

Vera Lins

Ribeiro Couto, uma questão de olhar

Presidente da República
Fernando Henrique Cardoso

Ministro da Cultura
Francisco Weffort

Fundação Casa de Rui Barbosa

Presidente
Mario Brockmann Machado

Diretora Executiva
Rosa Maria Barboza de Araujo

Diretor de Administração
Orlando de Souza Cadengue

Diretor do Centro de Memória e Documentação
Magaly Cabral

Diretor do Centro de Pesquisas
José Almino de Alencar e Silva Neto

Chefe do Setor de Filologia
Adriano da Gama Kury

Divisão de Difusão Cultural

Coordenadora
Rachel Valença

Projeto Gráfico
Ângelo Venosa
Stela Kaz

ISBN 85-7004-192-6

Lins, Vera

Ribeiro Couto, uma questão de olhar / Vera Lins. – Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

24 p. – (Papéis Avulsos; 30)

1. Couto, Ribeiro – Crítica e Interpretação. I. Fundação Casa de Rui Barbosa. II. Título. III. Série.

CDU 869.0(81)Couto(R.).06

Ribeiro Couto, uma questão de olhar

Vera Lins

**Vera Lins é pesquisadora com bolsa de recém-doutor do CNPq. O presente texto é resultado de seu trabalho nos acervos do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FCRB.*

Ribeiro Couto, uma questão de olhar

É preciso criar o conceito de progresso sobre a idéia de catástrofe.
Benjamin¹

A rua em torno era um frenético alarido
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
Qual mísero basbaque eu lhe bebia,
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve, o prazer que assassina.

Baudelaire²

Como olhar o que já é história, a não ser a partir dos desejos e urgências do momento presente, que desenham outras configurações? Quando as propostas de modernização se mostram esgotadas, como olhar as vanguardas modernistas e sua revisão nos anos 60–70? Sua alegria anárquica apostava com otimismo no progresso do país que buscaram conhecer. Mas, hoje, nos parecem um tanto ufanistas e dogmáticas.

Ribeiro Couto ficou no limiar. Como para Bandeira, o modernismo para ele significou uma aprendizagem. Continuou ligado ao simbolismo do final do século pela melancolia e por uma certa visão trágica. Procura-se aqui começar a rever esse poeta, considerado menor no modernismo brasileiro.³

Seu conto “A conquista”, ao narrar o percurso de um *flâneur* fascinado por um par de olhos na travessia do centro da cidade, lembra o poema de Baudelaire. Como nele, olhar, andar e desejo compõem imagens e configuram a cena:

Quando eu, com o delicado pensamento da renúncia, tratava de esgueirar-me pela multidão, e desaparecer, senti que aqueles dois olhos me atraíam, me agarravam.

Uma narrativa tradicional, armada a partir de um caso contado numa roda de amigos, guarda um final-surpresa com o absurdo irrompendo no meio da multidão: o que parece a conquista de uma mulher sedutora se mostra ilusão. O olhar da moça, que atrai e promete, é vazio, vai se revelar uma mania, uma loucura. O que é anunciado pela presença grotesca da velha que a acompanha “na sua magreza decrépita”, maquinalmente andando a seu lado. O grotesco, a sensação de mal-estar vai tomando conta da narrativa, em que pouco acontece, a não ser uma caminhada que vai se tornando infundável, levada pelo fascínio do olhar.

Voltar a esse conto é interessante para ler a poesia de Ribeiro Couto. Lê-lo tanto exige um deslocamento do olhar para um poeta um pouco esquecido como permite delinear um percurso numa leitura possível do modernismo.

Buscaram-se aqui olhares múltiplos, os de seus companheiros de ofício e de momento, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, que comentam sua obra nos anos 20, numa troca de correspondência em que suas diferenças e afinidades se põem à mostra. Durante esses anos Ribeiro Couto mora fora do Rio, em Pouso Alto, Minas Gerais, e depois sai do país como diplomata. Se Drummond e Mário são camaradas de profissão, Manuel é o amigo íntimo, e o teor de suas cartas é outro. Na escrita de Manuel Bandeira há menos comentários sobre a poesia de Ribeiro Couto, mas uma conversa sobre idéias e projetos, a vida, o movimento e as publicações. São cartas “substanciosas”, e Manuel afirma, depois de discutir umas linhas de estética com o amigo :

Você por exemplo diz – se o fim da obra de arte é criar vida, dar ao leitor uma emoção realíssima da vida, de coisa intensa e ambiente, temos que chegar à conclusão que a carta substanciosa vale tanto como arte quanto um poema, etc.

Com vagos olhos de passante

*A Casa do Gato Cinzento*⁴ é o primeiro livro de contos escrito na Rua do Curvelo e dedicado ao amigo Manuel Bandeira. Vem logo depois de *O Jardim das Confidências*, seu primeiro livro de poemas. No Rio de Janeiro dos anos 20 um *flâneur* faz suas confissões, traindo um narrador imerso na multidão, um colecionador de imagens que lembra alguns contos de Edgar Allan Poe.

