

Poesia Sempre

Número 38 • Ano 20 / 2023

*Semana de Arte
Moderna de
1922*





*Semana de
Arte Moderna
de 1922*
PoeSia
Semp*re*

Poesia Sempre

Número 38

Ano 20 / 2023

*Semana de Arte
Moderna de 1922*

Rio de Janeiro

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidência da República

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Ministério da Cultura

MARGARETH MENEZES

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidência

MARCO LUCCHESI

Centro de Pesquisa e Editoração

IURI A. LAPA E SILVA (SUBSTITUTO)

Coordenação de Editoração

CLAUDIO CESAR RAMALHO GIOLITO

Chefe do Serviço de Editoração

PAULA ROCHA MACHADO

EDITORIAL

Curador

ÉRICO NOGUEIRA

Editores

DANIEL ANDRÉ PACHECO FERNANDES

ELTON GOMES DOS REIS

Produção Editorial

PAULA ROCHA MACHADO

Revisão e Preparação de Originais

FRANCISCO MADUREIRA

MC&G DESIGN EDITORIAL – CARLOS OTÁVIO FLEXA
(PORTUGUÊS) | MARIA CLARA PIRES DA COSTA (FRANCÊS)

SIMONE MUNIZ

Pesquisa Iconográfica

DANIEL ANDRÉ PACHECO FERNANDES

ÉRICO NOGUEIRA

Revisão de Prova

CARLOS SANTA ROSA

PAULA ROCHA MACHADO

Projeto Gráfico Original

VICTOR BURTON

Projeto Gráfico Adaptado

ADRIANA MORENO

Diagramação e Tratamento de Imagens

ELIANE ALVES

Conselho Editorial

ANDRÉ LUIZ DE FREITAS DIAS (ANDRÉ CAPILÉ)

ÉRICO NOGUEIRA

JOÃO BATISTA FERNANDES FILHO (JOÃO FILHO)

LUIZ CARLOS RAMIRO JÚNIOR

MARCO AURÉLIO PINOTTI CATALÃO

NÍVIA MARIA SANTOS SILVA

PABLO SIMPSON KILZER AMORIM

PEDRO MARQUES NETO

RICARDO CARDOSO DOMENECK

WAGNER SCHADECK

WLADIMIR SALDANHA DOS SANTOS

Capa

GOELDI, Oswaldo. *Guarás*. [s.l.: s.n.]. 1 grav.,
color., 27 x 21 cm

Quarta capa

GOELDI, Oswaldo. *Peixe vermelho*. [s.l.: s.n.].
1 grav., color., 27,5 x 21 cm



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Palavras iniciais | 7

ENSAIOS | 9

Semana de 22: versões e reduções

Alexei Bueno | 11

*A Geração de 45 em face da
Semana de 22: a crítica, os
autores, as polêmicas*

Wladimir Saldanha | 19

*“Um amor educado no inferno”:
a poesia de Mário de Andrade
em seu tempo histórico*

Leandro Pasini | 32

*“Pau-Brasil” e a crítica:
cultura nacional, autenticidade
e história (1924-1925)*

