamento.

É justo, pois, pensar que, se o discurso reacionário católico defende a idéia de que o catolicismo é a religião da maioria,[100] se sua ação (como bem vimos) é obstinada, se despreza as razões contrárias (eram contrárias a ela a República laica, os socialistas, os liberais, os comunistas, os anarquistas, a imprensa laica, os judeus, protestantes, espíritas, praticantes de candomblé etc., etc., etc.) e se em momento algum os reacionários se permitiram rever posições, também a reação católica era uma ideologia demoníaca (como afirma Schmidt no trecho visto na página anterior).

Contudo, como vimos, muito mais do que ideologia, o que vemos nesses "escritos de guerra" de Schmidt (bem como de outros católicos do período) é a mais simples propaganda, que se intensificará, por exemplo, como veremos, no período imediatamente anterior ao golpe militar de 1964, na sua campanha difamatória contra João Goulart.

---

[99] "O desprezo pelas razões contrárias" é uma das características do "pensamento" religioso, segundo Hegel, por isso mesmo entendido como intolerante *por definição*.

[100] Isso, para Mario de Andrade, não era verdade. Em texto sobre Tristão de Athayde, no livro *Aspectos da literatura brasileira*, ele deixa claro que a religiosidade brasileira é algo bastante vago. Procura-se o santo em momento de aflição e se esquece do santo em momentos em que ele não é necessário. O ato de ir à missa é mais comportamento social que fervor religioso.

Em outro texto, novamente a comparação entre hitlerismo e comunismo. No texto anterior, o que os une é o aspecto demoníaco (pois são inflexíveis). No texto abaixo Schmidt mostra o que, até certo ponto, os diferencia. Para ele, a ideologia comunista não obedece a nada e a ninguém, é "um vôo cego", ao passo que o hitlerismo é pura obediência.

Uma espécie de automatismo revolucionário conduz, para falar de um assunto preciso, o comunismo. É um vôo cego: a ausência de qualquer sensibilidade, de qualquer tremor caracteriza um dos mais incompreensíveis fenômenos deste movimento que se apoderou de um dos mais humanos e mesmo, talvez, mais demasiadamente humanos países do mundo. Esse movimento comunista não obedece a ninguém. Na verdade, ninguém, nenhum partido o conduz, mas um impulso secreto que no vazio encontra os seus próprios incitamentos. O *hitlerismo*, por seu lado, também não comandou coisa alguma na Alemanha, antes obedeceu. A figura de Hitler passará à história como a de um obediente. Foi-lhe impossível fugir do seu destino e da sua determinação.

O comunismo é agora um revolucionarismo autômato, um "vôo cego", insensível, e insensível pois não teme nada, não treme. Por isso não obedece. Para ele, nem mesmo os PCs comandam o comunismo: ele é uma ideologia que se auto-impulsiona para um fim que ele acredita terrível. Este texto, levando em conta a caracterização que faz Schmidt do comunismo, do ponto de vista de um comunista é puro elogio: o comunismo é inflexível, não se submete e se auto-impulsiona, o que podemos entender como auto-determinação.

As imagens que Schmidt utilizou nestes textos, ao dissertar sobre o comunismo — as tochas, os rostos vermelhos, as bandeiras vermelhas, foices e martelos, no protesto em Florença; o espírito demoníaco da inflexibilidade ideológica — todas elas nos remetem exatamente à idéia de que o comunismo é o anti-cristo. A metáfora pouco ingênua tampouco é infundada, pois se baseia na determinação dum "comunismo ateu" surgido na era Stálin.

Ela portanto insinua — o que não quer dizer que seja verdade — que o fundamento do comunismo é o do anti-cristo apocalíptico, ou seja, acabar com a Igreja. No capítulo três já havíamos discutido o problema religioso em Schmidt, lembrando a visão de Marx sobre a religião como a enciclopédia do mundo. Se por um lado ela é o ópio do povo, por outro lado ela é necessária enquanto não existir um mundo decente para que esse povo não precise criar deuses, ou melhor, não precise de ópios. A religião, para Marx, é um compêndio popular sobre o mundo. É a realização fantasiosa da essência do ser humano, "pois esta não tem verdadeira realidade". Por isso é assunto sério e merece respeito.

Vimos que para Terry Eagleton nem tudo o que as ideologias dizem é mentira. Mas também quase nada do que dizem corresponde exatamente ao real. Mais ainda quando a farsa das boas intenções toma colorações de Guerra Santa.

É isso o que o discurso de Schmidt a respeito do comunismo (mas não só esses) esconde. Se seu discurso por acaso mostrasse que a determinação estalinista não se embasava no pensamento de Marx — o que é real — embora desacreditasse o estalinismo, não desacreditaria, de qualquer forma, o marxismo. Em suma, mostraria que a ambição comunista não é acabar com a Igreja ou a religião mas, revolucionando os meios de produção, tornar o mundo um lugar em que a Igreja e a religião sequer sejam necessárias.

Por isso, a idéia do anticomunismo é exatamente tratar o "inimigo" em bloco, como se fossem todos iguais, tivessem o mesmo pensamento e as mesmas metas: pequenos-burgueses progressistas, comunistas, socialistas, anarquistas etc. Sob o rótulo do comunismo são todos alvo mais fácil de ser atingido e com resultados mais satisfatórios. As palavras de Getúlio que servem de epígrafe a este capítulo não dizem outra coisa: quem não for anticomunista é comunista.

Em certo trecho de *As vinhas da ira*, romance de John Steinbeck, o narrador diz algo interessante. Ele nos diz que Paine, Marx, Jefferson, Lênin não são causa, são efeito e se quisermos acabar com eles (ou suas idéias), devemos mudar o mundo. Contudo, diz ele, quem é dono não pode entender disto, "pois que a qualidade de 'dono' o mergulha sempre no 'Eu' e sempre o isola do 'Nós'". É exatamente sobre isso que vimos discutindo desde o primeiro capítulo desta tese. A qualidade de "dono" inerente a Augusto Frederico Schmidt, daquele que manda, o impede de ver saídas outras que não a de "crescer o bolo, para depois distribuir", que sempre determinou os rumos deste país.

4. Augusto Frederico Schmidt e o Golpe de 1964

> [...] em abril de 64
> quando o golpe militar
> se abateu sobre o País
> derrubando João Goulart,
> prendendo os que encarnavam
> a vontade popular,
> os que com o povo lutavam
> para a Nação libertar.
>
> "História de um valente", **Ferreira Gullar**

Mostramos, até aqui, como o discurso reacionário de Augusto Frederico Schmidt se torna, com o passar do tempo, mais e mais violento, em resposta à ascensão dos movimentos populares de esquerda. Seu discurso, as-

sim, segue a mesma trajetória do discurso reacionário da Ação Católica, da revista *A ordem*, dos intelectuais reacionários, em suma, da reação.

Nos anos sessenta, após a renúncia de Jânio Quadros, inicia-se a confusão que tenta evitar a posse de João Goulart, visto pela classe dominante, e, certamente, pela reação católica (ou seja, pelos "donos"), como comunista. Jango toma posse, então, como primeiro-ministro, pelas manobras de última hora do Congresso Nacional.

É sabido que, durante seu governo, uma campanha enorme para sua deposição foi planejada, boa parte dela financiada pelo governo norte-americano e por empresas norte-americanas, bem como por jornais, rádios, televisões e empresas brasileiras.

Schmidt trabalhou ativamente como redator de artigos para o IPES, instituto de pesquisa financiado pelo governo americano exatamente para participação na campanha contra João Goulart. Nesse instituto, aliás, também foram redatores Nélida Piñon e Rachel de Queiroz. Além disso, Schmidt se utilizou de seu espaço na imprensa para empreender sua campanha difamatória e polêmica contra João Goulart, criticando as posições deste e de figuras do governo em que via certa aproximação do que ele chamava de *estatização* (e, por conseguinte, lhe soava como comunismo).

Por essa época, ao que parece, Schmidt já rompera com Alceu Amoroso Lima, cujo discurso se abrandara, admitindo uma Igreja que se preocupasse com questões sociais, eximindo-se de críticas (pelo menos mais contundentes) ao governo Jango.[101] Schmidt não poupa críticas sequer a D. Hélder Câmara,[102] em quem também via a mesma "sedução" pela esquerda, que ele, evidentemente, repudia.

Nos artigos que escreveu nesse momento, em muitos deles retoma o antigo tom de profeta — já definitivamente enterrado em sua poesia, como vimos —, profetizando a revolução à qual Jango empurrava o país. É certo que não falava — ou profetizava — a respeito do golpe militar que viria em

---

[101] Alceu Amoroso chegou a falar do fim dessa amizade com Augusto Frederico Schmidt: "Nossa aproximação se fazia na base de afinidades literárias, especialmente em torno da cultura francesa, de que ambos estávamos impregnados. Mas separados por dissidências de filosofia política e econômica. Unidos também por um tempo, particularmente logo após a morte de Jackson, no mesmo espírito contra-revolucionário que Schmidt possivelmente alimentara em seu convívio com Plínio Salgado, em São Paulo, e eu com o de Jackson no Rio. Essa afinidade política foi efêmera. Pouco a pouco Schmidt se encaminhou cada vez mais para a direita e eu para uma 'esquerda católica', que ele não admitia. Ou, pelo menos, que não tomava em consideração. No terreno econômico se inclinou cada vez mais no sentido do 'enriquecimento do Brasil, deixando-se para mais tarde a preocupação com uma melhor distribuição dessa riqueza'. Eu, por minha parte, sustentava desde então a inseparabilidade e a simultaneidade da produção e da distribuição, isto é, do enriquecimento *nacional na base da justiça distributiva*". LIMA, Alceu Amoroso. *Memórias improvisadas — diálogos com Medeiros Lima*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973, p. 115.

[102] D. Hélder se iniciou na TFP. Pouco a pouco, foi mudando de lado, se aproximando de grupos mais ligados à esquerda (principalmente o que mais tarde constituirá a Teologia da Libertação).

1964, e sim de uma revolução como a cubana. No entanto, quanto mais próximo se tornava o golpe e, por conseguinte, mais surgiam boatos sobre um golpe militar, tanto mais Schmidt se aproxima dessa idéia, capitalizando, claro, seu "dom profético". Não é por outro motivo, aliás, que Ribeiro do Val intitulou o volume com textos selecionados desse período *Prelúdio à revolução*, batizando a "pós-fecia".

Nesse livro, antologia de textos publicados em jornais cariocas, encontramos os textos que cobrem o período do governo João Goulart, na sua maioria achincalhes, deboches, difamação pura, enfim. Os textos em prosa de Schmidt sem dúvida nunca foram tão acanalhados como nessa época. Até os anos 50, pelo menos, mesmo quando se referia ao comunismo (à "Igreja Soviética"), os textos mantêm um tom de decência e civilidade.

Nestes textos, entretanto, o tom é no mais das vezes jocoso (como quando diz que Jango é um homem desprovido de idéias), ou aquele tom (que Mario de Andrade odiava) de quem sabe tudo. Outras vezes, o tom é compreensivo com as reivindicações do povo, chegando mesmo a afirmar (na crônica "O meu crime") que

> [...] ao contrário do que me acusam os empreiteiros da miséria, os caçadores de votos, os mal intencionados, não sou um reacionário.[103] Desdenho, isso sim, a demagogia, e creio saber distinguir, depois de longa experiência e continuada meditação, os que desejam realmente o bem do povo dos que só usam o povo para conseguir votos, a fim de tornar cativo o poder político, origem de todos os poderes.
>
> Sei que não há, e nunca houve, justiça social em nenhum país pobre do mundo. O país pobre só oferece o espetáculo da degradação, da injustiça continuada. [...] Deus sabe como sou sensível às angústias dos que não têm nada e a cujos padecimentos ninguém mais do que eu deseja pôr paradeiro. Sei, porém, que o Brasil está ocupado pela ignorância, pela má-fé, pela mesquinharia política, e que as medidas oriundas desse trio são simplesmente negativas, destruidoras e só fazem agravar o mal da pobreza.[104]

Assemelha-se a discurso de candidato. Na verdade, Schmidt está aqui protestando contra as reformas de base de João Goulart (a principal crítica refere-se à *Lei de remessa de lucros ao estrangeiro*). O que é fato é que, por essa época, Schmidt fazia parte da diretoria da empresa norte-americana Orquima que detinha o monopólio da exploração de areias monazíticas e que, portanto, *remetia* lucros para o exterior, lucros obtidos de uma exploração em sistema de monopólio, em solo brasileiro. Percebemos, aqui, que o motor da indignação não tem nada de ideológico. É o mais simples interesse econômico.

Após o golpe — é preciso lembrar que Augusto Frederico Schmidt, íntimo de Castello Branco, foi um dos nomes cotados para assumir o governo

---

[103] Já vimos como essa afirmação não é verdadeira e por que não é.

[104] SCHMIDT, Augusto Frederico. *Prelúdio à revolução*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1964, p. 104.

provisório antes da posse dos militares — Schmidt publica em jornal, texto também presente no livro *Prelúdio à revolução*[105] em que lemos as seguintes palavras:

> Agora, vencido o mais difícil, verificado o milagre, encontramo-nos diante de uma revolução vitoriosa, só possível pela reação do povo brasileiro, que não queria ver morrer ou desfigurar-se a Nação. As Forças Armadas executaram a manifesta vontade do povo. É preciso que se diga: quem se considerar "dono da Revolução" estará exercendo usurpação. Temos todos o direito de opinar e de agir, se o quisermos, para oferecer uma doutrina positiva e criadora no movimento que apeou Goulart do poder. Mas devemos, antes de tudo, preservar e defender a Revolução para que ela não dê boas razões à má causa dos vencidos.
>
> Com a fuga do Ex-Presidente e de seus principais colaboradores, propus-me voltar à minha vida particular. Sinto-me politicamente inviável neste País. Compreendo isso. Há um provérbio africano que diz: "Triste é aquele que compreende". Mas compreendo também que será difícil manter-me ausente dos debates, enquanto algumas de minhas idéias não forem aceitas, principalmente por aqueles que foram, de uma ou de outra maneira, meus companheiros de luta. Enquanto não compreenderem que o Brasil deve mudar de escala, terei remorsos de calar-me, salvo se esse silêncio me for imposto.

Reação, Nação, milagre, doutrina positiva. O vocabulário de Schmidt, em 1964, ainda se mantém quase que praticamente inalterado. É ainda o reacionário quem escreve enaltecendo o golpe militar a que chama "revolução". Uma "revolução" que só foi possível com o apoio popular, diz ele.

Se em alguns textos anteriores podíamos nos perguntar se o mascaramento do discurso era "falsa consciência", "razão cínica" ou mero interesse particular ou de grupo, aqui não há absolutamente nenhuma dúvida quanto a isso. Tudo o que observamos neste capítulo nos mostra uma campanha minuciosamente arquitetada. O que, pelos textos, nos fazia pensar em ideologia ("falsa consciência", "razão cínica" etc.), visto no contexto histórico mostra-se a mais reles propaganda contra o que se costumou chamar de "comunismo".