Apareci na vida e comecei a olhar. Passavam pessoas. E cada uma delas me revelava, sem querer, o segredo da sua felicidade ou da sua dor. Bastava um gesto instintivo para que eu compreendesse e elas continuavam, distraídas, sem saber que tinham falado...

O olhar é forma de conhecimento, contemplação produtiva que faz o sujeito perambular como vagabundo, andarilho que vê e ouve a cidade. Assim aparece o eu lírico nos primeiros livros de Ribeiro Couto, revelando um imaginário próximo a Baudelaire e aos simbolistas. É com vagos olhos de passante que percorre as ruas do Rio e de São Paulo, fixando luz, cores, objetos e pessoas em *O Jardim das Confidências* (1915–19) *Poemetos de Ternura e Melancolia* (1919–22), *Um Homem na Multidão* (1921–24)⁵ Como no poema “Flor”:

Parei um momento... Sorrias
[...]
Meus vagos olhos de passante
Pousaram em ti, levemente.
(Onde estava o amor? Mais adiante?
Lá longe, atrás? Ali presente?)
E fui pelo caminho adiante,
Recordando-te inutilmente,
Ó flor que sorriste ao passante...

Há uma aceitação curiosa da cidade no marchar avesso ao ritmo do mundo do progresso e da indústria, descobrindo uma poesia urbana como nos *Pequenos Poemas em Prosa* do poeta francês. Por exemplo, em “Ao acender-se da cidade”, o eu nostálgico se perde entre o povo e se depura a “necessidade fina/fria e vaga” nas reticências:

Ao anoitecer é que mais punge
Esta necessidade fina e vaga
Da mulher não encontrada nunca
Vou pelas ruas, vou pelas praças
Completamente perdido na turba
...Necessidade fria, vaga...

A rua é espaço misterioso onde se aprende a decifrar enigmas, um rosto, um crime. Para um eu exilado do mundo, a alteridade é radical: “multidão, solidão são dois termos iguais e convertíveis para o poeta ativo e fecundo”⁶. Como em “Carícia”:

Vamos então pelas ruas cheias da multidão rumorosa
Com o desejo veemente de não encontrar amigos
Com o desejo de desaparecermos, de esquecermo-nos de
nós mesmos.

Como em “Vagabundagem ao anoitecer”: ”Vou flinando... o arrabalde ermo completamente.” Ou ainda, em “Ao acender-se da cidade”:

Sou empurrado pelo povo
O povo que passa depressa,
A caminho de casa
Os autos riscam o asfalto, céleres
trepidam, pesados, os bondes.
E outra vez anoitece!
Meus olhos de vagabundo vão cheios de lágrimas...
Começou a acender-se a cidade.

O *flâneur*, para Benjamin, aquele que percorre a cidade como que ausente, perdido em seus pensamentos e preocupações, penetra a cidade com seu corpo, vê e ouve, movimentado pelo desejo:

Pela praia que o sol matutino clareia
Vou doirado de sol, numa leve abstração
[...]
Vou feliz... Vou sem ver nada que me rodeia
Vou doirado de sol, fugindo à multidão
A olhar, indiferente a essa alegria alheia
Um pequeno retrato escondido na mão

Não é o olhar puramente retiniano que o impulsiona. Imerso no devaneio, ele investiga a cidade a partir de sua imaginação como no conto de Poe, “O mistério da rua Morgue”. Por isso prefere a noite ou a luz de penumbra (“ao mortício clarão da lâmpada quieta”). Como em “O vagabundo”:

Sugestões de escurecer nas ruas barulhentas
Quando pelas calçadas, a multidão vai à pressa,
Quando os automóveis passam à disparada,
Quando um começo de lua desmaia no céu,
Quando o céu é claro mas sente-se que é noite,
Quando uma pequena luz se acendeu ao longe

Sugestões de escurecer vendo as montanhas ao fundo,
Vendo o mar onde as ilhas imóveis naufragam,
Vendo as mulheres passearem no cais lentamente,
Vendo velhos nos bancos, debaixo das árvores,
Vendo uma criança que passa no colo da ama...

Sugestões do escurecer ouvindo o rumor da cidade,
Ouvindo o rumor da cidade imensa,
[...]

Viver a rua como Baudelaire pressupõe a capacidade de viver o trágico. Esse eu que erra pela noite não é mais o eu cartesiano. O olhar da visão cartesiana é imóvel. Como pura observação é descarnado, sem emotividade, identificado com um conhecimento desapaixonado em que a mente e o mundo são transparentes. Para Descartes e o sistema visual dominante, a verdade é clara, a luz física se reúne à certeza e a noite ao engano. O que percebemos pelo sensível é fonte de erros. O imaginativo é confuso. Por isso o método nos protege do acaso. Na virada do século o sistema escópico cartesiano é descentrado. O vagabundo que se perde na multidão afirma o avesso desse sistema. Procura o imprevisito como Baudelaire⁷:

O que os homens chamam de amor é bem pequeno, restrito e frágil, comparado a esta inefável orgia, a esta santa prostituição da alma que se dá toda inteira, poesia e caridade, ao imprevisito que se mostra, ao desconhecido que passa.