Zandélli Lira Cruvinel | 41

*Um tísico profissional: o
humor perverso na poesia
de Manuel Bandeira*

Emmanuel Santiago | 56

*O teatro e a Semana de
Arte Moderna de 1922:
contradições e revelações*

Larissa de Oliveira Neves | 64

*A vocação transatlântica dos
modernismos brasileiro e português*

Caio Gagliardi | 72

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA | 87

POESIA LUSÓFONA CONTEMPORÂNEA | 153

RECUPERAÇÃO CRÍTICA | 177

Reapresentando Solano Trindade

Gustavo Scudeller | 179

RESENHAS | 183

Cães de chuva, de Daniel Jonas

Érico Nogueira | 185

Podcasts de Eros: Iêdo Paes

Pedro Marques | 187

*O poço das marianas, sua
matéria em vertigem*

Adriano Moraes Migliavacca | 190

TRADUÇÕES E VERSÕES | 193

Poemas de Blaise Cendrars

Tradução de Pablo Simpson | 195

*Lampejos – poemas em
prosa de Paul Valéry*

Tradução de Álvaro Faleiros | 204

Hidromania

Henrique Nascimento | 218

VÁRIA | 227

*Valério Pereliéchin: um
exilado dentro*

Astier Basílio | 229

*Quatro poemas de
Valério Pereliéchin*

Tradução de Astier Basílio | 236

Sonetos de Valério Pereliéchin

Seleção de Ricardo Domeneck | 244

Palavras iniciais

É com grande alegria que escrevo estas linhas. Após quase dez anos de intervalo, a *Poesia Sempre* está de volta. Todos conhecemos a sua trajetória: fundada pelo poeta, professor e ex-presidente da Fundação Biblioteca Nacional, Affonso Romano de Sant’Anna, em 1991, a *Poesia Sempre* começou a ser publicada em 1993, e abrigou em seus quadros, como curadores ou conselheiros editoriais, nomes de peso da poesia brasileira, como Ferreira Gullar, Antonio Carlos Secchin e Marco Lucchesi, entre tantos outros. Dessa maneira, é certamente uma honra – e também uma responsabilidade enorme – fazer parte desta história ilustre.

Para este número de reestreia, o tema não foi escolhido – ele se impôs. Com efeito, uma vez que em 2022 se comemoram os cem anos da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, acontecimento-símbolo que marcou oficialmente a introdução do modernismo no Brasil, a *Poesia Sempre* não poderia ficar de fora das efemérides. Como, porém, celebrar não significa apenas festejar, mas enseja que se reavalie, repense, critique aquilo que se celebra, os sete ensaios enfiados neste volume, ao mesmo tempo em que destacam a importância capital da Semana de 1922 para a poesia e a inteligência brasileiras, não se furtam a oferecer um ponto de vista independente sobre o assunto, fugindo a quaisquer

bairrismos e sectarismos redutores. É assim que, no ensaio de abertura, Alexei Bueno vai logo metendo o dedo em inflamada ferida crítica ao distinguir entre modernidade e modernismo, e apontar as inevitáveis mistificações envolvidas na entronização da Semana como padrão dominante de modernidade poética entre nós. Em diapasão muito semelhante, Wladimir Saldanha esclarece as nebulosas e delicadas relações dos poetas de 22 com os de 45 no seu texto – estes últimos sempre ou quase sempre lidos de má-vontade, e condenados de antemão pela crítica militante e os manuais oficiais. Deslocando-se dos espinhosos embates críticos para a análise minuciosa, Leandro Pasini nos oferece rara apreciação de conjunto da trajetória poética de Mário de Andrade, reafirmando a qualidade, a originalidade e a importância de sua poesia no cânone poético nacional. E, como onde há Mário, há de haver também Oswald. Zandélli Lira Cruvinel resgata o contexto original de recepção da poesia e da crítica de Oswald de Andrade à época do Manifesto Pau-Brasil, de 1925, com ênfase em Graça Aranha e Tristão de Athayde. É, porém, com leveza que, na sequência, podemos ler o ensaio de Emmanuel Santiago sobre o humor em Manuel Bandeira, outro dos protagonistas da Semana de 1922, embora não tenha comparecido ao evento. Segue-se-lhe o instigante

texto de Larissa de Oliveira Neves sobre a ausência do teatro, da dramaturgia, entre as artes que participaram da Semana. E, como verdadeiro *gran finale*, o de Caio Gagliardi, sobre as insuspeitas relações entre o modernismo brasileiro e o português.

Até aqui os ensaios. Após eles, há as incontornáveis seções de poesia brasileira e poesia lusófona contemporânea – as mais aguardadas da *Poesia Sempre* –, com que se demonstram a pujança e a altíssima qualidade da poesia contemporânea escrita em português; um texto de Gustavo Scudeller sobre Solano Trindade, poeta negro muito falado, mas pouco lido, que é preciso recuperar; traduções de poesia estrangeira em português – incluindo poemas de Blaise Cendrars, que tanta importância teve para os nossos modernistas; e, finalmente, um preciosíssimo dossiê biográfico e antologia poética do poeta russo naturalizado brasileiro

Valério Pereliéchin, a cargo de Astier Basílio e Ricardo Domeneck.

Para terminar, umas palavras de agradecimento. Um trabalho desta envergadura – editar a melhor e mais importante revista de poesia do mundo lusófono – não pode ser feito sozinho. Tive a rara felicidade de poder contar com a colaboração de Nívia Maria Vasconcellos; Ricardo Domeneck; Pedro Marques; Pablo Simpson; Wladimir Saldanha; André Capilé; Wagner Schadeck; Marco Catalão e João Filho, além dos poetas, ensaístas e tradutores que tão amavelmente aceitaram publicar neste volume de reestrela da *Poesia Sempre*. A todos eles — e também a Luiz Carlos Ramiro, na pessoa de quem agradeço a toda a equipe da FBN envolvida na publicação da revista – o meu muitíssimo obrigado.