Por fim, "Revolução" (leia-se "golpe militar") vitoriosa, vontade popular manifesta, o país tomará o rumo que tem de tomar. O profeta profetiza, é sua função (como vimos). Ele é infeliz porque compreende o que nós pobres diabos não compreendemos. Missão cumprida, o profeta se retira para seu justo descanso. A vida política deste país definitivamente não o merece. Mas não se afastará do debate político, pois ainda precisa fazer com que o país compreenda o que só ele compreende. Em resumo, o nosso profeta não mudou. Ainda quer interferir nos rumos do país, como diz num de seus últimos textos.

Não teve tempo para isso. Em 8 de fevereiro de 1965 Augusto Frederico Schmidt, quando se dirigia à Clínica São Vicente, onde se submetia a tratamento, sente-se mal. Pede ao motorista que o leve à residência de um ami-

---

[105] Op. cit., pp. 3-4.

go, onde falece. Ao seu velório compareceram amigos, intelectuais, autoridades, até mesmo o Presidente militar Castello Branco.

Não teve tempo de influenciar a nova fase da política brasileira que ajudou a criar. O cantor triste, o cantor das meninas mortas, da Noite, da Morte, das coisas mortas, o Sineiro dos Mortos, o católico que duvidava de Deus não foi obrigado a viver 25 anos sob a ditadura que deliberadamente ajudou a colocar no poder. Terá morrido em êxtase, o Poeta Gordo?

O fato é que não amargou sob um regime forte que impôs silêncio, censura, tortura, violência e sangue para se manter no poder. Enfim, não viu a "Revolução" dar boas razões à má causa dos vencidos. O poeta que sonhava com a Nova Jerusalém não viveu o inferno da ditadura militar, esta sim, comparável à sua Babilônia.

Se é verdade que Deus escreve certo por linhas tortas, também deve ser verdade que alguns poetas escrevem torto por linhas certas. Afinal, também há um provérbio que diz que Deus faz e o Diabo aprova.

Conclusão ou "O Poeta Schmidt Abastece de Água o Distrito Federal"

Veleja o poeta em mar desconhecido?
Bebe de novo em invisível fonte?
Schmidt inquieto, nunca adormecido,
Brinca talvez na linha do horizonte.

Carlos Drummond de Andrade, "Os marcados"

Conclusão ou "O Poeta Schmidt Abastece de Água o Distrito Federal"

Há de haver um recanto menos inóspito, para as evasões oportunas; para os espíritos fatigados da realidade contingente. Um mundo onde não se tenha de concordar com a Força que tem sempre razão; onde não se seja obrigado a casar livremente com a filha do rei. Haverá, sem dúvida, caminhos que não passem entre florestas de braços levantados.

Osório Borba

No capítulo 2 desta tese, mostramos como o olhar exteriormente coletivo engendrado por Augusto Frederico Schmidt no poema *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* se mostra, em seu interior, radicalmente individualizado. Não obstante o foco numa voz que se quer coral e a temática da busca da nação brasileira, o poeta falha ao centrar o canto que deveria ser coral no peso da sua individualidade, do seu querer.[1]

O capítulo 3 mostrou como o poeta construiu seu mundo em duas frentes: buscando um arsenal técnico na poesia de tradição religiosa (judaica, cristã-católica) que pudesse se amoldar ao seu compromisso ideológico reacionário; por outro lado, o conteúdo da sua poesia estrutura um mundo radicalmente destituído e arruinado que funciona como uma projeção do mundo que ele quer que vejamos no momento histórico da criação e para o qual a intervenção divina — única solução possível, "depois de todas as soluções terem falhado: o amor, os seguros, a água, a borracha"[2] — se faz premente, sendo a voz lírica, expressão desse mundo, seu único arauto. Ambas as frentes, como vimos, são mero artifício, como de resto é toda poesia. Acontece que, se é verdade que tudo na poesia é artifício, também é verdade

---

[1] No poema de Walt Whitman — poeta lido por muitos como romântico norte-americano — "Song of Myself", cujo nome já é eloqüente o bastante — quando o tema é "individualismo" —, ocorre fenômeno inverso ao que percebemos em Augusto Frederico Schmidt. O poema principia pelo pronome que representa a primeira pessoa do singular (*I* sing of myself...", "Eu canto sobre mim mesmo") e termina com o pronome que representa a segunda pessoa (singular e plural). O poema todo é a tentativa de unir o "I" ao "You" no "We". Ou seja, a auto-celebração se transforma numa celebração coletiva.

[2] Do poema de Manuel Bandeira "À maneira de Augusto Frederico Schmidt", cf. Capítulo 1: Fortuna crítica, pp. 18-19.

que a utilização política que se faz de todo esse arsenal é no mínimo espúria, já que é falsa religião e má política. Panfleto.

O que o referido capítulo 3 tentou, pois, deixar claro é que a crença num Deus, a confiança numa religião — seja ela qual for — e sua transparência na voz poética é direito inquestionável e busca da beleza.[3] Foi Marx quem lembrou que a religião é, para o crente, uma espécie de enciclopédia do mundo. É por meio dela que o povo conhece o mundo, o que determina sua importância e também o perigo de sua má utilização. Por isso mesmo a fé ou opção religiosa são importantes demais para servirem a interesses de classe, como vimos aqui.

O Capítulo 4 desenvolveu-se em duas frentes: desenvolveu uma imagem de homem público Augusto Frederico Schmidt que, guardadas as proporções, não se diferenciam muito da imagem que nos chega do poeta dos capítulos anteriores e, principalmente, do poeta traçado pela crítica sua contemporânea.

Por outro lado, mostrou que o espírito ideológico da poesia feita em tempos "de paz" estudada nos capítulos anteriores, nos momentos de acirramento dos ânimos transformava-se na pura doutrina dos textos em prosa. Ou seja, muito do que Schmidt escrevia em jornais e publicava como memorialismo eram panfletos de guerra. Da mesma maneira como se utiliza dos recursos técnicos e conteudísticos do seu poema com finalidades político-ideológicas, o poeta-Schmidt se utiliza das técnicas da crônica diária em jornais e dos recursos da técnica memorialística com fins doutrinários e por vezes como simples difamação (como vimos no caso dos textos sobre o Presidente João Goulart). Armas de guerra, portanto.

Estas considerações finais querem deixar claro que o que consideramos condenável na poesia de Schmidt não é o que há nela de "ideologia em si", ou seja, a transparência da fé e/ou doutrina religiosa nos escritos poéticos — como deve ter ficado claro ao fim do capítulo 3 — porém, a articulação política que se fez disso,[4] ou seja, a articulação reacionária, e por isso insidiosamente panfletária, da poesia.

---

[3] A literatura universal conhece grande poesia surgida dessa verdadeira religião, como a poesia de Rabindranath Tagore, Kabir, Laozi, Kenji Miyazawa, São João da Cruz, Soror Juana Inés de la Cruz, D. Pedro Casaldáliga, do autor do *Cœlet*, do autor de *Jó*, e sei que cito apenas os maiores.

[4] A quem possa objetar um estudo poético observando muito mais aspectos ideológicos que moldam a poética do autor (ou grupo de autores) do que propriamente a poesia em si (o que quer que isso queira dizer) podemos lembrar que isso também é Estética. Basta lembrar que a Estética grega representava o homem como ele devia ser — um homem ideal, por assim dizer — e não como realmente era. Ou seja, a concepção estética grega já continha um juízo de valor e uma crítica ideológica.

I. O Poeta Schmidt Abastece de Água o Distrito Federal

Nosso poeta, como vimos, está longe de ser um poeta católico. Mais que isso: se compararmos sua poesia com a poesia verdadeiramente religiosa[5] perceberemos como estamos longe de poder considerá-la "poesia religiosa", ainda que Manuel Bandeira afirmasse ter sido Augusto Frederico Schmidt o poeta que mais intimamente falara com a divindade.[6]

Vimos que, longe de ser religiosa (aquela em que o poeta fala diretamente à divindade ou canta a sua criação),[7] sua poesia era falsamente religiosa (a poesia em que o poeta ainda que fale diretamente à divindade, duvida da doutrina religiosa ou deturpa essa doutrina), embora baseada em pressupostos líricos da poesia religiosa: refrão/repetição, formato de oração, monotonia, bem como a utilização dos vários gêneros poéticos bíblicos.[8] Além disso, pudemos perceber como esse arsenal lírico fora, na verdade, utilizado como arma política: articulara-se, num momento determinado da História do Brasil (as décadas de 1920 a 1940), como armamento bélico contra o terror provocado pela "invasão vermelha", o avanço do pensamento socialista em todo o mundo e, como conseqüência, no Brasil.

Ora, se o *modus operandi* desse lirismo não era, embora parecesse, religioso, mas político, terá ao menos sido boa poesia política? Se observarmos onde o ideal desse grupo reacionário católico desembocou — o golpe militar de 1964 — nos será possível ter uma resposta apropriada.

Há quem diga que a poesia engajada[9] nunca é boa (ou não é *tão* boa) por servir a causas: isso não determina, como vimos, a qualidade da arte. O que determina o valor artístico de uma obra são unicamente os próprios pressupostos inerentes ao fazer artístico. É preciso lembrar sempre Walt Whitman, Vladimir Maiakóvski, Pablo Neruda, Carlos Drummond de Andrade, Federico Garcia Lorca, entre tantos, para que isso fique claro: arte enga-

---

[5] Vide nota 3.

[6] Vide *Capítulo 1: A fortuna crítica*, pp. 16-20.

[7] Como vimos brevemente no capítulo 3, a poesia religiosa (incluindo a poesia bíblica) baseia-se ora na oração (ou seja, fala com Deus; temos bom exemplo na poesia de Santa Teresa de Jesus e alguns poemas de Pedro Casaldáliga), ora nos cantos de louvor (os *Salmos* são um bom exemplo, assim como os poemas do livro *Gitanjali* de Rabindranath Tagore), ora cantos sapienciais (os livros bíblicos *Sabedoria*, *Cœlet* e *Eclesiástico* são bons exemplos).

[8] Cf. *Capítulo 3: Os mundos líricos do brasileiro Augusto Frederico Schmidt, seção II.*

[9] Uso agora este vocábulo, "engajamento", sem o constrangimento com que o vim utilizando desde o princípio desta tese. A obra engajada sempre houve, seja na Literatura (Poesia: Pablo Neruda, Carlos Drummond de Andrade, W. H. Auden; Ficção: Jean-Paul Sartre, Graciliano Ramos; Pepetela; Teatro: Bertolt Brecht), seja na Pintura (Pablo Picasso, Cândido Portinari, Lívio Abramo, Quirino Campofiorito). Como vimos nos capítulos correspondentes, podemos perfeitamente trocar a expressão "engajamento", já antiga e responsável por pruridos nos puristas, por "preocupação social" sem qualquer perda de significado.

jada não é necessariamente má arte. Como "arte pura" — desvinculada de compromissos sócio-histórico-políticos — não é necessariamente boa arte.[10]

A poesia de Augusto Frederico Schmidt não difere da poesia de outros grandes autores brasileiros: tem momentos de rara inventividade e momentos ruins. O período realmente fértil de sua poesia está compreendido entre os anos de 1928 e 1942 (de *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* a *Mar desconhecido*). A partir de então, sua poesia entra numa fase de estagnação e declínio, o que muito provavelmente coincide com sua maior preocupação em relação às "coisas do mundo": o mundo da política (em que entra sem nunca ter passado por cargos eletivos) e o mundo dos negócios. Não por coincidência, sua boa produção poética corresponde ao período de maior preocupação de articular sua obra ao engajamento.

No livro *Desaparição da amada,*[11] incluso nesse período de poesia engajada, lemos, a certa altura do poema:

> O mar é infinito.
> Eu amo a poesia
> Sem mais documentos.

Foi com versos "sem mais documentos" que Augusto Frederico Schmidt tentou conseguir o melhor de sua poesia, sem endereçamentos outros que não o fazer poético em si, que é o que nos mostra sua produção posterior a *Mar desconhecido*, ou seja, *Fonte invisível* (1949), *Mensagem aos poetas novos* (1950) — em que o poeta defende a arte pura, sem vinculações outras que não a busca da beleza —, *Ladainha do mar* (1951) — um poema à virgem Maria —, *Morelli* e *Os reis* (1953) — neste segundo livro há um longo poema intitulado "Meditação sobre o mistério da ressurreição" que tenta reanimar sem sucesso a poética dos primeiros livros —, *Aurora lívida* (1958) — talvez o melhor dos livros desta fase —, *Babilônia* (1959), *O caminho do frio* e *Ciclo da moura* (1964) — que em momento algum trai sua campanha anti-jango, que seria de se esperar em outros tempos.

Ainda para retornar uma última vez ao tema da política na poesia, podemos dizer que foi dessa maneira, para usar palavras de Carlos Drummond de Andrade a respeito de nosso poeta, que Augusto Frederico Schmidt matou a poesia, matando nela a infância (a busca da origem), o amor (o luta cotidiana do presente), a morte (a compreensão do futuro).

No poema "Ode no cinqüentenário do poeta brasileiro", dedicado a Manuel Bandeira, do livro *Sentimento do Mundo,*[12] a certa altura Drum-

---

[10] Sou obrigado a lembrar a arte de artistas como Guilherme de Almeida, Heredia, Olavo Bilac, entre muitos.

[11] Assim como *Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt* (1928) e *Cantos do liberto* (1928), também *Desaparição da amada* (1931) é constituído de um único poema.

mond, após nomear Bandeira "o poeta melhor que nós todos, o poeta mais forte", pergunta: "mas haverá lugar para a poesia?" E prossegue:

> Efetivamente o poeta Rimbaud fartou-se de escrever,
> o poeta Maiakóvski suicidou-se,
> o poeta Schmidt abastece de água o Distrito Federal...
> Em meio a palavras melancólicas,
> ouve-se o surdo rumor de combates longínquos
> (cada vez mais perto, mais, daqui a pouco dentro de nós).
>
> E enquanto homens suspiram, combatem ou simplesmente ganham dinheiro,
> ninguém percebe que o poeta faz cinqüenta anos,
> que o poeta permaneceu o mesmo, embora alguma coisa de extraordinário
> [se houvesse passado,
> alguma coisa encoberta de nós, que nem os olhos traíram nem as mãos apalparam,
> susto, emoção, enternecimento,
> desejo de dizer: Emanuel, disfarçado na meiguice elástica dos abraços,
> e uma confiança maior no poeta e um pedido lancinante para que não nos
> [deixe sozinhos nesta cidade
> em que nos sentimos pequenos à espera dos maiores acontecimentos.

Aqui, o poeta Drummond se espanta que, enquanto muitos abandonam a poesia pensando nas coisas mais mesquinhas da vida, haja poetas que honrem a etimologia do seu título — aquele que ao mesmo tempo cria e legisla em nome das Musas. Uns se fartam de escrever, outros se suicidam, outros vão ganhar dinheiro e poder; somente os verdadeiros poetas mantêm-se íntegros, servindo de farol em meio à neblina.