Com olhos ávidos

Essa poesia, no entanto, vai dando lugar a outra. Já em “São José do Barreiro“, de *Um Homem na Multidão*, e em livros posteriores, o olhar muda. É uma poesia impregnada de visualidade – manchas e cores – mas com a presença esquiua do *flâneur* melancólico. Drummond em carta de 16 de junho de 1926 diz achar São José do Barreiro “modernista” e forçado:

Agora o que me parece que você tem de mais moderno (o que não quer dizer de mais bom) é todo São José do Barreiro. Dou todo valor a essa parte do livro. Só que é uma poesia meio descritiva, seca, sem apoio direto no sentimento [...]. No São José do Barreiro você cultiva um gênero poético que nesses tempos de Freud, subconsciente e outras coisas que o Mário explica na *Escrava* é muito apreciado mas que não me parece convincente. Não é mesmo gênero, será maneira, será modernismo, eu mesmo já tentei isso, mas com toda franqueza, Ribeiro Couto, não é meu ideal de poesia.

A rua desemboca no caminho de Areias
Estalam patas no chão duro
Passam caboclos de ar triste
Bambos, nos cavaleiros trotões

Tenho a impressão de que falta qualquer coisa de essencial.

Nos novos poemas falta esse sujeito melancólico e sentimental, em conflito, que deseja desaparecer, se esquecer, e construía uma interioridade amarga. Drummond diz preferir “O noturno de Vila Abernêssia”:

A casa deserta adormeceu
Uma torneira mal fechada, lá dentro,
Pinga num ritmo certo, a sua gota sonora.
Esse rumor é o único rumor da vida.
A casa deserta adormeceu.

A luz elétrica tem a claridade lívida
Das salas de jogo às três da manhã.
Entretanto, alumia uma sala casta
Cheia de meus pensamentos melancólicos.

A vida sempre foi amarga para alguns.

Vem da noite fria, na estrada,
A surdina fanhosa dos insetos tímidos.

Ali embaixo, na vila adormecida,
Cabeceiam, amortecidas, algumas luzes.
É a pobre vilazinha dos tísicos.

A vida sempre foi amarga para alguns.

Aqui, no refrão, voltam os “pensamentos melancólicos”. No rodapé da carta vem uma nova escolha:

Depois de fazer esta, reli todos e achei a Queixa de um sentimento mais concentrado, mas continuo gostando mais do Noturno, que me pareceu mais construído tecnicamente, com efeitos melódicos mais pronunciados. A “torneira mal fechada” me fez lembrar o Relógio, dos Poemetos que pra mim é a melhor coisa que você tem feito ou por fazer.

“Relógio” tem a penumbra e a melancolia desses primeiros livros, a monotonia criada na sua materialidade pela repetição de versos inteiros:

A monotonia das horas, numa sala deserta,
Quando se ouvem passos longínquos em corredores
ecoantes,
A monotonia das horas, numa sala deserta,
Numa sala deserta em que há um cheiro de papéis
antigos
E uma penumbra doce parece combinar com o silêncio,
A monotonia das horas, a sua irreparável melancolia
(De novo passos longínquos em corredores ecoantes),
A monotonia das horas, a monotonia das horas...

Ribeiro Couto mantém suas afinidades com o simbolismo. Segundo Bowra⁸, os pós-simbolistas têm em comum o mesmo ponto de vista sobre a vida, em que se valoriza a apreensão singular, subjetiva do cotidiano:

podem tomar suas imagens da vida diária, mas o mundo que vêem não é o mundo de todos os homens. Os modernos inventam uma poesia do vulgar. Todos os pós-simbolistas têm uma espécie de filosofia na qual o mundo fenomênico existe no poeta e adquire interesse por sua percepção nele.

Como no poema “Ruas”, em que, num ritmo livre, poeta e paisagem se confundem no desconforto:

Agora, na paisagem toda encoberta
há tons de névoa chorosa.
Eu gosto da paisagem piegas
quando chove e que venta frio,
pondo na alma da gente um desconforto inconsolável

Voltou a chuva e dentro de mim flutuam ternuras,
comoções indistintas para com todas as coisas,
uma estima geral pela multidão.

[...]

Nesta carta (de 21-11-25), Drummond lhe escreve sobre sua afinidade com Bandeira, sua melancolia e uma incompreensão da crítica que os taxa de poetas “dissolventes”:

Há uma vida nos seus versos que os críticos não têm sabido ver, como não têm sabido ver nos do Manuel. Eles confundem essa vida interior, profunda, amarga e riquíssima de elementos emocionais com decadência, morte e não sei mais o quê. Sem dúvida, você é incuravelmente romântico, e isso eu não te perdôo, sei bem que te compreendo porque eu também sou. Mas a gente pode ser romântico da alegria, como no caso do Graça, o que me parece pior. Independente do romantismo você juntou aí sua melancolia de brasileiro e sua dor muito particular e muito sua, e fez uns versos tão puros, de um sentimento tão filtrado, que não posso enxergar neles esse perigo que alguns apontam. Você ficará em nossa poesia com uma nota muito pessoal de lirismo como ficou o Casimiro (peço que não se zangue), como ficará o Manuel – poetas dissolventes, como dizem os profissionais da alegria, mas que encontram sempre repercussão.