O curador

ENSAIOS



GOELDI, Oswaldo. *Pesadelo*.
[S.l.: s.n.]. 1 grav., p&b, 19 x 14,5 cm.

Semana de 22: versões e reduções

ALEXEI BUENO

É muito natural que eventos históricos, mesmo aqueles que se estenderam longamente no tempo, fiquem representados na imaginação das gentes por um único evento, um acontecimento-símbolo. Talvez o melhor exemplo seja o da Queda da Bastilha e do dia 14 de julho de 1789 em relação à Revolução Francesa, ou, para usarmos um exemplo nacional, o Sete de Setembro de 1822 e o Grito do Ipiranga, a representar perenemente a Independência do país, embora qualquer um saiba que a separação do Brasil da Metrópole foi um processo muito maior do que o Grito do Ipiranga, e, ainda mais, a Revolução Francesa transcende largamente a tomada e a posterior demolição da velha fortaleza medieval.

A Semana de Arte Moderna, evento ocorrido entre 13 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, é o exemplo mais marcante do gênero na história cultural do Brasil, tendo assumido lentamente, mas de forma constante, uma centralidade cada vez maior, até se deslocar do seu papel real e efetivo, e dar ensejo a uma vasta série de simplificações e reduções que falsificam a fundo muitos aspectos da evolução — e usamos tal palavra sem qualquer

sentido qualitativo — artística do país, criando numerosos equívocos críticos e estéticos, a começar pela confusão inextricável entre moderno e modernista, tudo popularizado ao máximo, e no nível máximo da palavra. Nada disso ao menos arranha a grandeza de alguns dos nomes que participaram do evento, nem as grandes realizações que, mantendo alguma relação programática com ele, se seguiram, mas traça um quadro curioso de limitação da acuidade crítica e da compreensão histórica.

Como base de raciocínio, façamos um exercício curioso, a reprodução de um trecho da orelha anônima da edição conjunta de quatro poemas de Menotti Del Picchia — autor presente na Semana de 22 e formador, com Mário e Oswald de Andrade e Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, do chamado Grupo dos Cinco —, *Juca Mulato*, *Máscaras*, *Angústia de D. João* e *O amor de Dulcineia*, em edição do Martins, de São Paulo, em 1969:

Com efeito, o primeiro aspecto ressaltado pela obra de Menotti Del Picchia é o seu aspecto revolucionário, sem espírito de pioneirismo e renovação; renovação

esta que não limitar-se-ia ao seu preeminente papel desempenhado na revolução modernista de 22, mas prosseguiria depois dela como já se iniciara antes de 22. Em 1917, Menotti vinha tirar nossa literatura dos padrões correntes da época e que se caracterizavam pelo alheamento dos intelectuais da realidade brasileira, subordinando suas produções às concepções literárias francesas e a uma gramática genuinamente portuguesa no que ela tem em Portugal de mais regional. Como dizia Oswald de Andrade, o cretinizante *Como e por que me ufano de meu país* era posto de lado, para, em seu lugar, surgir uma real visão do Brasil, com a revisão de valores indispensável.

Esse pequeno trecho é, como fica claro para qualquer um com um perfunctório conhecimento da literatura brasileira, um exemplo marcante dessa falsificação crítica e histórica que avassalou o Brasil a partir do triunfo do movimento modernista. Falar de alheamento da realidade brasileira 15 anos após a publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, cinco anos após as tremendas visões da miséria social do país no *Eu*, de Augusto dos Anjos, no exato ano da publicação de *Tropas e boiadas*, do jovem Hugo de Carvalho Ramos, e a poucos meses do lançamento de *Urupês*, de Monteiro Lobato, chega a ser de uma má-fé abominável. *Juca Mulato* é um poemeto em sua maior parte vazado nos mais franceses dos alexandrinos, e a sua sintaxe é a mais lusitana possível. Trata-se de uma estetização algo falsa — e, até aí, nenhum problema — da figura do caipira, uma mistura mal resolvida de

Edmond Rostand com Júlio Dantas, pintada de cor local, e não é à toa que o prefaciador do livro tenha sido o próprio Júlio Dantas, a *bête noire* dos futuristas portugueses, contra o qual, dois anos antes, lançara Almada Negreiros o grito célebre: “Morra o Dantas, morra, pim!” É poesia sentimental de notável artificialismo, com as inevitáveis parelhas de versos terminadas em “mulher”:

Deixa de te arrastar, como
[um doido qualquer,
atrás da tentação de uns
[olhos de mulher!