O que queria dizer Drummond, com o verso irônico que dá nome a esta conclusão: "O poeta Schmidt abastece de água o Distrito Federal"[13] é

---

[12] O livro *Sentimento do Mundo* foi publicado em 1940.

[13] O verso irônico de Drummond, na verdade, tem respaldo "no mundo das verdades". Quem narra a história é Marques Rebelo, em seu *O espelho partido* (tomo II, p. 191): "A água entrou em período de escassez absoluta. Da nova adutora, que virá de Ribeirão das Lajes, empreitada de que Altamirano [Augusto Frederico Schmidt] foi mola mestra como intermediário, nem sombra! O povo se desespera e, como censura é torniquete muito relativo, as latentes forças antiditatoriais aproveitam a deplorável ocorrência para demonstrar a sua existência e inconformidade, e os jornais conhecidos como contrários à situação, e refratários à publicidade remunerada do DIP, abrem uma ofensiva que os amordaçadores da opinião pública não podem conter, pois ladinamente não se toca no Estado Novo, clama-se somente contra a carência do líquido e a incapacidade técnica e moral da companhia expressamente fundada para a construção das novas tubulações — um legítimo panamá!" Quando já dissera: "Mais uma lasca do pudim verde e amarelo: a firma concessionária da nova rede de abastecimento d'água, que não a entregou ainda, furando cláusulas contratuais sem que fosse punida pelo Estado, e não cumprindo recentes promessas dilatórias feitas por boca de porta-vozes governamentais, enche os jornais de explicações por mais um atraso, explicações que não explicam senão incompetência, ganância e costas quentes. Os canos que seriam usados, não serão mais por dificuldades de importação. Viriam da Europa, dormiram nos pedidos ou talvez nem os fizeram, e agora a guerra não permite a remessa. Vão empregar os de cimento armado, de fabrico nacional, já que não possuímos indústria conveniente de canos metálicos... Segundo Garcia é mais um lucro para os concessionários. O fato de empregarem canos de cimento armado não

que a grande poesia de Schmidt é aquela em que ele aliava a preocupação particular à preocupação coletiva. Nesse verso Drummond de Andrade expressava sua angústia em relação à vitória do poder dos negócios frente ao mundo da criação. O poeta Augusto Frederico Schmidt abandonava a grande poesia — aquela de *Canto da noite*, aquela de *Estrela solitária* — para se dedicar ao acúmulo de dinheiro, às negociatas e a participação política não eletiva.[14]

Contudo, afirmamos também nesta tese que, na maior parte da volumosa obra de Augusto Frederico Schmidt, sua poesia padece desses "32 cacoetes", da insistência no receituário do lirismo piegas, e nela a voz que fala insiste burguesmente no "acorde perfeito, maior", na predominância da sua visão do mundo sobre as outras; na predominância do eu burguês, portanto. É uma voz lírica emitida por um "eu inchado" que ocupa todos os espaços líricos dessa poesia, que nada espera do interlocutor (o outro livre, se pensarmos com Sartre). É daí que, concluímos, surge nela a impressão de religiosidade, dessa semelhança entre esse "falar" schmidtiano e a voz dogmática católica.[15] Surgem daí os dois dos principais erros de julgamento da crítica com respeito à poesia de Augusto Frederico Schmidt: considerá-la religiosa e considerá-la romântica. O primeiro erro já foi devidamente avaliado. O segundo — o falso romantismo —, como vimos no capítulo 2, diz respeito ao *eu inchado*, ao "eu" preponderante na lírica de Schmidt: uma voz que preenche todos os espaços possíveis, sufocando a liberdade do interlocutor; uma visão de mundo que se impõe ao invés de convidar ao diálogo.

Daí Mario de Andrade se mostrar perplexo diante de uma poesia que se torna difícil de interpretar, pois — embora sem qualquer parentesco com experiências poéticas radicais como o concretismo cummingiano, o cubismo de Oswald de Andrade e Blaise Cendrars ou o surrealismo de Murilo Mendes —, seu lirismo ainda assim se fecha num mundo quase inexpugnável ao leitor, como vimos no capítulo 3.

A poesia de Augusto Frederico Schmidt foi, portanto, uma experiência que, embora não radical no tocante à estrutura formal ou à construção externa do poema, mostrou-se uma experiência radical no que diz respeito ao conteúdo ideologicamente compromissado com o pensamento católico reacionário, ou seja, com a Direita.

---

o fará diminuir o preço da empreitada, na qual Altamirano [Augusto Frederico Schmidt] empalmou alta maquia como intermediário. Teremos canos de cimento armado pelo preço de canos de ouro". Marques Rebelo esconde o nome de Augusto Frederico Schmidt por trás do nome falso Altamirano. É a essa negociata que ironicamente Drummond se refere no verso do poema. Em suma, Schmidt estaria trocando a poesia pelo abastecimento de águas (e pelas negociatas). Op. cit., p. 155.

[14] Vide nota 19, capítulo 4.

[15] É possível pensar nesse discurso dogmático em outras religiões. O *Corão* (o livro sagrado muçulmano) é revelado ao leitor pela voz de Alá, a *Gita* é narrada por Krishna. Ora, o texto religioso — ainda que seja ele de cunho artístico-literário — tem, acima de tudo, função doutrinária.

No livro *Brigada ligeira e outros escritos*, na entrevista que finaliza o volume, Antonio Candido afirma que as novas gerações lêem Mario de Andrade e Oswald de Andrade de maneira diferente daquela que ele e seus contemporâneos os liam em sua época. A explicação de Candido é que houve uma sobreposição de leituras que intervêm nas leituras nossas contemporâneas, o que é uma verdade de fácil comprovação.

Com relação a Augusto Frederico Schmidt, o esquecimento a que foi relegada sua obra — a que nos referimos na introdução deste trabalho — impediu releituras dela, impedindo, por isso mesmo, essa sobreposição de leituras. No entanto, isolou a obra de Schmidt do seu tempo, extraindo dela seu compromisso ideológico e sua função bélica. Esse isolamento colocou em torno dessa obra uma redoma protetora que fez com que autores como Alfredo Bosi e Massaud Moisés (para citar apenas os mais conhecidos), ao fazerem a apreciação dessa poesia em seus livros sobre a história da literatura brasileira, simplesmente desprezassem esse item como se ele não existisse.

A intenção desta tese foi exatamente propor uma leitura dessa obra rica nas contradições e nos contrastes flagrantes na classe e no país de então e de agora, obra que é ao mesmo tempo uma conseqüência dessas contradições e contrastes. Minha proposta não foi nunca a de colocar a obra de Augusto Frederico Schmidt (com todas as restrições estéticas a que a sujeito) em julgamento. A proposta foi a de perceber nela marcas, indícios de fatura (que, como dizia Adorno, mostram por meio de traços de ideologia que não há obra perfeita) que nos permitem perceber com clareza seu compromisso com um projeto histórico que, ao fim e ao cabo, relegou o país a um período de 25 anos de ditadura militar e conseqüente deterioração cultural, econômica, educacional. Enfim, deterioração social, com a qual padecemos até hoje em dia.

O fato é que a atuação de Augusto Frederico Schmidt — e dos outros católicos reacionários aqui citados — não foi de forma alguma inocente. Da mesma maneira como muitos intelectuais, tanto à época arrolada aqui —entre as décadas de 1920 e 1940, principalmente —, como posteriormente ao golpe militar de 1964, se engajaram politicamente, com suas obras, contra o regime de exceção, houve os intelectuais que se engajaram, também com suas obras, a favor dos tais regimes. Talvez não nos seja mais possível sabermos se a maioria o tenha feito inocentemente ou não. Alguns deles — é o caso de Tasso da Silveira — não deixaram, além da obra poética ou textos em prosa, outros escritos em que se pudessem resolver essas questões. Não é, entretanto, o caso de Augusto Frederico Schmidt que, em sua vasta obra em prosa, deixou bem claras suas posições.

Por outro lado, muitos momentos da obra de Schmidt nos mostram uma lírica que, mesmo inconsciente de tal dilema, põe a nu a contradição de um posicionamento anti-moderno quase que radical, não somente naqueles

detalhes de forma e fatura aludidos por Mario de Andrade (e dos quais nos utilizamos fartamente neste trabalho), mas — e, talvez, principalmente — na raiz de seu conteúdo e do posicionamento humano e inserção social dum autor que, para todos os efeitos (e foi isso que norteou esta pesquisa), é o sujeito produtor de tal obra.

Terry Eagleton nos lembra que "a estética produtivista do início do séc. XX rejeitou a noção de 'representação' artística por uma arte que seria menos 'reflexo' que intervenção material e força organizadora".[16] Trocando em miúdos: trocou *representação* por *intervenção* visando transformação da sociedade (*compromisso* talvez fosse a palavra correta a ser utilizada: a proposta seria uma *arte compromissada*, não simplesmente uma arte interessada ou meramente "refletora").

Ora, *intervenção* com vistas à transformação ou *compromisso* (ao contrário do conceito de *representação*) exige da parte do crítico o conhecimento do posicionamento do artista em relação à sociedade que o rodeia: afinal, se o lírico (ou o artista em geral) deseja mudar o mundo, é justo que perguntemos que mundo nos quer dar em troca. A indignação da consciência burguesa frente ao espetáculo da destruição da natureza pelo poder da indústria insere-se, para Adorno, na ideologia da dominação. O que vimos na obra de Schmidt nos mostra exatamente isso. No capítulo 3 pudemos ver de que maneira a temática lúgubre e escura dum mundo rodeado e sustentado pela morte se insere na quase totalidade de sua obra poética (e aqui e ali na sua prosa memorialista). Não são outra coisa assuntos tais como a indignação e a recusa frente à Morte, à Escuridão etc. (comuns em sua obra antes e após a 2ª Grande Guerra Mundial, frente ao avanço dos socialismos e o medo pânico genocida da classe dominante mundial).

O caminho que este estudo tomou foi exatamente aquele de levar em conta na leitura do poema o autor, suas idéias, seus compromissos privados e públicos, além de simplesmente estudar suas influências literárias diretas e indiretas. Interessaram-nos em sua arte tanto os aspectos estritamente poéticos, como aspectos ligados às várias histórias brasileiras: História das Idéias, História da Igreja Católica, História Política ou à História pura e simples.

Entendemos que uma leitura assim, em casos como o do poeta Schmidt, é muito menos redutora que uma leitura que levasse em conta aspectos puramente internos ao poema. Essa espécie de leitura deixaria de fora exatamente o poeta Schmidt que, como vimos, nunca coube em seus poemas. Nesse sentido, Augusto Frederico Schmidt pode ser considerado um caso à parte entre os grandes poetas de nossa literatura.

---

[16] EAGLETON, Terry. "Capitalismo, Modernismo e Pós-modernismo". In: *Crítica marxista, vol. 1, no. 2.* S. Paulo: Brasiliense, 1995, pp. 53-68.

II. O Sineiro dos Tempos Mortos

1. A Morte e seu Sineiro

Existem, penso eu, duas espécies de escritores de importância: os positivamente importantes e os negativamente importantes.

Os primeiros nos interessam pela renovação que promovem técnica e esteticamente, por meio das quais deslindam com maior acuidade o mundo para os nossos olhos e nossas mentes (aquela forma de verdade que nos garante a expressão total de nós mesmos, como queria Mario de Andrade): Pablo Neruda, Federico Garcia Lorca, Carlos Drummond de Andrade, Mario de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, W. H. Auden e Emily Dickinson certamente se incluem nesse grupo.

O segundo tipo seria aquele dos escritores que, muito embora tenham produção muitas vezes de bom resultado estético, mostram-nos — por sua obra e muitas das vezes inconscientemente —, que a Arte, não obstante seu estatuto de emancipadora do homem, muitas vezes empresta seus meios à expressão retrógrada, reacionária, classista, racista e, portanto, anti-revolucionária. Ela é viva e é produção humana, portanto, por vezes falível, como o são os humanos.

Importa perceber neste segundo grupo como se articulam o pensamento doutrinário, a ideologia, a justificação do Mal, a passividade ante os regimes totalitários, enfim, a penetração na "carne" da Arte de elementos anti-emancipatórios do homem. É o que vemos na obra de Ezra Pound, Rudyard Kipling, Pirandello, Yukio Mishima, Nélson Rodrigues e, claro, Augusto Frederico Schmidt, entre tantos outros.

No texto "O romance da nostalgia burguesa",[17] Antonio Candido afirma que o romance *A quadragésima porta*, de José Geraldo Vieira, chama a atenção para algumas das atitudes "de certa burguesia litorânea, que pesou decisivamente na orientação política, artística e literária do Brasil, no período que vai do Encilhamento ao *crack* de 1929", burguesia essa que "se nutria de valores europeus e considerava o seu país — no qual se sentia despaisada[18] — como uma linha pontilhada ao longo da costa", que tinha "a vocação do cosmopolitismo e o culto da viagem à Europa, donde importava tudo, desde o leite condensado e a manteiga suíça".

É nesse sentido que Candido vê no referido livro um sintoma, a "suprema afirmação literária dessa classe sem consistência efetiva, em equilíbrio

---

[17] CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. S. Paulo: UNESP, 1992, 31-44.

[18] Não é mera coincidência esse despaisamento, a sensação de exílio dos primeiros românticos (herdada dos românticos franceses à Chateaubriand, como vimos no Capítulo 2) e o "eu quero partir" de Augusto Frederico Schmidt, é sintoma.

estável sobre uma economia semicolonial, marginalizada culturalmente por um desejo doentio de participar, custasse o que custasse, das radiações do Ocidente europeu". Além disso, do ponto de vista ideológico, o romance é um "fruto do idealismo burguês que caracterizou o nosso século até a presente guerra, — com seu cortejo de tabus: crença na supremacia do Espírito, subordinação a ele das coisas *contingentes*, redenção moral pela Arte, predominância das elites cultas".

A idéia final do texto é severa e consciente:

> [...] *A quadragésima porta* é um livro de valor considerável [...]. A sua forte intelectualização, a força dos problemas que aborda e levanta, a volúpia paciente com que o autor se alonga através dos períodos castigados, fazem dele um bloco que impõe e que permanecerá. Que provoca não raro a admiração, — e nos faz também desejar ardentemente que nunca mais sejam possíveis no Brasil obras semelhantes e classes que as tornem viáveis e significativas.[19]

Se levarmos nossa argumentação por esse caminho, é impossível, por um lado, negar a importância (até mesmo literária) da obra de Schmidt: a forte influência que teve, os momentos de beleza que proporciona e a necessidade de intervenção que o autor coloca nela.

Por outro lado, o comentário final de Candido é válido também para Augusto Frederico Schmidt. O estudo de sua obra nos faz desejar ardentemente que nunca mais sejam possíveis no Brasil obras semelhantes e classes que as tornem viáveis e significativas. Pois o ponto é este: a obra de Augusto tem significação, pois a classe à qual pertencia o autor que a celebrou continua no poder...