Em 29–11 Ribeiro Couto responde a Drummond e concorda sobre o parentesco com Casimiro de Abreu:

Agora, tenha paciência: Casimiro é a sensibilidade mais rica de nossa literatura de ontem. Porque de um modo geral eu considero parentes de Casimiro de Abreu todos aqueles que têm uma nota de desencanto. [...] Concluindo: sou portanto um neto de Casimiro. Porém um neto tão diferente do avô. A porção de sangue que se conservou foi apenas a que constitui na minha poesia o fundo irremediável de melancolia.

Ou: de poesia?

Esses versos puros trazem imagens com uma nota trágica e apontam à identificação, na carta, de poesia com melancolia. O que, no entanto, vai sumir no poema descritivo. Drummond e Bandeira mantêm o viés trágico. Mas Couto atenua o conflito com o tom de surdina, que o transforma em quase queixa: o que Drummond chama de pieguice. Escreve-lhe sobre *Um Homem na Multidão*, em 16–6–26:

Decerto ainda tem nessas páginas o mesmo delicioso pieguismo do *Jardim das Confidências* (livro de que já comprei mais de 5 exemplares para dar às moças) porém acabou a lamúria, o lacrimejar constante e a tosse cacete do mesmo *Jardim*. E depois tem a ironia. A ironia que já era uma aquisição sua nos contos, mas que só começou a aparecer nos Poemetos e agora desabrocha no *Homem na Multidão*.

Os conselhos e escolhas que aparecem nestas cartas como nas dos outros poetas amigos são modulados pelas poéticas de cada um. Nos primeiros livros de Drummond, também o sentimental e melancólico domina, mas em tensão com a ironia. A vida contemporânea, o Brasil dos anos 20, aparece na sua poesia como matéria, mas confrontada com uma ética que lhe impede o entusiasmo com o novo que vai marcar Mário de Andrade.⁹ Drummond é um trágico-

co. Desconfia do racionalismo pragmático moderno, entra em conflito com o mundo regido por ele, é *gauche*. Configurada na gravura de Dürer, a melancolia, a meditação sobre a finitude, que pode confrontar o horror e a catástrofe, está ligada à imaginação do artista e do pensador, desde uma longa tradição que passa pelo neoplatonismo de Marsílio Ficino.¹⁰ Para Walter Benjamin, o alegorista é o melancólico que mata o mundo fenomênico para alçá-lo à idéia, salvá-lo como alegoria¹.

O eu melancólico e sentimental de Ribeiro Couto, também em conflito, no entanto, vai buscar alívio, consolo na poesia. No conceito de poesia como bênção, que aparece nos dois últimos versos de “Poesia”, se entende a atenuação da força crítica que uma literatura que se firmasse sobre o olhar trágico poderia ter (como tem em Drummond). Essa atenuação, aliás, é comum no grupo em torno da revista *Fon-Fon*, do qual Ribeiro Couto fez parte.

E te envolverão com atitudes sinistras
E desejarão secretamente a tua morte
E atirarão sobre a tua cabeça
O riso fácil das incompreensões

Entretanto, dentro de ti, indiferentes,
Como a chuva mansa caindo num jardim,
As palavras melancólicas da poesia
Abençoarão a trágica doçura da vida.

Mas a busca que Drummond nota em “São José do Barreiro” continua em *Província*, livro de 1926–28, em que as notações rurais são de uma visualidade impressionista, de poucos traços e manchas, impessoais, centrados na observação imediata:

Dentro dos pastos, atrás das cercas
Emergem grandes vultos de árvores
Vagos borrões de tinta pálida.
Mugidos de vacas nos currais
Chamam bezerros presos nas mangueiras
A vida amanhece nas fazendas

E que ainda se depura em poemas como “Largo da matriz”, que buscam a síntese de hai-cais:

Para mim é a poesia da terra inauguratória,
É todo o país adolescente do café
Que se alonga a cada sílaba amorável
[...]