...Quem souber
cure o veneno que há no
[olhar de uma mulher!

Assim como em *Máscaras*, de 1920:

Toda história de amor
[só presta se tiver,
como ponto final, um
[beijo de mulher!

Ou em *Angústia de D. João*:

Para mim era o amor
[um vinho rosicler
na taça úmida e em flor de
[uns lábios de mulher!

Ou, ainda nesse último:

Uma coisa tão vasta este
[meu sonho quer,
que não pode caber num
[corpo de mulher.

E assim por diante. É uma obra poética como essa, quase toda escrita em alexandrinos e, com a exceção do primeiro poema, de temática

européia, que de acordo com a falsificação crítica que acabamos de reproduzir, além de ser modernista, redescobriu a “realidade brasileira”.

Essa propalada “redescoberta do Brasil”, que foi impingida a boa parte do povo brasileiro com a massificada popularização da Semana de 22, e decantada, com o reducionismo de sempre, das maneiras mais diversas, de séries televisivas até enredos de escolas de samba, constitui, de fato, a mais indefensável e a mais nefasta das falsificações críticas e históricas a que ela deu origem, pela maneira por meio da qual, sutilmente, ela desqualifica como alheia à realidade nacional toda a literatura e toda a arte aqui produzida, desde antes da independência política, e, o que é muito mais grave, desde a sua implantação até a segunda década do século XX.

É como se afirmássemos que José de Alencar ou Machado de Assis, Gonçalves Dias ou Castro Alves, Aluísio Azevedo ou Raul Pompeia não trataram do Brasil nas suas obras, o que fica mais grave no caso de um certo regionalismo que vai da obra monumental de Euclides da Cunha ao sempre injustiçado Monteiro Lobato, e que chegará, sem qualquer relação genética com a Semana de Arte Moderna, ao romance de 30 — oriundo de uma tradição que surge com o Visconde de Taunay, unida a uma boa dose de naturalismo —, e, finalmente, ao apogeu inclassificável e completamente *sui generis* representado por Guimarães Rosa. Retornando ao “subordinando suas produções às concepções literárias francesas”, por acaso o influxo de Victor Hugo sobre a poesia de Castro Alves é maior do que o de Blaise Cendrars sobre a de Oswald de Andrade? Cremos exatamente no contrário.

Villa-Lobos, nutrido de um exemplar estudo da base musical folclórica do país, já tão visível em Alexandre Levy ou Alberto Nepomuceno, existiria como tal sem Debussy e Stravinsky? A questão do uso de um português brasileiro levou Mário de Andrade à criação de uma prosa altamente artificial que, se na ficção até conseguia ser eficaz, na ensaística ou até na epistolografia só resultava numa espécie de pseudodialecto de um plebeísmo e de uma deselegância marcantes. Dessa pretensa “língua brasileira” nada saiu, e parece significativo que *Sagarana* tenha aparecido em 1946, no ano seguinte ao da morte precoce do autor de *Macunaíma*, dando início a uma obra única, em caminho completamente oposto, que redundaria nesse monumento de um insuperável expressionismo linguístico que é o *Grande sertão: veredas*, dez anos depois.

Até em relação ao cinema já se esboçou a tese de uma pretensa dívida do cinema brasileiro ao modernismo de primeira hora, criando um vínculo inexistente entre ele e o Mário Peixoto de *Limite*, do qual fui amigo pessoal. Tal vínculo existe no livro de poemas de Mário Peixoto, *Mundéu*, contemporâneo do filme, e o autor conhecia Manuel Bandeira e admirava Mário de Andrade. O seu filme genial, no entanto, nasce de um conhecimento exaustivo do grande cinema universal da década de 1920, com destaque para o soviético, o alemão e o nórdico, e, em relação à *avant-garde* francesa, muito especialmente a Jean Epstein.

No que tange à poesia, o caso do Brasil é único. Enquanto em todo o Ocidente a poesia moderna surgiu como uma evolução do simbolismo, a nossa poesia modernista aparece como uma

oposição ao parnasianismo, escola já morta e enterrada em toda a parte. E aqui voltamos a afirmar que moderno não é modernista, e consiste em mais uma miséria crítica querer reduzir a poesia moderna a um afastamento das formas fixas, à exclusiva adesão ao verso livre, enquanto grande parte da maior poesia moderna do século XX foi escrita em formas fixas, de Paul Valéry a Rilke, de Yeats ao Fernando Pessoa — ele mesmo, de Blok e Pasternak a Jorge Guillén, de Aragon a Jorge Luis Borges. O próprio verso livre, muitas vezes e em diversos autores, vem de uma tradição hínica ligada à poesia grega e romântica, como é claro no caso de Rilke, e não ao verso livre futurista, que alcançou alguns dos seus maiores momentos, e não só na nossa língua, na poesia do Fernando Pessoa-Álvaro de Campos, aquela da “Ode marítima” ou da “Ode triunfal”, entre tantas obras-primas.