Perceber como o poeta fala da morte é também importante para sabermos sobre sua poesia. A relação de sua lírica com a morte nos mostra ora o desespero com sua proximidade, ora o desejo de apressá-la, numa ânsia de aniquilamento (que nada tem de misticismo ou religiosidade). A morte, nesse lirismo, é entretanto sempre um fim, o que é estranho num poeta de vertente católica.

Como poeta, Schmidt supera suas vontades e atitudes e a poesia vence. "A poesia vence! A poesia vence, neste grande poeta que a matou!" — disse Mario de Andrade. Isto tem o mesmo sentido de "vitória da Poesia" que Bosi descobre na "Divina Comédia" do Alighieri.

2. Mario de Andrade e "O Movimento Modernista"

A certa altura do texto "A volta do condor (1940-41)", em que trata da poesia de Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes e Alphonsus de Guimaraens Filho, Mario de Andrade fala a respeito da contradição que percebe

---

[19] Idem, ibidem, p. 44.

na poesia de poetas auto-intitulados "poetas católicos". Segundo Mario, tais poetas, para produzirem boa poesia[20] sem negarem sua condição cristã, mergulham nas "nebulosas convulsivas do misticismo". Faz, desse modo, uma micro-dissertação sobre crítica artística:

> Dirão talvez que não tenho nada com isso, pois meu destino é buscar neles a poesia. Não apenas; pois é meu direito procurar também neles uma forma de verdade que me garanta a expressão total de mim mesmo. Principalmente porque reconheço e afirmo ser a arte um processo de conhecimento muito mais pânico e efusivo que a ciência, pois que esta se circunscreve aos sempre interessados e terrestremente transitórios campos da inteligência lógica.[21]

"Uma forma de verdade que me garanta a expressão total de mim mesmo" é o que o crítico Mario busca na Arte pois, para ele, a arte é "um processo de conhecimento muito mais pânico e efusivo que a ciência".

Mario nunca chegou a desenvolver com rigor uma estética. É possível vislumbrar, contudo, em seus vários textos teóricos de importância (além deste aqui citado, podemos lembrar livros como *Os filhos da Candinha*, o "Prefácio interessantíssimo" do livro *Paulicéia desvairada*, *A escrava que não era Isaura*, entre outros) um esboço do que ele pensava sobre arte. Assim, é lícito afirmar que, se no primeiro momento — o momento combativo do Modernismo brasileiro — Mario (e por conseguinte, Oswald, Tarsila, Anita, entre outros) negligenciam a preocupação social imediata, num segundo momento — aquele para o qual se remete a retratação que percebemos no discurso "O movimento modernista" —, Mario vê a preocupação social como necessária e se penitencia pela negligência dos modernistas. Para Mario, essa real preocupação aparecerá em artistas com carreiras iniciadas na década de 1930, a quem ele chama de "construidores", ou seja, José Lins do Rego, Augusto Frederico Schmidt, Octavio de Faria, Cândido Portinari e Camargo Guarnieri.

Segundo Alfredo Bosi,[22] esse texto de Mario aponta para um problema da defasagem entre a *praxis* social e a *praxis* artística no Modernismo — o tempo da ação e o tempo da criação. É justamente aqui que se deve encaixar a poesia de Schmidt, as exigências formais de sua poesia, de sua "reação". É aqui, portanto, o "local" em que poesia e ideologia se tocam— na tentativa de fundir o tempo da ação e o tempo da criação.

O *mea culpa* de Mario de Andrade somente corrobora o fato de que, muito embora a renovação, o arejamento de idéias que a Semana de Arte

---

[20] "O que faz a densidade humana da arte, seja esta materialista ou espiritualista, é ser ela justamente essa aspiração de uma vida melhor, o propor ela uma nova síntese, uma correção do real, uma aspiração ao perfeito na própria terra". ANDRADE, Mario de. "A volta do condor (1940-41)". *Aspectos da literatura brasileira*. S. Paulo: Martins, 1974, 5.ª edição, p. 154.

[21] Idem, ibidem, p. 165.

[22] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. S. Paulo: Cultrix, 1980, 3.ª edição, p. 149.

Moderna produziu fossem de grande monta, "a atitude interessada diante da vida contemporânea", palavras do próprio Mario, fora negligenciada, ou os modernistas passaram ao largo dela; e aos egressos da década de 1930 cumpria o papel de retomar o caminho não trilhado por aqueles.

> Nessa tarde de junho de 1924, desconhecido e inédito, descendo com minha irmã Madalena a Avenida Rio Branco, falava-lhe eu de *mortos a enterrar*, de sombras a espancar, da necessidade de viver vigorosamente a vida. — 'A Academia é o passado; Camões, os clássicos, Machado de Assis, que vale tudo isso para quem se dispõe a viver o dinamismo da vida?'
>
> Dizia eu essas coisas e não era ridículo porque contavam em mim dezoito anos e, aos dezoito anos, ninguém consegue tornar-se ridículo [...]! Revendo agora a fotografia da sessão da Academia, situo-me, revejo-me num canto perto de uma janela e contemplo de longe o *meu passado*. Lá estava eu, naquele dia, um belo dia, eufórico, orgulhoso do nada que era, clamando contra a tristeza. Hoje num rápido exame verifico que se houve na literatura brasileira, na vida brasileira, um lugar e um papel para mim, foi o de sineiro dos mortos, das coisas mortas, das tristezas, das assombrações e dos pavores. E se realizei alguma coisa de autêntico e de continuado foi como espectador do passado.[23]

Dessa maneira, Schmidt expõe a consciência que tem da tarefa que impôs a si mesmo dentro da literatura brasileira. Segundo essa visão, sua reação (que examinamos a fundo durante todo o trajeto deste trabalho) foi ela também um tocar de sinos que pretendia anunciar a morte do Modernismo. Como vimos, do Modernismo entendido como sinônimo de "socialismo" ou "comunismo".

É também, portanto, o sineiro que anunciou a morte da poesia, quando a literatura, afastada das possibilidades renovadoras da década de 1930, ingressa, sob a pesada capa de chumbo da ditadura Vargas que levou ao poder a burguesia, por um lado, nos passeios descompromissados da literatura inspirada em ideais norte-americanos de cultura, e, por outro, no canto de sereia da publicidade, que sonhava agenciar uma arte mais amoldada ao mercado da cultura, e por isso mesmo, mais descartável.

Por fim, resta dizer que a poesia de Augusto Frederico Schmidt anunciou um tempo de coisas mortas. Um tempo de poesia que morria, um tempo de uma nação que morria, um tempo de um tempo que morria. Como vimos, sua poesia prenuncia uma literatura que, a partir de meados da década de 1940, terá como preocupação não questões ligadas ao âmbito social da nação, mas à diversão em si, uma arte preocupada antes de tudo com o entretenimento e a geração de lucro (quando consegue ser uma arte lucrativa). Em resumo, uma arte despreocupada.

A conclusão mesmo desta tese é uma reflexão sobre o rumo tomado pela poética de Augusto Frederico Schmidt, que se mostrava, em muitos

---

[23] SCHMIDT, Augusto Frederico. *O galo branco — páginas de memória*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2.ª edição aumentada, pp. 173-174. A conversa que, nesse texto, o autor entabula com sua irmã diz respeito à sessão de junho de 1924 da Academia Brasileira de Letras, ou seja, o discurso de adesão proferido por Graça Aranha.

momentos — para citar Mario de Andrade ainda uma última vez — não "um rio já feito, navegável, mas nos levando sempre a portos conhecidos, como um Manuel Bandeira, um Ronald de Carvalho, um Guilherme de Almeida" mas "uma fonte capaz de dar origem à aventura de mil riachos".[24]

Para refletirmos sobre isso, podemos partir de um verso do próprio Augusto Frederico Schmidt, publicado postumamente:

> Por que permitis, Senhor,
> Que as musas se transformem em velhos pássaros feios?

Esta tese buscou mostrar exatamente como a "aventura de mil riachos" foi profundamente marcada por aspectos político-ideológicos (e daí religiosos) que, com o passar do tempo, se desgrudaram da pele desses versos, dando a grande parte dos poemas simplesmente um sabor de velharia, transformando-os em "velhos pássaros feios".

Desse modo, uma poética que foi muitas vezes utilitária, com o passar dos anos e o fim do período que a engendrou, perdeu sua contundência causando, por um lado, o desconhecimento de seus motivos e, por outro, a negligência com a sua real importância para a história da literatura brasileira. Representa uma poesia que foi um culto ao passado, já que sinalizava o fim de um passado e anunciava a vinda de um outro passado, segundo o vaticínio do profeta Schmidt, que teve na literatura brasileira, segundo ele mesmo, o papel de sineiro dos mortos, "das coisas mortas, das tristezas, das assombrações e dos pavores".

Ainda parafraseando Antonio Candido, o papel de Augusto Frederico Schmidt na literatura brasileira deve ser sempre salientado para que sua obra seja memória viva que sinalize o fim de um período na vida brasileira e que a classe que gerou esse tipo de arte se esgote com ela. Sabemos que não se esgotou ainda, afinal após o período ditatorial, passamos por Collor e Fernando Henrique Cardoso. O que esperamos, contudo, é que o conhecimento dos truques do cantor estranho Augusto Frederico Schmidt ajude a identificar seus epígonos, pois a classe que os gerou, como todos sabemos, ainda permanece no poder.

VILA LEME/ SÃO PAULO, 19 DE FEVEREIRO DE 2002.

---

[24] ANDRADE, Mario de. "A volta do condor (1940-41)". *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, 5.ª edição, p. 141.

Anexo

ANEXO

1. CANTO DO BRASILEIRO AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT

Não quero mais o amor
Nem quero cantar a minha terra.
Me perco neste mundo.
Não quero mais o Brasil
Não quero mais geografia
Nem pitoresco.

Quero é perder-me no mundo
Para fugir do mundo.

As estradas são largas
As estradas se estendem
Me falta é coragem de caminhar.

Sou uma confissão fraca
Sou uma confissão triste
Quem compreenderá meu coração?!

O silêncio noturno me embala.
Nem grito. Nem sou.
Não quero me apegar nunca mais
Não quero nunca mais.

Vem calma fresca do vento bom
Abanar minha febre!

Vem beijar minha ferida
lua tão branca!

Vem matar minha sede
água tão pura!

O mundo pesa em cima de mim
Não quero mais carregar ele.

Nem filosofias
Nem nada.

Sou o homem que chora
O silêncio chora também
Tudo chora
A noite chora
Os bois choram perdidos no alto do morro.

Meu coração!
Nas vielas escuras — meu Deus que mistério!
Nos portos tão longe
Tristezas tão grandes!

Me perco no mundo
Me perco nas vidas
Me rasgo de raivas inermes e enormes.

E a terra era pura
E puros os homens
E tudo tão puro!

Nos galhos as frutas maduras pendiam
E os rios corriam tão puros cantando
E a vida corria no leito dos rios
Nas noites — tão trêmulas — mulheres erguiam
Mulheres erguiam os olhos pra lua
Pra lua tão branca, tão pura no céu.

E a lua chorava seu choro macio
E a lua deitava seu óleo oloroso
Na pele tostada das lindas mulheres.

E as cobras se erguiam nas matas escuras
Sagradas e lindas — bandeiras estranhas
Mil cores sombrias corriam no chão.

Depois no silêncio da noite serena
Os homens pensavam nas lutas e guerras
Nas pescas e caças — que vida meu Deus!
Mas se as tempestades tombavam medonhas
E raios riscavam o céu sempre azul
Que medos sombrios! Castigos medonhos!
Que medos tamanhos sentiam então!

Agora, a tristeza
Cidades tão lindas.
Agora, a saudade
Cidades tão grandes.
Nas matas de casas me perco meu Deus!
Me sinto sozinho.

E vieram cantando cantigas tristonhas
Morcegos escuros olharam pra eles —
Se encolhem os ombros nos suores tragédias.

De noite as esquinas das ruas dos bairros —
Dos bairros longínquos —
A luz é mortiça.

Ah, são os primários!
Ficam grudados no povo bem fundo.

E a voz chama ele
De dia é moleque
Escuro e safado
De noite o mistério da voz chama ele
E muda-se em trágico anseio o seu grito
Macumba!
E ele é o mistério também.

Está tudo minado
Ah são os primários!
Meu Deus!
(nem precisão de mundo...)
Meu Deus que te ocultas em tudo o que existe,
Tirai-me a tristeza que lenta sufoca
O meu coração.

Meu Deus a inocência primeira trazei-me,
São Jorge na lua!
Meu Deus explicai-me que eu vivo tremendo!
Meu Deus aclarai-me!

Eu tenho saudade de luares estranhos —
Eu tenho nos olhos paisagens estranhas —

Paisagens estranhas de frios intensos
Cegonhas tremendo no alto das torres
Visões de distâncias tão raras — tão raras —
Nos mundos estranhos, que voz se ergue então?

— Minha pátria é bem longe
Minha pátria é mais longe
Fujamos daqui.

E a onça é o mistério
Tem febre nos olhos —
Tem sol concentrado no seu coração.

— Minha pátria é aqui mesmo!
Lembrai-vos dos prantos
Que os rios levaram
De alguém que partiu.

Sou um homem primário
Iludo-me sempre.
Quando acertarei?

E rasgam meu peito as noites tremendas...

Lamparina de dois bicos
Diz adeus a Lampião
Quem mandou foi um caboclo
Que quer o seu coração.

Lamparina de dois bicos
Diz adeus a Lampião.

E a noite se estende tão braba lá fora
Silêncio. A rede suspensa. E um bico de gás.

Desorganizo-me
O espaço se mostra
Caminhar!
O Futuro é levado
Nas marchas malucas dos trens.

Alpendres tão claros
Na luz da manhã!
E as vidas tão calmas
Juízes — promotores — delegados
Alpendres tão limpos
Na luz da manhã!

Que imagens tão doces!
Que vidas tão simples!
Que moças tão lindas!
Vitrolas tocando na noite que cai...

Os campos semeados
De frutos dourados
Tesouros que se abrem
Pra gente apanhar.

Por que senhor Deus não fico parado?
Por que senhor Deus não gozo a beleza
Da vida tão boa que posso gozar?
Por que vivo sempre
Sangrando
Chorando
Com os olhos pregados na noite que vem?!

Por que sofro tanto
Por que me torturo
Por que me machuco,
Meu Deus sem razão?

Por que tenho tédio?
Nem vejo as belezas
Da terra em que estou?!

Horizontes fechai-vos
Quero ser pequenino
Quero ser bem estreito
Nem nada enxergar.

No espaço azul, de luz crua,
Desejo a sombra calma
E a lua morta a balançar
No céu
Nas noites de lua
Desejo a luz crua.

Nem sei que desejo...

Tombai dos meus dedos tesouros imensos
Perdei-vos pra mim...

Senhor Deus fazei com que eu fique
Bem preso à minha terra
Sou leve
Sou balão.