Dante Milano, poeta para quem pensar é uma ato poético e que ficou à sombra das vanguardas, diz ironicamente:

Há alguns anos era fácil improvisar-se um poeta “modernista” com o seguinte vocabulário: arranha-céu Brasil café você pra gostoso batuta negra mulata cidade uísque bar carnaval samba jazz batuque chope telefone...¹²

E a enumeração que continua, além da intenção caricatural, revela uma marca das vanguardas: o nacionalismo encantado com a máquina e a técnica que construía os versos modernistas. Não só as palavras, mas os procedimentos usados na poesia modernista, a colagem, a montagem, a visualidade jornalística, a concreção e a objetividade falam desse deslumbramento com os novos meios técnicos. Acreditava-se na possibilidade de um mundo sem tensões. Examinando a confluência do cubismo com o nacionalismo na pintura de Tarsila, Gilda de Mello e Souza faz uma afirmação que vale para toda a experiência das vanguardas dos anos 20. Tentava-se “ver a realidade primitiva e desordenada do país através de um crivo europeu altamente racional”¹³. Não se discutiam os limites dessa razão. O que se repetiu no concretismo dos anos 50 com sua utopia ordenadora. E conserva ainda seu fascínio.

Num primeiro momento dos anos 20, Ribeiro Couto mantém seu movimento, gestos brandos, poesia em surdina:

Minha poesia é toda mansa
Não gesticulo, não me exalto...
Meu tormento sem esperança
Tem o pudor de falar alto.

No entanto, de olhos sorridentes,
Assisto pela vida em fora,
À coroação dos eloquentes.
É natural: a voz sonora
Inflama as multidões contentes.

Eu, porém, sou da minoria.
[...]

Em carta a Drummond de 29-11-1925 e que este publica no *Jornal do Brasil* em 81, marca sua diferença de uma vanguarda estrepitosa:

Eu não embarquei na canoa. Não quis ir. Repugnam-me certas coisas em matéria de vida. Não tenho a vocação de ator de mambembe, que anda daqui para acolá em exposições. E o Graça arrastou os meus amigos a uma certa semana de arte, que foi de um profundo ridículo. Ainda se ela fosse de arte vá lá. Mas foi uma coisa heterogênea com briguinhas, vaidadezinhas, aporrinhaçõezinhas.

Assim vê a Semana: Graça Aranha como um retórico a gesticular no próprio vazio interior, a "desgraça" do movimento e o verdadeiro libertador, Mário de Andrade. É assim que se volta para ele:

O fundador do movimento moderno no Brasil é o Mário de Andrade. Ele é que abriu caminhos a sopapos e a gritos. Todos os outros (mesmo o Manuel que ensaiara, 10 anos atrás, uma liberdade absoluta), todos os outros são libertos. Temos pois Mário de Andrade o libertário; e os outros fulano, cicrano, beltrano, etc.: os libertados.[...] Só há uma verdade no movimento moderno, um grupo de sujeitos inteligentes, cada qual a seu modo, está rompendo com a tradição. Rompeu-a. Nada mais.

Aqui Ribeiro Couto confunde tradição e academia. Rompem com a academia, mas ele mesmo, em carta a Drummond, diz estar fazendo um estudo sobre Camilo Castelo Branco, aconselhando-o a ler o romântico português. A tradição não incomoda, pelo contrário. Em 26-8-26 escreve:

Estou mergulhado num estudo, que componho saborosamente, sobre Camilo Castelo Branco. V. tem livros de Camilo? Coleciona-os? Se não os coleciona, mande-mos de presente.

(Que sem-cerimônia...)

Ribeiro Couto e Mário de Andrade trocam correspondência, brigam e fazem as pazes. Em carta de 3-11-26, Mário tenta entender:

Não acho que o Manu tenha razão no que fala sobre a incompatibilidade de nós dois. Nós nos compreendemos até me parece que muito bem, o que existe é uma diferença tal de feição psicológica, somos tão diferentes que não podemos ter entre nós aquele momento sublime da amizade.

Um critica o outro. Em 15-9-25: "Couto, me deixe fazer brasileiro e goste, por favor! Você pensa que não é sincero? É sincero."

Mário diz que sua poesia é melhor, não gosta dos contos, porque lhes falta “artificialismo”, em carta de 14 de janeiro de 1928. E reafirma em carta ao poeta Ascânio Lopes, de 21 de janeiro de 1928:

Ribeiro Couto é um dos batutas e aliás a poesia dele além de compreendida por mim me comove deveras. Já não digo o mesmo de seus contos que me irritam pelo pasadismo da técnica (não há ausência de técnica, note bem) e pelo ar de conversa, pouca obra de arte o que eles têm. Me parece que vem daí a pouca força de universalização que eles têm. É um caso bem contado, mas que a gente esquece no dia seguinte ou na mesma noite. Mas você tem razão, mesmo os contos dele eu consigo compreender até como orientação, por inteligência, quer dizer, recrio intelectualmente o que levou Ribeiro Couto a escrever assim.

Já Manuel Bandeira discorda, em carta a Ribeiro Couto (25-1-28):

Discordo aliás completamente da opinião de Mário. Todos os seus contos me dão a impressão de obra de arte e sinto todos os valores artísticos da sua prosa.

Sobre *Um Homem na Multidão* Mário diz em 29-4-26:

Gozei inteiramente os versos guardando mais perto do coração a Lolita, o Agosto e o Ambíguo. Estas duas últimas são brutas coisas mesmo.