A verdade, no entanto, é que a poesia moderna — não modernista, repetimos — começa no Brasil exatamente no simbolismo, com Cruz e Sousa, e isso numa vertente expressionista, fato adrede ignorado e sempre subterrâneo. De fato, o segundo livro de versos de Cruz e Sousa, *Faróis*, se encerra com um dos poemas miliários da história do nosso lirismo, “Ébrios e cegos”, peça expressionista *avant la lettre*, quase pré-surrealista, na qual a miséria da nacionalidade, miséria orgânica, física, moral, como depois a mostrariam Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos, é proclamada pela primeira vez entre nós. A descrição terrível de dois cegos totalmente embriagados, amparando-se mutuamente, digna de um Brueghel, de um Bosch ou de um Goya, representa praticamente o ato de nascença da poesia moderna no Brasil:

Lá iam, juntas, bambas,
— Acorrentadas
[convulsões atrozes —,
Ambas as vidas, ambas
Já meio alucinadas e ferozes.

E entre a chuva e entre a lama
E soluços e lágrimas secretas,
Presas na mesma trama,
Turvas, flutuavam,
[trêmulas, inquietas.

Mas ah! torpe matéria!
Se as atritassem, como
[pedras brutas,
Que chispas de miséria
Romperiam de tais
[almas corruptas!

Tão grande, tanta treva,
Tão terrível, tão trágica, tão triste,
Os sentidos subleva,
Cava outro horror, fora
[do horror que existe.

Pois do sinistro sonho
Da embriaguez e da
[cegueira enorme,
Erguia-se, medonho,
Da loucura o fantasma
[desconforme.

Como nada disso era percebido nem reconhecido, no entanto, e o protagonismo social da poesia continuava com os parnasianos, foi contra eles que Mário de Andrade assestou as suas armas nos muito interessantes, e muitas vezes brilhantes, textos da série “Mestre do Passado”. E embora tenha feito uma visita célebre a Alphonsus de Guimaraens no seu quase-exílio de Mariana — o que deu origem ao poema “A visita”, de Carlos Drummond de Andrade —, programaticamente se

afastou, o que é muito compreensível, desse glorioso “fracasso de público” que foi o simbolismo no Brasil.

Houve uma gloriosamente decantada “Trindade Parnasiana” entre nós: Raimundo Correia, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac. Todos foram bafejados pela glória e pela popularidade em vida, todos foram fundadores da Academia Brasileira de Letras e viveram folgadoamente.

Enquanto isso, havia, na nossa opinião, uma “Trindade Simbolista”:

Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e

Augusto dos Anjos, este, repetimos, numa vertente expressionista da escola. O primeiro, que além de tudo era negro, morreu, com a mulher e os quatro filhos, rigorosamente de fome. O segundo, que além de tudo era um místico, passou

a vida em terríveis dificuldades financeiras no degredo de Mariana, sem conseguir publicar seus livros, esquecido do mundo e dos homens. O terceiro, que além de tudo encarava sem eufemismos a miserável realidade nacional e a descrevia de forma trágica, morreu aos 30 anos, sendo por décadas e décadas tratado pela crítica como degenerado ou poeta para fuzileiros navais, ou, como afirmou sintética e estupidamente Silveira Bueno, um “caso de teratologia literária”.

É inegável, no entanto, que traços simbolistas se encontram até nos três grandes parnasianos acima lembrados, no Raimundo Correia de “Plenilúnio”,

nalgumas *lieder* de Alberto de Oliveira, bem como em determinados sonetos de *Tarde*, último livro de Bilac. A realidade, no entanto, é que o modernismo brasileiro não surgiu — reafirmamos — como uma evolução do simbolismo, mas como uma reação ao parnasianismo.