Sinto que em breve irei perder-me
No espaço puro
Na amplidão!

Dai-me correntes!
Senhor Deus ancorai-me
Quero ficar preso
Quero ficar.

As brumas longínquas me chamam
Me chamam
As brumas longínquas
Me chamam pra lá.

Eu quero ficar!

Voz morna e morena
Se arrasta de noite
Tão triste e cansada.

Tão triste e cansada
De onde virá?

Na beira da estrada
Conversam baixinho
Conversam conversas
Ninguém saberá.

Silêncio tão fundo
Que coisa tão bárbara
Não posso ficar!

Teus olhos me chamam
Me prendem teu olhos
Ó minha tortura
Quando acabarás?

Sou fraco
Tão fraco que eu sou!

Me chamam os ventos
Que zumbem de noite
Os ventos que lambem com fúrias malvadas
Os campos tão grandes — de gramas tão verdes.

Me chamam as vozes soturnas dos rios
Dos rios que correm nas selvas escuras.
Me chamam fantasmas de terras distantes —
Me chamam fantasmas também...

Meu Deus amparai-me
Não quero perder-me
Não quero largar-me
Senhor, quero ser!
A terra me chama
A terra me perde
Senhor, quero ser!
As noites são tristes

Os dias mais tristes
Tristezas há em tudo
Que existe por cá.
Meu Deus olhai para mim!
Meu Deus sou brasileiro!
Sou brasileiro.

Brasileiro sem rumo
Brasileiro sem cabeça
Perdido — perdido no seu país.

Meu Deus olhai pra mim
Me abençoai que eu sou brasileiro,
E o brasileiro que não tem nada
E o brasileiro que está sozinho
O brasileiro tem coração!

2. Cantos do Liberto

2.1. Canto I

Houve uma cessação de realidade.
Abriram-se, então, amplos cenários, outros
Bem outros, bem maiores, mais profundos...

Sentimentos que vêm devagar como sombras
Pelo silêncio doido que me cerca.
Não vejo mais e não sinto e não penso...

Que sinceridade tão grande enche o meu coração!
Como a fisionomia dos homens transparece!
Tudo é bom, tudo é puro!

Ainda guardo a memória do meu tédio
Daquele tédio longo e tão desesperado
Daquele tédio triste, absorvente e terrível...

Ah, mas é apenas a memória
Porque hoje me sinto purificado e liberto
E cheio de uma enorme ternura por tudo!

Ânsias inéditas de carinho
Descobertas dentro de mim somente agora
Minha tristeza tão boa e consoladora!

Não mais seguirei me arrastando pelos caminhos
Pelos caminhos solitários e desertos
Descobri, em mim mesmo, a frescura dos lugares consoladores.

Descobri em mim mesmo os meus tesouros
E sei que me não largarei nunca mais
Porque estou cheio de amor por tudo que me cerca.
Senhor Deus— não busquei solução para as minhas tormentas
Nem procurei viver minha vida feliz
Fostes Vós, meu bom Deus, que viestes de manso meu coração
[absurdo e doente abrir!

Eu era mau porque era bom e fraco
E o meu coração só via as coisas deste mundo
Soltei-me agora — abriram-se os meus olhos!

Penso ainda no pão dos pobrezinhos desolados
Penso nas rudes lutas diárias e em todas as tristes vidas escondidas
E em todos os desejos de paz eternamente contrariados

Mas já sei que Vossa mão virá um dia para os que choraram,
Para todos os que trazem as grandes marcas de mágoa
E que eles terão a longa paz feliz das coisas conquistadas...

Fui fraco porque vi dores intensas, vi prantos nos casebres
Vi homens rotos nas estradas solitárias e perdidas
E assisti a adeuses de cortar o coração.

Senhor Deus eu bem sei hoje que tu vês
Todos os desesperos sem consolo e todas as solidões sem carinho
Mas sou homem! E vivamente sinto humanas dores.

Sei que além das nossas existências escondidas
E das nossas baixezas cotidianas
Se desenrolam as tragédias silenciosas, do ser e do não ser...

Sei de vidas que se findam nas vielas tortuosas
Sei da pobreza de bens e sentimentos
E amo aos homens todos igualmente...

Sei de almas que são frias e vagas
Sei de almas inertes e insensíveis
E sei de corações fechados e vazios.

Meu Deus enviai o sofrimento aos homens
O sofrimento bom e purificador
Fazei-lhes compreender o valor do carinho
Fazei-lhes compreender a beleza do amor.

Existem homens maus perdidos nos caminhos
Mostrai a luz do Bem, meu Deus!
Sinto por toda a humanidade, neste instante,
E por ela, por toda ela, me arrependo.

Quero uma indicação para ser útil
Irei pelos caminhos pobre pobrezinho
E se rirão de mim porque sou bom
Mas quero levantar os que caírem.

Quero saciar os que tiverem fome, todos
Nas casas escuras, nos silêncios medrosos
Quero acender, Senhora, lâmpadas claras
Quero enxugar todas as lágrimas aflitas.

Meu Deus — meu pecado e meu mal
É amar aos homens como meus irmãos.

Eu amo aos homens todos
Amo aos que são bons porque são bons
Amo aos que são maus porque são infelizes
Eu quero errar no amor universal
Quero perder-me na ternura humana.

Samaritano sou — e conheço o meu próximo
Sei que as palavras que dizem nada valem
Sei também que existe uma outra linguagem
Que é bem preciso se conhecer...

Acreditei na inteligência antigamente
Hoje bem sei o quanto é vã.

Viver será sentir só a sua tragédia?
Ou viver é sentir a tragédia do mundo?

Quero errar, meu bom Deus, preso a cem mil martírios
Quero pedir de porta em porta pão
Mas quero ter bem puro e livre
Bem bom e puro meu coração.

Sinto-me livre
Sinto-me leve
Deixei para sempre minhas correntes
Sou o liberto de tantas dúvidas
Sou o liberto de tantos medos.

Sofro, é bem certo — mas sofrimento
É bom conforto para os que crêem.
Desiludido desta existência
Outra existência melhor achei.

Achei, é certo — mas, na verdade,
Das minhas dores tenho saudade,
Dos meus tormentos e desenganos.

Sei que mil vezes retombarei
Em mil pecados e em mil maldades
Mas já compreendo — felicidade! —
Que muito além da humanidade
A humanidade se elevará.

E então um dia esta consciência
Esta consciência que quer subir
Num só momento há de sentir
Toda a grandeza da recompensa
De tantas dores
De tantas lutas
De tantos prantos
Que aos homens bons
Deus há de dar.

Meu Deus, sou livre!
O aspecto do mundo é outro para mim!

2.2. Canto II

Eu preciso partir
Eu preciso partir também um dia
Quero viver também graves momentos lindos
De chegar e sair.

Sei de lindas paisagens esquecidas
Em caminhos longínquos e esquecidos.
Quero partir também!
Quero guardar vistas bonitas nos meus olhos.

Quero assistir ao pôr-do-sol nos campos claros
E o tombar das noites perfumadas
No alto dos morros
Onde choram os bois.

Sei de belezas
Sei de vidas simples
Sei de existências puras e inocentes
Quero partir!

Inutilmente eu fechei meus olhos tristes
Nesta vida vivida em contínuo tumulto,
Inutilmente imaginei as coisas lindas —
Mas porém meu espírito não ama as abstrações

Eu quero as realidades longe
Eu quero as realidades verdadeiras
Minha ânsia de mudar!

Eu me formei ao acaso
Construí meu ser com paisagens tristes sempre iguais.
Quero almas novas para minha alma
Para os meus olhos quero coisas novas.
Ah! Eu quero vida nova
Para viver de novo
E ser assim inteiramente novo.

Vim para o mundo tristemente
E cresci entre dores e entre prantos
Meu ser formei de enganos e tormentos.
Quero partir!

Quero construir meu ser em realidades
Ser sólido e ser bom
Ah! Preciso escolher o meu caminho
O caminho mais aéreo
Onde as árvores são lindas e frondosas
E onde os pássaros cantam alvoradas.

Quero viver as tardes solitárias
E sentir o ar puro das florestas nos meus virgens pulmões.

Quero ver o luar da minha terra
Descer do céu de estrelas todo cheio.
Quero ouvir os ruídos misteriosos
Dos seres misteriosos que povoam
As doces e íntimas solidões.

Nada em mim de bárbaros anseios
Nada em mim de ansiados desesperos
Nada de lutas, nem de riscos nada.

Simplicidade!
Simplicidade apenas. Nada mais!

Calma pura das coisas pequeninas
Das estradas, tão ermas, majestosas
Dos atalhos que vão, dançando danças lindas,
Na estrada real cair.
Calma dos riachos sossegados
Água fresca a rolar em leito branco e limpo
E o chiar sonolento e merencório
Dos lentos carros de bois
Pelas estradas, cheias de sol, a fora...

Simplicidade!
Simplicidade apenas. Nada mais!

Longe de mim esta frieza tumular
Longe de mim arranha-céus horrendos
Longe de mim mistérios e mentiras
Longe de mim misérias cotidianas.

Não quero mais palavras falsas
Não quero mais amores falsos
Não quero mais inteligências falsas
Nem falsas construções.

Não quero mais obscuridades
Nem mais mistério sem mistério algum.

Quero ouvir do meu Deus a voz bondosa
Na voz das coisas da inocência.
Quero a paz de consciência!

Longe de mim desânimos tremendos
Longe de mim descrenças infelizes.

Simplicidade!
Simplicidade apenas. Nada mais!

Eu preciso partir
Sei que sairei de mim para a felicidade
E quebrarei correntes
Para ser livre enfim.
Não quero mais ver almas descontentes
Perto de mim.

Ah! Não me engano —
Bem fundas nostalgias
Destas misérias todas sentirei
Mas com a heróica coragem da partida
Me vencerei!

Quero partir!

2.3. Canto III

Cansado de cantar me encontro agora
Cantei, cantei... E nada disse
Onde as inspirações sublimes vejo
Vejo também desertos desolados.
Mil vezes hesitei e em mil perigos
Bem e mal disputaram o precito
Que estas linhas escreve em agonia
Ardendo em febre de um tormento insano.
Liberdade cantei. Ergui confiante
Para o Céu do meu Deus gritos aflitos.
Mas sobre a solidão do meu martírio
Nada quis responder aos meus sinceros gritos.
De novo aqui estou na encruzilhada
De novo pesa sobre mim o tédio
De novo escravo de humilhantes dores
Aguardo a hora de partir de novo.
Fui falso se cantei a liberdade
Nada encontrei que me justificasse
Escravo sou de mil tormentos vários
Escravo sou de dores sem remédio.
Desabem sobre mim loucas tormentas,
Sobre o meu peito role num momento
O mar de desalentos e ansiedades
Dos vãos e tenebrosos pensamentos.
Felicidade que sonhei, eras apenas
Rosa de uma ilusória duração
Num instante em cinzas te viraste
Deixando espinho no meu coração!
Quis dominar o mundo e este domínio
Num momento o possuí
Ah! Mas depois...
Em sangue me mudei
E sangue rubro.
Foi o pranto sentido que chorei.
Sinto em mim desesperos inauditos
Vontades de subir, ir muito além...
Mas escravo me sinto e na balança
Oscilo eternamente: mal ou bem?
Foi falsa a solução do meu destino
Tão falsa que ela foi!
A sombra me atraiu — não me domino!
Amo a sombra do Mal,
Mais do que o Bem.
Em delírios eternos estas queixas
Tombam constantes do meu coração
Eu quis ter Fé — como ninguém no mundo
E só, meu Deus, tive desolação.
Sobre o abismo sem fim deste caminho
Forças lutam em mim desesperadas.
Quero sentir o sol dos dias claros
E o canto em flor das lindas alvoradas.
Mas apenas da noite a sombra esguia
Vela meu pobre ser diluído e vago,
Apenas do tormento o triste afago
Me trazem suas mãos longas e frias.

Adeus libertação — adeus meus sonhos
De calma e paz, de místicos idílios!
Repouso não achei um só instante,
Sobre a minha cabeça delirante
O Anjo do Mal pousou. Pousou por certo
E diante de mim a realidade
nada mais é do que triste deserto.
Meu Jesus, meu Jesus
Sou um menino
Deixai-me ir a Vós, sou pequenino,
Sou mais que pequenino:
Sou um triste
Que não sonha, não sente, não existe.
Deixai-me ir a Vós,
A noite enorme
Enche de vão pavor meu coração.
Deixai-me ir a Vós,
Sou um menino
Cujo eterno destino
É de viver eternamente a sós.
Sombra eu sou,
Sombra humilde, e o meu desejo
Tenta debalde para ao céu me erguer.
Jesus — abri pra mim os Vossos braços,
Que estou cansado de sofrer!
Meu Deus, a minha liberdade
É a minha escravidão.

3. O Sonho do Pastor

Paz! Paz! Os gritos acordam a solidão.
Os galos cantam.
Vêm de longe os gritos,
Vêm de muito longe.
Paz! Paz!
No entanto é da cidade imensa e poderosa
Que vem este clamor.

*

Avistou a cidade distante.
Iluminada, ardia como em chamas.
Paz! Paz!
Seguiu. O andar rápido e seguro,
Seu hálito de fogo queimava a frescura da noite.
Os rebanhos dormiam no sossego.
E a luz da lua descia feita em pó —
Sobre os campos sem fim,
Sobre as toscas moradas.
Só as vestes e os seus passos
Faziam viver o silêncio da estrada.
Só os seus passos. Seguros, certos, ritmados, rápidos.

De um lado e de outro a noite escondera,
Ocultara a frescura doce das matas —
Onde as flores silvestres úmidas dormiam.

*

Paz! Paz! O braço vingador já descera terrível
Sobre o vício e a maldade.
Já o braço vingador açoitava corpos nus.
Paz! Paz!
No entanto, dormia sossegado —
Dormia o rude sono seu.
Por que o vieram chamar —
Se ele estava inocente?
Por que o vieram chamar
Se tudo estava perdido?
Ele que nada tivera,
Ele que se deixava ficar só —
Na grande e pura simplicidade.

*

Como a água que dorme nos poços fundos
Sua alma estava escura.
Desceu rolando o corpo molengo,
Se arrastando para dentro do poço,
Só os olhos brilhando — o corpo
Informe, da cor da própria água.
Fresca e preguiçosa como o sono,
Se enroscando voluptuosa na água escura,
Mas a estrela caiu rápida como um raio
E a água se levantou do fundo do poço violenta
E expulsou o inimigo que não dormirá!

*

Paz! Paz! Continuou a marchar.
O olhar de fogo, seco
Aos poucos seus ouvidos se foram fechando.
Não ouvia mais o ruído das matas,
Das vozes macias que o chamavam
Para o descanso feliz do esquecimento.
O Senhor paralisou os seus sentidos,
A força do Amor apenas o guiava.
Debalde a sombra doente do inimigo
Acompanhava rápida os seus passos,
E ardia em febre na sua cabeça.