Em “Ambíguo” descreve-se uma cena violenta de bordel, entre fumaça e foxtrote. Em “Lolita González”, a nova cena urbana é construída pela enumeração dos nomes de bancos e letreiros, numa colagem, e contraposta a uma cena íntima de pobreza e desamparo. Contrasta a “vertigem dos capitais norte-americanos” com a miséria, tudo lembrado com ternura, embora com um recorte de vanguarda.

Entre as cartas de Mário, cheias de revelações autobiográficas, está o rascunho de um artigo sobre Ribeiro Couto, em que, ao contrário de Drummond, privilegia “São José do Barreiro”, porque nele

se acabaram as enumerações e as repetições de pedaços de frases. Abandona a languidez, a indolência da elocução anterior. Se torna brusco, rápido, até seco, cheio e perde em violino o que ganha em tantam.

Assim, ganha o que Mário chama de tendência realista, “que canta o que vê e não o que imagina”. Em “São José do Barreiro”, Ribeiro Couto se torna realista,

venceu o ideal excessivamente individualista com que o pós-simbolismo franco-belga lhe deixara nas obras um “Imprimatur” quase de escola. A desindividualização gradativa levou Ribeiro Couto ao descobrimento da paisagem. Canta o que vê, canta o que sente e não o que imagina ou deseja. Em São José do Barreiro existe a cena pela cena. Se pode afirmar que aí pela primeira vez Ribeiro Couto se tornou deveras um poeta de essência moderna. E é característico disso a estranha mudança de rítmica que se opera nele. Equilibrando enfim os seus ideais líricos com o ritmo da própria vida, se tornou realista que é uma das tendências mais fortes da poesia de hoje e da mesma forma que muitos poetas (realistas da realidade e não realistas de escola) de hoje condicionaram a expressão deles à velocidade, à visibilidade imediata, à economia telegráfica, Ribeiro Couto se manifesta em poesia agora com a síntese ríspida do homem de negócios. Não disserta nem discursa não: expõe, conclui. Atingiu um refinamento da vulgaridade quer como tema quer como dicção de deveras incomparável na poesia crioula. E daí essa mudança tão fácil da gente perceber provém principalmente do abandono dos períodos longos mais intrinsecamente gráficos, mais discursivos, pelas frases curtas de caráter mais oral.[...]

A síntese telegráfica, a velocidade, a visibilidade imediata são valores do mundo do “homem de negócios”, mundo da racionalidade instrumental, pragmática, com que o poeta não tensiona mais. O gosto pelo cotidiano, que, segundo Manuel Bandeira, Blaise Cendrars ensinou aos modernistas, resultou numa poesia que se faz da observação imediata. Abandonado o intimismo, agora pode compará-lo a Oswald de Andrade e a Sérgio Milliet:

Assim tendo conseguido repor o lirismo dentro da vida real dele Ribeiro Couto mudou duma vez. E também pela primeira vez a obra dele reflete uma influência bem determinada. Antes, embora de essência francamente pós-simbolista, a gente não podia assinalar influência freqüente de ninguém sobre ele. [...] Porém agora com a desindividuação do poeta ele tomou pela estrada particular duma tendência. Essa esquematização realista de tema e dicção simultâneos já se acha bem delineada na poesia modernista nossa sobretudo com Oswald de Andrade e Sérgio Milliet.

Na poesia de Oswald, recentemente, têm sido apontadas as limitações de seu experimentalismo¹⁴. O conhecimento do país, em versos despojados e dinâmicos, dentro do esquema cubo-futurista, além de se afirmar sobre uma aposta no desenvolvimentismo, ingenuidade que não se encontra em Drummond no mesmo momento, pára a reflexão na percepção do *flash* imediato. Na aprendizagem vanguardista do olhar fotográfico, Ribeiro Couto sofreria as mesmas limitações. O que apontava Drummond na carta de 16 de junho de 26. Um olhar puramente retiniano se aliava a uma escolha da cena motivada pela preocupação com uma essência nacional.

No entanto, Ribeiro Couto fez parte do grupo da revista *Fon-Fon*, último reduto simbolista carioca:

Se eu cantava assim é porque sentia assim e por sentir assim é que (como um caco de ferro atraído por um imã possante) me liguei ao grupo de *Fon-Fon*, ao grupo que correspondia às minhas preferências poéticas e à minha poesia (a fase de meus começos de vida como poeta). Eu não sou mais que um jovem companheiro daquele grupo – o grupo de Álvaro Moreyra, Felipe d’Oliveira, Rodrigo Otávio Filho, Ronald de Carvalho, Eduardo Guimarães, Paulo Godói (cedo falecido), Antonius (cedo roubado à razão) e alguns outros. Sem o grupo de *Fon-Foneu* não teria sido o que fui então, nem o que fui depois.