*

Paz! Paz! Era o clamor profundo
Da cidade em fogo que se aproximava.
Como poder dormir no descanso tão doce,
Se imploravam assim?

*

Acordava a cidade. Tinha fugido a luz rubra
Noturna, que os chamara.
Os pássaros cantavam.
Mulheres de olhar sereno passavam na manhã fresca,
Caminhando em procura das fontes.

Os gritos tinham cessado.
Tudo era tão calmo,
Tudo tão quieto e natural!

Onde a cidade em fogo?
Onde o delírio dos gritos vencedores da distância?
No azul do céu, algumas nuvens.
As portas estavam fechadas.

Lembrou-se dos rebanhos já perdidos decerto.
Lembrou-se da noite áspera tremenda.
E se pôs a clamar na praça, de repente.
Chorava a inútil caminhada,
O sonho vão terrível que tivera.
Seus gritos rasgaram a manhã serena.

Mas as portas se abriram,
Os homens correram
E de novo o clamor se levantou,

Como o vento levanta a poeira da estrada.
Sua voz rasgou a serenidade falsa dos corações.
Paz! Paz!
E então ele falou:

"Minha alma é como o deserto
Queimado pelo sol.
A luz do Senhor dele tirou toda a umidade.
Como o deserto, meu coração
Sente os passos que vem de mais longe.
Eu ouvi os vossos gritos,
Eu ouvi o vosso clamor.
Chorai comigo, que o vosso choro limpará as manchas todas.
Chorai comigo como crianças,
Antes que desça a Noite que não se acaba!
Chorai comigo em alto choro.
Antes que o sol se acabe,
Chorai para que vossas lágrimas inundem o deserto!"

Depois calou-se.
E viu que estava só.
Os seus rebanhos dormiam
À luz da lua que se derramava clara do céu,
Sobre os campos sem fim...

4. Volta

É porque nada sou que tudo sinto!
Mil braços me apertarão,
Mil gritos clamarão por mim na noite imensa!
Será o frio sem termo.
Subirei aos astros solitários.
Os clamores em pouco cessarão,
O silêncio sem termo abraçará a paisagem acabada.
Subirei rápido como uma espada rasgando a noite.
Lábios de prece — suspendei para sempre as vossas orações!
Minha forma se atravessará no céu como um fio fino.

Na cidade pequenina os astros frios.
O padre suspenderá no ar a Hóstia Santa.
Terá o galo cantado três vezes.
Descerão pela ladeira murmurando,
As casas dormirão pesadamente.
O ruído da paisagem se extinguirá.
As flores se desfolharão frias dos galhos.
A voz da amada cantará na noite morta.

Da trágica hora, desaparecidos todos os vestígios estarão.

A grande liberdade parada.
A grande imobilidade.

O Senhor assim o quis.

Fugirei das vozes que gritam violentas.
O padre erguerá no ar a Hóstia Santa
E os cantos descerão rolando pelas ladeiras sossegadas.

5. Profecia

I

Como o pássaro triste que anuncia a tempestade
Quero também, Senhor, chorar o triste momento,
O terrível momento que pressinto vir chegando!
A tempestade vem crescendo de longe
E cairá violenta sobre as nossas cabeças.
Tivesse eu mil vozes e gritaria com todas elas,
Gritaria para avisar que o instante tremendo não demora.
Tivesse eu mil braços e sacudiria todos eles,
Sacudiria os homens que estão distraídos e ausentes,
Os homens que não escutam e não querem escutar,
Os homens perdidos e desviados, amaldiçoados e loucos.

Chegou o momento em que deixei de ter pejo,
Em que deixei de ter vergonha do meu desespero.
Avisarei a todos, amigos e inimigos, estranhos e indiferentes,
A todos os que a minha voz fraca e apagada alcançar.
Avisarei a todos para que se previnam
E estejam tementes e atentos, porque grandes coisas,
Grandes e violentas, estão para chegar dentro em pouco.
Eu fui o escolhido para avisar, porque em mim,
No meu pobre eu dolorido e mesquinho,
A fraqueza é maior do que em todos os seres,
Porque sou o mais fraco e sensível dos homens.

Como a árvore débil e solitária vibra ao contato,
Ao contato mais longínquo, do vento, eu vibro também
Ante o tufão que já começou na distância
E de nós se aproxima horroroso e medonho.
As casas tremerão nas bases, os edifícios enormes
Que se erguem vaidosos para o céu alto
Ruirão apavorando os homens desprevenidos.
O sol mergulhará no espaço para sempre,
O sol deixará de brilhar, generoso e magnífico,
Obedecendo às iras do Senhor agravado.

Os gemidos apenas ressoarão dentro da noite,
Dentro da noite que todas as estrelas abandonarão;
Serão gemidos de mães separadas dos filhos pequenos.
Nos palácios, os ricos — senhores absolutos do mundo —
Tremerão mais do que os servos humildes achados em falta.
Os homens formarão massas, unidos para o grande fim.
Os homens formarão massas, unidos para o grande fim.
O desassossego aos poucos silenciará todas as vozes,
Todas as vozes ficarão geladas diante do horror.

Eu estou aqui para avisar. Despi minhas vestes,
Abandonei as glórias do mundo, as doçuras do tempo,
Porque a verdade como um raio aclarou os meus olhos.

Dentro em pouco todos serão iguais na desdita.
Os mais fortes se ajoelharão ante os mais fracos.
Será tarde, porém, para a vida do mundo:
Os dias estarão acabados para o sempre.
Dentro em pouco os mais sãos e formosos
Procurarão os leprosos para abraçar.
O mar rugirá com violência medonha.
Só os mortos sorrirão, no fundo dos túmulos,
Porque a eles nada mais amedronta
E porque os vivos deles se esqueceram totalmente
E não honraram as suas memórias nem cumpriram as suas promessas.

O Senhor me mandou avisar, mandou porque me feriu
Sem que eu visse como, e me fez olhar
As coisas tremendas que ainda não se realizaram.
O Senhor me mandou avisar, porque perdi inteiramente o pejo
De parecer mais temeroso do que os outros.
O Senhor me mandou avisar, porque meu coração secou para a alegria,
Porque perdi o sorriso fácil de todos os outros,
Porque não corri diante do riso zombeteiro dos homens
Que ouviram os meus avisos dilacerantes e sinceros.
O Senhor me mandou avisar, porque me purifiquei
E esqueci a glória fácil quer a vida oferece.

Escutai, pois! E orai para serdes justos.
Aos justos o Senhor abrigará no seu seio!
Abandonai vossas esposas, concubinas e filhas,
Deixai as festas que embriagam os sentidos
E enodoam a brancura das almas,
E ouvi meus gritos que rasgam os ouvidos:
Ouvi meus gritos pejados de horror!
Rasgai como eu todas as vossas vestes
E ajudai com as vossas vozes a minha voz,
Para que nem um só homem fique desprevenido
Dos momentos terríveis que estão para chegar

II

É tarde para contemplares a beleza dos céus.
É tarde para sentires o perfume das flores.
É tarde para te embriagares com as paisagens,
Porque o tempo passou e toda a beleza é inútil.
Caminharás apenas para espalhares as verdades,

Não mais te poderá invadir a doçura das estradas
Com cigarras cantando nas tardes lentas e preguiçosas.
Tens uma missão a cumprir e foi o Senhor que te escolheu.
Deixa, pois, bem distante de ti toda a poesia:
Não te deixes embalar pela sua emoliente sedução,
A poesia enfraquece os corações e precisas ser forte.

Fortifica teu espírito diante das desgraças que se aproximam.
Pensa na maldição eterna que cairá sobre as cabeças,
Sobre todas as cabeças dos homens desprevenidos.
Espalha a notícia da tempestade avassaladora
Que se levantou muito longe e caminha segura
Para, em breve, envolver todas as coisas.
Faze com que todos estejam bem certos dos grandes acontecimentos
Que se sucederão terrivelmente e que a tudo aniquilarão.
Que a verdade apenas saia dos teus lábios,
Porque não é mais tempo de cantares inutilmente
E toda a tua liberdade de viver não mais existe.

Fortifica teu espírito na austeridade das más novas.
E cuida de ti também, porque na verdade é capaz
De te distraíres com os outros e perder o temor —
Porque quem comunica o seu temor muitas vezes o perde.
É preciso usares de prudência para que teu coração
Não fique vazio como os dos homens que abandonaram o Senhor.

O mar não foi feito para que o olhes assim:
Deixa que a lua espalhe a sua luz macia
Sobre as águas infinitas onde navios passeiam,
Deixa que as ondas solucem nas praias, desesperadas.
Tu tensa a tua missão a cumprir e muito bem a conheces.

Abandona, pois, todas as seduções da beleza.
Teu castigo será o maior dos castigos, porque estás marcado
E o Senhor te confiou uma missão terrível e triste.
Vê como os cães perseguem a tua figura,
Latindo nos caminhos por onde passas apressado!
Os homens investirão mais violentos ainda contra ti,
Porque a tua missão é de terror e piedade.
Não fites com carinho as habitações perdidas
Longe das cidades, nem demores os teus olhos
Nas filhas do país — que tem chamam com os olhos,
Com os olhos que prometem todas as felicidades terrenas.

Tua voz terá a nitidez dos clarins estridentes.
Deves evitar que a perturbem os sons mais suaves,
Porque vens para ferir o coração dos homens
E a música adormece os corações pecadores.
Longe de ti qualquer impureza, porque foste o Escolhido.
Deixa que a brisa que agita os ramos das árvores
Te convide ao longo descanso dentro da noite calma:
Teu coração deve ser mais forte do que o aço,
Teu espírito deve abandonar todo interesse,
Teu corpo deve estar fechado para todas as fraquezas —
Porque tu és mais fraco do que todos os seres.

Em breve apenas o gelo final envolverá a face da terra
E o Senhor apenas aos justos abrigará.
Sobre os teus ombros, tão fracos, pesam infinitos destinos —
Destinos de homens que são teus irmãos.
Deixa que a noite convide o teu corpo cansado
Para a reparação justa dos sonos sem fim;
E não podes dormir mais na terra.
As horas que restam são poucas, bem poucas,
E a tua voz é mais fraca do que o canto,
Mais fraca do que a voz das aves noturnas, dos pássaros tristes de agouro.
Mais fraca do que o amor; tão débil, dos homens!

Se não obedeceres à escolha do Senhor, será melhor
Que os animais ferozes dividam teu corpo em pedaços,
Que o mar te atire de encontro aos rudes rochedos
E desabem sobre tua cabeça todas as desditas.
Fortifica bem o teu espírito atormentado,
Tira da tua fraqueza o teu grande heroísmo.
Abandona toda a poesia do mundo, que é inútil —
Pois a beleza distrai os homens e os diminui.
Deixa teu corpo fechado para todas as volúpias.
Que a noite abandone o teu corpo cansado,
Porque o teu papel é maior do que tu mesmo — e o precisas cumprir!

6. Augusto Frederico Schmidt a Yêdda (Ovalle)

Não sei, mas há um sentimento novo em mim a teu respeito... Seria preciso que tu viesses debaixo de uma grande chuva, cheia de uma piedade infinita, e que me desses imediatamente todo o teu carinho — todo o carinho da tua alma.

Seria preciso que me desses meu abandono, todo o teu abandono. Que só eu estivesse em ti, que me abrigasses no teu coração com uma violência realmente maternal. Seria preciso tudo isso para que o nosso amor estivesse salvo.

É preciso que saibas que tenho sofrido estes dias e por onde tenho andado. É preciso que eu me confesse a ti. Mas não o posso. Não tenho, em ti, a grande confiança que é o sinal da unidade das almas.

No fundo de mim, há uma grande reserva a teu respeito. Uma movimentada atitude de espreita. Será melhor morrer do que continuar assim. Procedeste com uma futilidade que nunca te perdoarei... Nada neste mundo te deveria fazer deixar de estar comigo Domingo, neste Domingo que ia ter contigo, em que eu ia pensar contigo.

Perdoei sempre as tuas indecisões a meu respeito, mas não posso esquecer que preferiste a mim essa vida estúpida e nua de praia de banho.

É melhor não me veres mais do que me fazeres sofrer assim. Não perdôo a tua leveza diante de minha alma, alma trágica, a alma de uma gravidade que não supões, de uma experiência na dor e no pensamento que a tua infância não sabe avaliar. Eu me enganei contigo. O meu amor não devia ser teu. Tu o desconheces inteiramente. Tu não lhe prestas a atenção que ele merece.

Estou sozinho. Mil vezes não te tivesse conhecido. Mil vezes não tivesse encontrado essa aparência que és tu, incapaz de uma longa degradação com eu sou. O que causa horror é o seu desapreço por mim, homem de pensamentos, a tua desatenção pelo espírito que eu sou. Que tenhas feito do homem uma longa brincadeira, está bem, é de mulher nascida de mulher, embora não seja nobre nem justo — mas que tenhas te esquecido de mim...

7. Ode no Cinqüentenário do Poeta Brasileiro

Esse incessante morrer
que nos teus versos encontro
é tua vida, poeta,
e por ele te comunicas
com o mundo em que te esvais.

Debruço-me em teus poemas
e neles percebo ilhas
em que nem tu nem nós habitamos
(ou jamais habitaremos)
e nessas ilhas me banho
num sol que não é dos trópicos,
numa água que não é das fontes
mas que ambos refletem a imagem
de um mundo amoroso e patético.

Tua violenta ternura,
tua infinita polícia,
tua trágica existência
no entanto sem nenhum sulco
exterior — salvo tuas rugas,
tua gravidade simples,
a acidez e o carinho simples
que desbordam em teus retratos,
que capturo em teus poemas,
são razões por que te amamos
e por que nos fazes sofrer...

Certamente não sabias
Que nos fazes sofrer.

É difícil de explicar
esse sofrimento seco,
sem qualquer lágrima de amor,
sentimento de homens juntos,
que se comunicam sem gesto
e sem palavras se invadem,
se aproximam, se compreendem
e se calam sem orgulho.

Não é o canto da andorinha, debruçada nos telhados da Lapa,
anunciando que tua vida passou à toa, à toa.
Não é o médico mandando exclusivamente tocar um tango argentino,
diante da escavação no pulmão esquerdo e do pulmão direito infiltrado.
Não são os carvoeirinhos raquíticos voltando encarapitados nos burros velhos.
Não são os mortos do Recife dormindo profundamente na noite.
Nem é tua vida, nem a vida do major veterano da guerra do Paraguai,
a de Bentinho Jararaca
ou a de Christina Georgina Rossetti:
és tu mesmo, é tua poesia,
tua pungente, inefável poesia,
ferindo as almas, sob a aparência balsâmica,
queimando as almas, fogo celeste, ao visitá-las;
é o fenômeno poético, de que te constituíste o misterioso portador
e que vem trazer-nos na aurora o sopro quente dos mundos, das amadas
[exuberantes e das situações exemplares que não suspeitávamos.

Por isto sofremos: pela mensagem que nos confias
entre ônibus, abafada pelo pregão dos jornais e mil queixas operárias;
essa insistente mas discreta mensagem
que, aos cinqüenta anos, poeta, nos trazes;
e essa fidelidade a ti mesmo com que nos apareces
sem uma queixa no rosto entretanto experiente,
mão firme estendida para o aperto fraterno
— o poeta acima da guerra e do ódio entre homens —,
o poeta ainda capaz de amar Esmeralda embora a alma anoiteça,
o poeta melhor que nós todos, poeta mais forte
— mas haverá lugar para a poesia?

Efetivamente o poeta Rimbaud fartou-se de escrever,
o poeta Maiakovski suicidou-se,
o poeta Schmidt abastece de água o Distrito Federal...

Em meio a palavras melancólicas,
ouve-se o surdo rumor de combates longínquos
(cada vez mais perto, mais, daqui a pouco dentro de nós).
E enquanto homens suspiram, combatem ou simplesmente ganham dinheiro,
ninguém percebe que o poeta faz cinqüenta anos,
que o poeta permaneceu o mesmo, embora alguma coisa de extraordinário
se houvesse passado, alguma coisa encoberta de nós, que nem os olhos
[traíram nem as mãos apalparam,

susto, emoção, enternecimento,
desejo de dizer: Emanuel, disfarçado na meiguice elástica dos abraços,
e uma confiança maior no poeta e um pedido lancinante para que não nos
[deixe sozinhos nesta cidade

em que nos sentimos pequenos à espera dos maiores acontecimentos.

Que o poeta nos encaminhe e nos proteja
E que o seu canto confidencial ressoe para consolo de muitos e esperança de todos,
os delicados e os oprimidos, acima das profissões e dos vãos disfarces do homem.
Que o poeta Manuel Bandeira escute este apelo de um homem humilde.

8. Visita ao Túmulo Materno

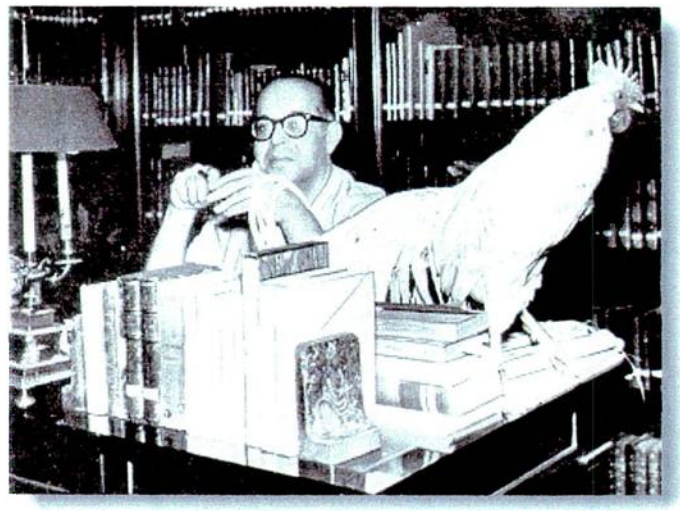
Este homem parecendo distraído
Que está ao pé de teu leito de pedra,
Este ser usado, batido e contraditório,
É a mesma criatura que trouxeste a este mundo
E foi ferida e feriu e foi injustiçada
E praticou injustiças nesta inglória existência.
Este homem inconsciente e incerto,
Discutido e incompreendido,
Este homem no seu outono,
Cujos olhos perderam o brilho e o calor
E se tornaram apagados e tristes,
Este desconhecido que aqui está
E que, por um breve momento, procurou um abrigo junto à tua ausência,
E que, para disfarçar o seu medo
Procura apoiar-se nos seus pobres e terrestres interesses,
Este homem inqualificável, insaciável e insatisfeito
É aquele mesmo filho teu, aquele tonto filho a quem embalaste quando saiu
[da materna sepultura,

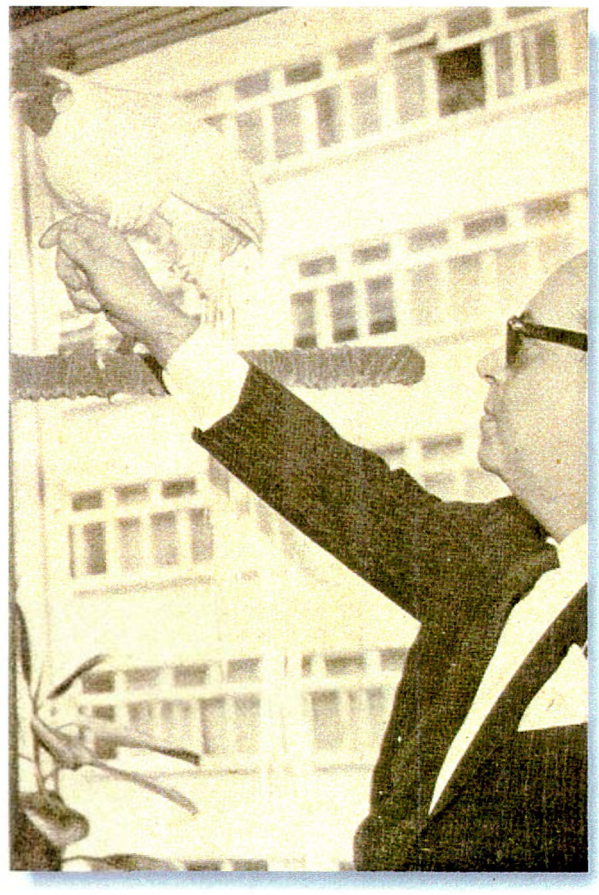
É o mesmo ser a quem deixaste na adolescência
Só e poeta — o que vale dizer duas vezes só.
É o teu filho, o teu filho
A quem não reconhecerias, tão mudado ficou
Desde que o viste pela última vez;
É a tua caixa de ressonância, Mãe, que aqui está,
Convencional e estúpido, com o ar de quem cumpre um dever.
A fronte que se curva, num gesto comum,
Diante de tua lousa, é a mesma fronte
Em que pousaram as tuas inquietas mãos
Para medir as febres da infância.
É o teu filho que desejaria que o embalasses nos teus braços de morta,
Mas não ousa pedir-te, porque é um homem,
Um homem acabado, mas um homem assim mesmo.

(de *O caminho do frio*)

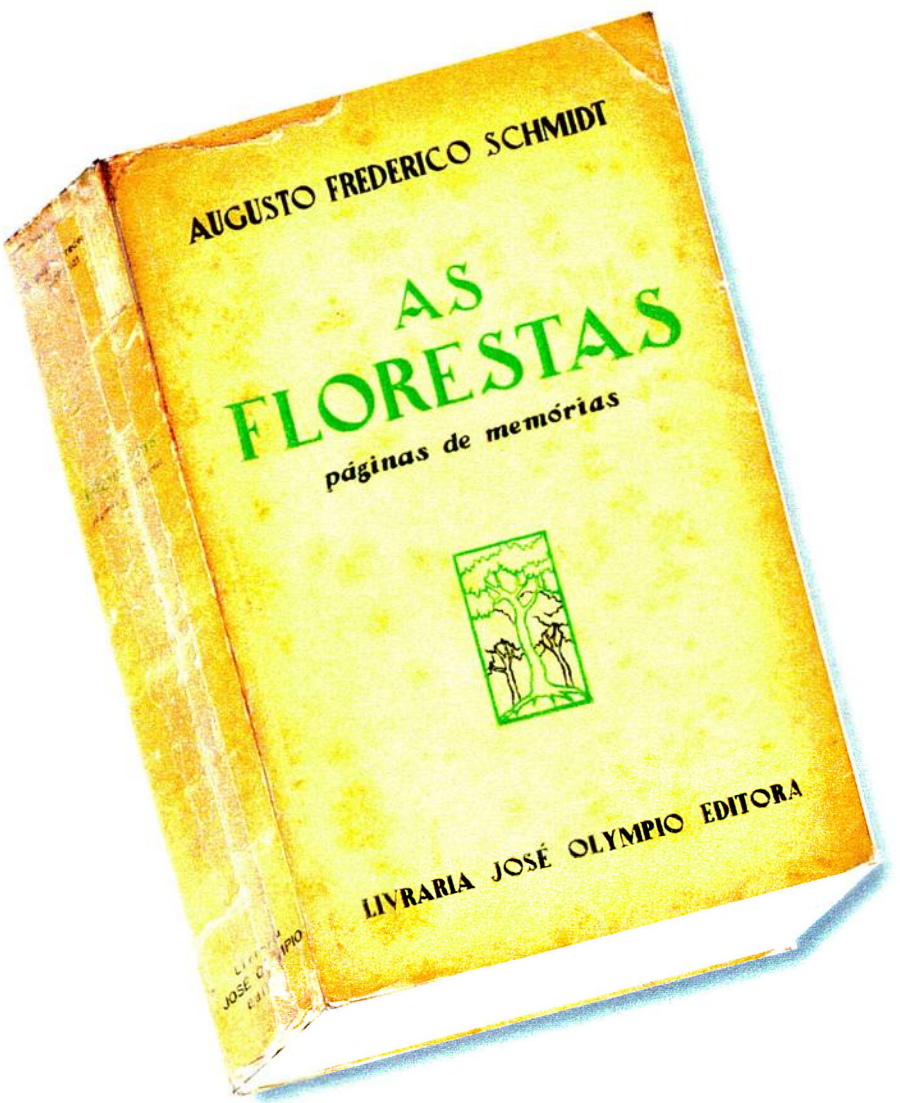
A beleza convencional deste poema é tocante. Sílvio Elia, em um dos comentários de *Seleta em prosa e verso — Augusto Frederico Schmidt* (José Olympyo, 1975, pp. 136-137) diz: "'Ao pé de teu leito de pedra' lembra o 'ao pé do leito derradeiro' machadiano. A 'materna sepultura' está no Poeta Máximo. Disse Camões numa de suas **Canções** (a que começa com o famoso verso 'Vinde cá, meu tão certo secretário'); 'Quando vim da materna sepultura/ de novo ao mundo, logo me fizeram/ Estrelas infelizes obrigado', o que levou o Dr. Storck a conjeturar que a mãe do Poeta tivesse falecido ao dá-lo à luz. Vê-se que não é o caso de Schmidt, pois ele mesmo afirma que a mãe o embalou. Em Schmidt a expressão é equivalente a 'o ventre materno', onde o poeta permaneceu enclausurado até o nascimento, 'como o morto na sepultura'". A simbologia católica contida tanto no poema (que no final reproduz quase que por completo a imagem da *Pietá*) é evidente. Além do mais, este é um dos mais schmidtianos de seus poemas: o casamento entre o tema (**a mãe → a Mãe**), o estilo (*lamentação*), o *eu* extremamente inchado (a presença atemporal da mãe parece apenas motivo para a lamentação do filho; na verdade o "olhar" do poema se dirige ao filho e não à mãe, como sempre em Schmidt).

Desenho nº 10 da série A realidade brasileira,
álbum, de Emílio Di Cavalcanti, 1930 (nanquim s/ papel)

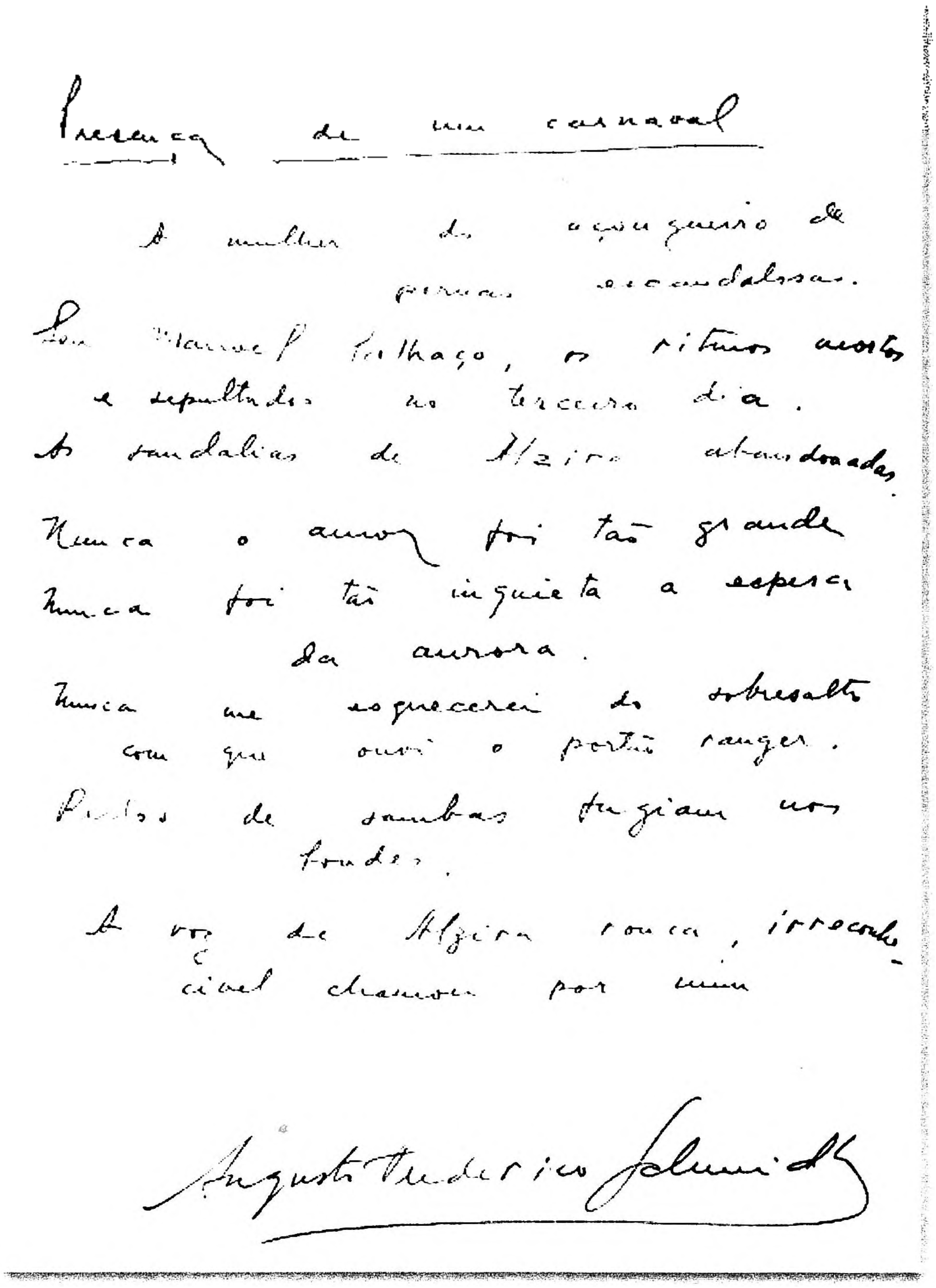




Augusto Frederico Schmidt e o Galo Branco



Reprodução da edição original de As florestas


Presença de um carnaval

A mulher do açougueiro de pernas escandalosas.
Seu Manoel Palhaço, os ritmos mortos e sepultados no terceiro dia.
As sandálias de Alzira abandonadas.