Depois da morte de Mário Pederneiras, em 1915, foram todos com Alvaro Moreyra para *Ilustração Brasileira e Paratodos* e a revista tomou outra forma. Com a aprendizagem modernista tensiona essa formação pós-simbolista. Ribeiro Couto já é moderno com o *flâneur* dos primeiros livros, “sujeito brumoso e cheio de lâmpadas acesas e chuva escorrendo pela vidraça”, como Mário de Andrade lhe faz a caricatura. Sombrio e melancólico, continua o imaginário baudelairiano comum aos simbolistas. Baudelaire questiona a idéia de progresso e vanguardas, apontando os limites da razão.¹⁵

Que coisa mais absurda o progresso, quando o homem, como o provam os fatos de cada dia, está sempre semelhante e igual ao homem, vale dizer, sempre no estado selvagem! Que representam os perigos da floresta e do campo em face dos choques e dos conflitos quotidianos da civilização?

Acusados de nefelibatas, os simbolistas mergulhavam na noite e no devaneio. Procuravam dar materialidade ao signo, buscando não apenas observar, mas dar forma ao imaginário. O texto se torna uma entidade não-representacional¹⁶, em que a visualidade intensa busca ligar a palavra à idéia, através de uma imagem que a contenha e sugira. Por isso a crítica que Gauguin fazia aos impressionistas de que pintavam com os olhos e não com o pensamento.

A imagem surge ilustrando uma narrativa religiosa e se esvazia quando se separa do religioso. Esse processo de desnarrativização foi ajudado pela inovação do Renascimento, a perspectiva, a técnica para dar um espaço tridimensional a uma tela plana e bidimensional. O espaço é roubado de seu sentido substantivo para se tornar um sistema ordenado e uniforme de coordenadas abstratas. A ordem epistemológica moderna converte o mundo em um mecanismo a

ser controlado pelo sujeito do conhecimento. O mundo passa de um texto inteligível a um objeto observável, porém sem sentido.

Mas sempre conviveu com essa ordem um mal-estar que pode ser pressentido num quadro como “Os embaixadores” de Holbein, em que uma caveira em anamorfose contrasta com os instrumentos matemáticos e a organização da parte superior. O que pode ser chamado de regime ocular barroco. Olhar que se infiltra sob esse sistema e o corrói, configurando outras imagens. Os românticos alemães punham uma venda nos olhos para imaginar primeiro antes de ver. E contestavam o Iluminismo, para o qual a luz da razão faz desaparecer as sombras. Starobinski¹⁷ mostra como Goya, em plena vigência do ideal das luzes, deixa as regiões obscuras do mundo psíquico exprimirem-se.

Uma recusa à razão moderna e ao sistema perspectivista cartesiano marca o artista verdadeiramente moderno, que não precisa estar incluído num movimento de vanguarda, dogmático e coletivo. Para Duchamp, que buscava ligar pintura e pensamento, olhar e desejo, o futurismo como o cubismo não foram mais que outra forma de naturalismo, “um impressionismo do mundo mecânico”¹⁸.

Ao privilegiar o novo mundo do progresso que os anos 20 e o café parecem abrir, perde-se a criticidade que se configurava na recusa à marcha compassada, no mal-estar, na alteridade radical, nessa melancolia que Drummond vê em Ribeiro Couto. “Noroeste”, feito em abril de 25, refundido em 26 e mais duas vezes até ser publicado em 27, no número sobre o café de *O Jornal*, é dedicado a Washington Luís (a razão é seu “entusiasmo pela ação construtora”), um poema em que Manuel Bandeira implica com a eloquência em carta de 17-10-27:

Quanto adjetivo dispensável prejudicando a força da concepção e das idéias; e vários lugares-comuns nascidos na bica do entusiasmo. Se eu estivesse com você teria entrado com meu jogo que como você sabe consiste no corte.

O olhar se cola ao visível, crédulo nos signos de um progresso redentor: o porto, o vapor, a lavoura, a cidade. Há um entusiasmo atento ao momento presente, reafirmado na repetição do advérbio:

Agora ao longo da estrada de ferro
É o mar sempre verde das lavouras
Com ilhas vermelhas de tetos urbanos.

Agora há eleições, tribunais, cabarés,
Agora há jornais, igrejas, agências de automóveis
As cidades crescem, turbulentas e ricas

Atraídas pela fama de dinheiro abundante
As classes liberais da nação
Afluem verbosas e proficientes
Os bancos fundam filiais com portas de ferro decorativas.
Pelas ruas barrentas, hotéis, confeitarias, depósitos e oficinas
Pontuam a fila inumerável das lojas de turco.
Aos domingos a população circula
Excitada pela missa, pela feira, pelos bazares
[...]