Nunca o amor foi tão grande
Nunca foi tão inquieta a espera da aurora.
Nunca me esquecerei do sobressalto com que ouvi o portão ranger.
Restos de sambas fugiam nos fundos.
A voz de Alzira rouca, irreconciliável chamou por mim

Augusto Frederico Schmidt

Autógrafo de Augusto Frederico Schmidt
no Álbum de Recordação de Julieta Drummond de Andrade

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

1. DE & SOBRE AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT

ANSELMO, Manuel. *Família literária luso-brasileira.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1943.

BARROS, Jayme de. *Espelho dos livros.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil.* Curitiba: Guaíra, 1947.

CORRÊA, Roberto Alvim. *Anteu e a Crítica.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1948.

GERSEN, Bernardo. "Um poeta de essências". *Augusto Frederico Schmidt (Introdução).* Rio de Janeiro: Leitura, 1962.

LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos. 3.ª série.* Rio de Janeiro: A Ordem, 1930.

_____. *Estudos. 5.ª série.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

_____. *Poesia brasileira contemporânea.* Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1942.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica - 1.ª série.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1941.

_____. *Jornal de crítica - 3.ª série.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1944.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico - vol. VII.* S. Paulo: Martins: EDUSP, 1981, 2.ª edição.

REBELO, Marques. *O espelho partido (O trapicheiro [tomo I], A mudança [tomo II], A guerra está entre nós [tomo III]).* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 2.ª edição.

SCHMIDT, Augusto Frederico. *Estrela solitária.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1940.

_____. *Ruy Barbosa — defensor do Homem. [conferência realizada na Casa de Ruy Barbosa a 11 de agosto de 1939], separata das "Publicações da Casa de Ruy Barbosa".* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942

_____. *Fonte invisível.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1949.

_____. *Mensagem aos poetas novos.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1950.

_____. *Paisagens e seres.* Rio de Janeiro: Livros de Portugal S.A., 1950.

_____. *Discurso aos jovens brasileiros.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

_____. *O Galo branco — páginas de memórias.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957, 2.ª edição ampliada.

_____. *Aurora lívida.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1958.

_____. *As florestas — páginas de memórias.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959.

_____. *Nova antologia poética (seleção de Rubem Braga).* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.

_____. *Prelúdio à revolução.* Rio de Janeiro: Edições do Val, 1964.

_____. *Sonetos.* Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1965.

_____. *Seleta em Prosa e Verso.* (Organização, estudo e notas de Sílvio Elia). Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *Eu te direi as grandes palavras* (organização e introdução de Alphonsus de Guimaraens F.º). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, 2.ª edição.

_____. *Poesia completa 1928-1965* (introdução de Gilberto Mendonça Teles). Rio de Janeiro: Topbooks/Faculdade da Cidade, 1995.

TOLMAN, Jon M. *Augusto Frederico Schmidt — canto de solidão.* S. Paulo: Quíron/INL, 1976.

2. Poesia & Sobre Poesia & Poética & Literatura em Geral

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura.* Barcelona: Ediciones Ariel, s/d.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião - 10 livros de poesia.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980, 10.ª edição.

ANDRADE, Mario de. *Poesias completas.* São Paulo: Itatiaia: EDUSP, 1987.

_____. *Cartas a Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. *Aspectos da literatura brasileira.* S. Paulo: Martins, 1972.

_____. *Pequena história da música (Obras completas de Mario de Andrade vol. VIII).* Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, 9.ª edição.

_____. *Música, doce música (Obras completas de Mario de Andrade vol. VII).* S. Paulo: Martins, s/d.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARISTÓTELES. *Arte poética, arte retórica*. Porto Alegre: Globo.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. S. Paulo: Perspectiva, 1971.

AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas (volume I — Lira dos vinte anos)*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. S. Paulo: Ática, 1994.

_____. *Os pensadores*. S. Paulo: Abril Cultural, 1984, 2.ª edição.

BAKHTIN, M.M. *Questões de Literatura e de Estética — A teoria do romance*. S. Paulo: UNESP: Hucitec, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Testamento de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. "A versificação em língua portuguesa". *Enciclopédia Delta-Larousse, Tomo 6*. Rio de Janeiro, Delta, 1960, p. 3239-3249.

_____. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. *Crônicas da Província do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

_____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983, 15.ª edição.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. S. Paulo: Brasiliense.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. S. Paulo: Cultrix, 1983.

_____. "Camões e Jorge de Lima". In: *Revista camoniana – 2.ª série - Vol. I*. S. Paulo: CEP/USP, 1978.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. S. Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1973, 3.ª edição.

_____. *A Educação pela noite e outros ensaios*. S. Paulo: Ática, 1987.

_____. *O estudo analítico do poema*. Reimpressão, S. Paulo: FFLCH/USP, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943, pp. 25-38.

CIDADE, Hernani. *Conceito de poesia como expressão da cultura*. S. Paulo: Saraiva, 1946.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CROCE, Benedetto. *A poesia*. Porto Alegre: Ed. da FF da UFRGS, 1962.

CRUZ E SOUZA, João da. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

GUIMARAENS F.°, Alphonsus de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1963.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética (poesia)*. Lisboa: Guimarães, s/d.

_____. *Os pensadores (volume I: estética — a idéia e o ideal)*. S. Paulo: Nova Cultural, 1991.

LIMA, Jorge de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

MACHERAY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. S. Paulo: Mandacaru, 1989.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema — ensaios de Crítica e de Estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, 2.ª edição.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária — prosa*. S. Paulo: Cultrix, 1983, 11.ª edição.

NERUDA, Pablo. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983, 9.ª edição.

_____. *20 poemas de amor e uma canção desesperada*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978, 4.ª edição..

_____. *Plenos poderes*. Buenos Aires: Losada, 1971.

_____. *Canto general*. Buenos Aires: Losada, 1971.

_____. *El habitante y su esperança*. Buenos Aires: Losada, 1971.

_____. *Confesso que vivi*. S. Paulo: DIFEL, 1983.

RIBEIRO, João. *Crítica: os modernos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952.

SARTRE, J. -P. *Situações II*. Lisboa: Europa-América, 1968.

_____. *El hombre y las cosas (situations I)*. Buenos Aires: Losada, 1965, 2.ª edição.

SCHÖKEL, Luiz Alonso. *Antología de poesía bíblica.* Zaragoza: Delegación de Catequesis de Zaragoza/ Fundación Teresa de Jesús, 1992.

SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira.* S. Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVEIRA, Tasso da. "Introdução às *Poesias completas* de Cruz e Souza". Rio de Janeiro: Ediouro.

_____. *Puro canto - poemas completos.* Rio de Janeiro: Edições GRD, 1962.

VALÉRY, Paul. *Variedades.* S. Paulo: Iluminuras, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura.* Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

3. Sobre Ideologia

ADORNO, Theodor W. *Mínima moralia.* Caracas: Monte Ávila Ed., 1975.

_____. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento (Fragmentos filosóficos).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro.* S. Paulo: Perspectiva, 1972.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *O que é ideologia.* S. Paulo: Brasiliense, 1983, 12.ª edição.

_____. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo (Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty).* S. Paulo: Brasiliense, 1981, 2.ª edição.

EAGLETON, Terry. *Criticism and ideology - A study in marxist literary theory.* Londres: Verso, 1976.

_____. *A ideologia da estética.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1993.

_____. *Una introducción a la teoria literária.* México: Fondo de Cultura Economica, 1988.

_____. *Marxism and literary criticism.* California: University of California Press, 1976.

_____. "Capitalismo, modernismo e pós-modernismo". In: *Crítica marxista, vol. 1, n.º 2.* S. Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Ideologia.* S. Paulo: Boitempo: UNESP, 1997.

KONDER, Leandro. *Lukács.* Porto Alegre: L&PM, 1980.

LUKÁCS, George. *Conversando com Lukács (entrevista com Hans Heinz Holz, Leo Kofler e Wolfgang Abendroth).* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

_____. *Lukács (biografia e seleção de Leandro Konder).* Porto Alegre: L&PM, 1980.

_____. *Existencialismo ou marxismo?* S. Paulo: Senzala, 1967.

MARX, Karl. *O Capital — crítica da Economia Política. Volume I, livro primeiro (O Processo de produção do Capital), tomo 2 (capítulos XIII a XXV).* S. Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. *Capítulo inédito d'O Capital (resultados do processo de produção imediato).* Porto: Escorpião, 1975.

_____. ENGELS, F. *The German Ideology. Students Edition, part one.* Londres: Lawrence & Wishart, 1982.

_____. *Early writings.* London: Penguin Books, 1992.

SADER, Emir. *O anjo torto: esquerda (e direita) no Brasil.* S. Paulo: Brasiliense, 1995.

ZIZEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

4. Sobre Religião

ASURMENDI, Jesus. *O profetismo — das origens à época moderna.* S. Paulo: Paulinas, 1988, 2.ª edição.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. S. Paulo: Paulus, 1995.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Brasil & EUA — religião e identidade nacional.* Rio de Janeiro: Graal, 1988.

CATARINA DE SENA, Santa. *O diálogo.* S. Paulo: Paulus, 1984.

COHEN, Norman. *Na senda do milênio — Milenaristas revolucionários e anarquistas místicos na Idade Média.* Lisboa: Presença, 1981.

DIEL, Paul. *Psicoanálisis de la divindad.* México: Fondo de Cultura Economica, 1959.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano - A essência das religiões.* Lisboa: Livros do Brasil.

FOYACA, Pe. Manuel. *As encíclicas sociais.* Rio de Janeiro: Agir, 1967.

FREUD, Sigmund. *Obras completas (Edição standard brasileira, Vol. 23).* Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *Os pensadores.* S. Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Obras completas (vol. 21 — 1927-31).* Buenos Aires: Amorrortu, 1994.

GIORDANO, Oronzo. *Religiosidad popular en la alta Edad Media.* Madrid: Gudos, 1983.

KIERKEGAARD, Søren. *Os pensadores.* S. Paulo: Nova Cultural, 1988.

MARITAIN, Jacques. *O homem e o Estado.* Rio de Janeiro: Agir, 1959, 3.ª edição.

_____. *Caminhos para Deus.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

MOURA, Odilão. *As idéias católicas no Brasil: direções do pensamento católico do Brasil no século XX.* S. Paulo: Convívio, 1978.

OLIVEIRA, Pedro Ribeiro de. *Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo no Brasil.* Petrópolis: Vozes, 1985.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos (Os Pensadores).* S. Paulo: Nova Cultural, 1988.

PINKUSS, Fritz. *Tipos de pensamento judaico.* S. Paulo: Centro de Estudos Judaicos, FFLCH/USP, 1975.

REHFELD, Walter I. *Tempo e religião — A experiência do homem bíblico.* S. Paulo: Perspectiva, 1988.

SEUBERT, Augusto. *Como entender a mensagem dos profetas.* S. Paulo: Ed. Paulinas, 1992.

TERESA DE JESUS, Santa. *Livro da vida.* S. Paulo: Ed. Paulinas, 1983.

TERESA DO MENINO JESUS E DA SAGRADA FACE, Santa (Santa Teresinha). *Não morro... entro na vida.* S. Paulo: Ed. Paulinas/ Carmelo de Cotia, 1981.

_____. *História de uma Alma - manuscritos autobiográficos.* S. Paulo: Ed. Paulinas/ Carmelo de Cotia, 1986, 6.ª edição.

5. Sobre o Período de 1920 a 1960 no Brasil (História, História da Literatura, Política, Arte & Cultura)

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? (A preocupação social na arte brasileira 1930-1970 — Subsídio para uma história social da arte no Brasil).* S. Paulo: Nobel, 1984.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico.* S. Paulo: Scritta Editorial, 1991.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* S. Paulo: Cultrix, 1980, 3.ª edição.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos.* S. Paulo: UNESP, 1992.

_____. *Formação da literatura brasileira (2 vols.).* S. Paulo: Itatiaia: EDUSP, 1975, 5.ª edição.

_____; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira - vols. I e II.* S. Paulo: DIFEL, 1966.

CARONE, Edgar. *Revoluções do Brasil contemporâneo (1922-1938).* S. Paulo: Ática, 1989, 4.ª edição.

_____. *Classes sociais e movimento operário.* S. Paulo: Ática, 1989.

CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar.* S. Paulo: Moderna, 1994, 4.ª edição.

COSTA, João Cruz. *Pequena História da República.* Rio Janeiro: Civ. Brasileira, 1974, 3.ª edição.

FAUSTO, Boris (org.). *O Brasil republicano (Tomo III, 4.o Volume).* S. Paulo: Difel, 1986, 2.ª edição.

FIGUEIREDO, Jackson de. *Trechos escolhidos.* Rio de Janeiro: Agir, 1958.

_____. *Literatura reacionária.* Rio de Janeiro: Centro D. Vital: Anuário do Brasil, 1924.

KONDER, Leandro. *As idéias socialistas no Brasil.* S. Paulo: Moderna, 1995.

LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: A crítica e o modernismo.* S. Paulo: Duas Cidades, 1974.

LIMA, Alceu Amoroso. *Pela cristianização da idade nova (2 vols.).* Rio de Janeiro: Agir, 1946.

_____. *Indicações políticas.* Rio de Janeiro: Agir, 1946.

_____. *Adeus à disponibilidade e outros adeuses.* Rio de Janeiro: Agir, 1969.

_____. *Diálogo (entrevista a Lourenço Dantas Mota).* S. Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Memórias improvisadas (diálogos com Medeiros Lima).* Petrópolis: Vozes, 1973.

MOTTA, Carlos Guilherme. "Cultura brasileira ou cultura republicana". In: *Estudos Avançados: 4 (8).* S. Paulo: IEA/USP, 1990.

NOGUEIRA, Hamilton. *Jackson de Figueiredo - o doutrinário católico.* Rio de Janeiro: Terra de Sol, 1927.

NOVAES, Adauto (organização). *Ética.* S. Paulo: Cia das Letras, 1994.

PENTEADO, Jacob. *Martins Fontes.* S. Paulo: Martins, 1968.

PRADO Jr., Caio. *História econômica do Brasil.* S. Paulo: Brasiliense, 1961.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O campesinato brasileiro — ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil.* Petrópolis: Vozes, 1976, 2.ª edição.

SALGADO, Plínio. *Madrugada do espírito.* S. Paulo: Guanumby, 1946.

_____. *Obras completas Vol. 6* ("A aliança do sim e do não", "Primeiro, Cristo!", "O rei dos reis"). S. Paulo: Ed. das Américas, 1955.

SILVA BRITO, Mário da. *História do modernismo brasileiro. I. Antecedentes da Semana de Arte Moderna.* S. Paulo: Saraiva, 1958.

SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo.* S. Paulo: Nobel, 1989.

VARGAS, Getúlio. *A nova política do Brasil (vol. V — O Estado Novo — 10 de novembro de 1937 a 25 de julho de 1938).* Rio de Janeiro: J.