A imagem perde em densidade, mas ainda se arranca poesia desses novos tempos, tentando dar à imigração um certo sentido épico:

Nesse amontão de povo mal dormido
– Cabeças com lenços de cores, boinas de veludo negro
Nesses corpos fétidos que os beliches balançaram
Na travessia do vapor inglês
Há uma poesia profunda,
Há uma poesia violenta,
Poesia de plebes agrícolas da Europa
Poesia de raças antigas e obstinadas
Que qualquer coisa para esse lado do Atlântico atrai;
Poesia da sorte desconhecida sobre o mar
Poesia do porto de Santos,
Poesia da Capital entrevista na bruma
Poesia da imigração

Mário gosta de “Noroeste”(29–10–27) que revela o peso do movimento:

Gostei bem do Noroeste. Gostei muito mesmo. Está claro que você nunca faria esse poema se não existissem outros primeiro, o meu, o do Ronald e o do Gui¹⁹, que tanto enquizilaram você e contra os quais você falou tão mal. Não quero dizer que você imitou ninguém, não imagine isso de mim, mesmo não se pode dizer que você se inspirou nos outros, o que houve foi atuação inconsciente do movimento nosso sobre você, levando você a criar uma obra e a lhe dar a feição que lhe deu.

Mário realmente impregna o movimento, dá o tom e suas cartas mostram a vontade de direcionar a poesia do amigo, apontando soluções, sugerindo mudanças de versos.

Ribeiro Couto pretende fazer uma antologia dos modernistas, em 26, ao que Drummond responde que é cedo, visto que nosso modernismo é tão “precário”:

Tão precário que às vezes fico pensando se não será uma brincadeira que você, Manuel, Mário, Ronald, Guilherme e meia dúzia de outros estão fazendo para distrair da tristeza de ser brasileiro (Meu Deus)! que foi que eu disse? Se o Mário estivesse aqui me xingava forte...)

Drummond, ao contrário de Mário, tem dúvidas quanto à nossa vanguarda, para ele, em 26, ainda não tínhamos nenhum poeta definitivo:

O Ronald de “Toda a América” é uma surpresa. V. em “São José do Barreiro” outra, o Mário vive perturbando a gente com sua espantosa evolução em saltos rítmicos. Oswald procura qualquer coisa e não acha, outros balbuciam, outros voltam para trás, outros se perdem... Eu, por exemplo, humildemente vou seguindo o meu caminho.

Lúcido, Ribeiro Couto em carta de 27-9-27 discutindo um “escrever brasileiro” diz a Drummond ser impossível fugir à marca:

Creio porém que há uma tendência coletiva (de alguns grupos) para escrever de um modo só, com uma nervosidade *voulue* e com esse tom de fala brasileira, de conversa nacional, um pouco de quebranto e outro pouco de intensidade.

Já numa carta anterior eu escrevera que nunca é possível fugir à interpenetração de certos tics e até de certas maneiras de sentir, quando há um grupo afim, vivendo em amizade. Num meio paupérrimo como o das nossas cidades principais onde todos os dias se trocam as mesmas idéias à falta de lugar onde ir, como fugir à marca? Cada qual vai marcar no outro ora um sentimento, ora uma *tourneur* de frase, uma opinião. [...] Nós somos todos um pouco sob medida.

Ribeiro Couto, neste segundo momento, tenta seguir a corrente. O nacionalismo e a falta de crítica à razão moderna, revelada na aposta na modernização, são limites da vanguarda modernista. A troca de cartas, nesses anos 20, ajuda-o a “trocar idéias”; sua virada é mais uma marca do tempo que está vivendo em que a utopia de progresso e tecnificação, uma modernização sem conflitos, arrebatou intelectuais e artistas. Ribeiro Couto tem ainda uma extensa produção que se estende até os anos 60, mas, quanto a essa poesia que vem depois, a história é outra.

Notas

- ¹ Benjamin, Walter. “Parque Central”. In: *Walter Benjamin*. Org. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- ² Baudelaire, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ³ Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- ⁴ São Paulo: Editora Monteiro Lobato, 1922.
- ⁵ Usamos aqui o volume das poesias completas de Ribeiro Couto publicado pela José Olympio, em 1961.
- ⁶ Idem. “Les foules”, *Petits poèmes en prose*. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1968, p.155.
- ⁷ *Ibid.*
- ⁸ Bowra, C. M. *La Herencia del Simbolismo*. Buenos Aires: Losada, 1951.
- ⁹ Ver o ensaio de Luiz Costa Lima, “Drummond: as metamorfoses da corrosão”, em *A Aguar-rás do Tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- ¹⁰ Ver o estudo de Panofsky, Klibansky e Saxl sobre a melancolia. Usamos a versão alemã, *Saturn und Melancolie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.
- ¹¹ Ver Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ¹² Milano, Dante. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: UERJ/Civilização Brasileira, 1979, p.273.
- ¹³ Souza, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 267.
- ¹⁴ Ver os ensaios de Roberto Schwarz, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, em *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, e de Luiz Costa Lima, “Oswald, poeta”, em *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- ¹⁵ Baudelaire, Charles. *Meu Coração Desnudado*. Trad. Sérgio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ¹⁶ Jay, Martin. *Downcast Eyes*. University of California Press, 1994, p.120.
- ¹⁷ Starobinski, Jean. *Os Emblemas da Razão*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.127.
- ¹⁸ Clair, Jean. *Marcel Duchamp ou le Grand Fictif*. Paris: Galilée, 1975.
- ¹⁹ Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida.