Cruz e Sousa exerceu uma inegável ascendência sobre os outros dois poetas acima citados, mais indiretamente em

Alphonsus de Guimaraens, que veio ao Rio de Janeiro para conhecê-lo, e indisfarçavelmente na poesia da juventude de Augusto dos Anjos, como no famoso soneto “Eterna mágoa”. Muito mais clássico do que Cruz e Sousa, sem a espécie de delírio verbal que o engolfava às vezes, Alphonsus de Guimaraens tem sua obra considerada como das mais perfeitamente equilibradas da poesia em língua portuguesa.

Augusto dos Anjos, por sua vez e finalmente, sai de um simbolismo explícito, como no célebre soneto “Vandalismo”, até chegar ao sombrio e espantoso expressionismo da sua maturidade. Um exemplo claro desta metamorfose pode ser percebido nos três “Sonetos” escritos para a morte de seu pai, em 1905. O terceiro foi depois substituído por outro, de data desconhecida. No segundo, “(A meu pai morto)”, muito lírico, ainda se percebe alguma influência simbolista:

Madrugada de Treze de Janeiro,
Rezo, sonhando, o ofício da agonia.



Augusto dos Anjos (1884-1914), poeta brasileiro. Fonte: Letras e Artes, 01/051948.

Meu Pai nessa hora junto
[a mim morria
Sem um gemido, assim
[como um cordeiro!

E eu nem lhe ouvi o
[alento derradeiro!
Quando acordei, cuidei
[que ele dormia,
E disse à minha Mãe que me dizia:
“Acorda-o”! deixa-o, Mãe,
[dormir primeiro!

E saí para ver a Natureza!
Em tudo o mesmo abismo de beleza,
Nem uma névoa no estrelado véu...

Mas pareceu-me, entre
[as estrelas flóreas,
Como Elias, num carro
[azul de glórias,

Ver a alma de meu Pai
[subindo ao Céu!

O terceiro e último é explicitamente expressionista, revelador daquela visão terrível e sem eufemismos da realidade, que talvez tenha entrado na poesia ocidental com o Baudelaire de “*Une charogne*”, e que é tão característica da estranha mistura de misticismo com cientificismo que se encontra na obra sem igual de Augusto dos Anjos:

Podre meu Pai! A Morte
[o olhar lhe vidra.
Em seus lábios que os
[meus lábios osculam
Microrganismos fúnebres pululam
Numa fermentação gorda de cidra.

Duras leis as que os homens
[e a horrída hidra
A uma só lei biológica vinculam,

E a marcha das moléculas regulam,
Com a invariabilidade da clepsidra!...

Podre meu Pai! E a mão
[que enchi de beijos
Roída toda de bichos, como os queijos
Sobre a mesa de orgíacos festins!...

Amo meu Pai na atômica desordem
Entre as bocas necrófagas
[que o mordem
E a terra infecta que
[lhe cobre os rins!

Nada há aí de modernismo, mas sim de poesia moderna, muito mais próxima da que seria escrita pelos expressionistas alemães do que de qualquer coisa que se escrevia no Brasil. E é nesse mesmo registro terrível que aquele que Otto Maria Carpeaux considerava o nome mais original de toda a poesia brasileira comporia as longas obras-primas que são “*As cismas do Destino*” e “*Os Doentes*”, publicadas ambas no *Eu*, em 1912, dois monumentos da poesia expressionista brasileira e universal, cuja única dívida estilística perceptível se encontra na típica quadra de decassílabos de Cesário Verde. Mas estávamos a dez anos da Semana de Arte Moderna de 1922, então tudo se esquece.

Mais decisiva, sem dúvida, foi a participação das artes plásticas naquele evento, e cremos que, em tal caso, não só o protagonismo econômico que São Paulo começava a consolidar no país teve grande importância, assim como a imensa imigração, causa e consequência daquele, especialmente a italiana, enquanto no Rio de Janeiro ela continuava maciçamente portuguesa. Tarsila do Amaral se encontrava em Paris — e não se pode jamais diminuir a influência de seu professor Fernand

Léger sobre a sua obra —, mas cinco anos antes a exposição de Anita Malfatti alcançara a glória do escândalo, dando origem ao lamentável texto de Monteiro Lobato — contista magistral, pintor amador e com uma visão altamente equivocada sobre a arte — “Paranoia ou mistificação?”. A verdade é que a matriz francesa continuava em plena vigência, com a diferença da influência: a da pintura *pompier* sobre muitos dos nossos artistas do século XIX, a da plena arte moderna sobre os do século XX, com um interregno no qual os ecos do impressionismo deixaram a sua marca entre nós.

Ao fim e ao cabo, independentemente das reduções e facilitações críticas, o saldo do modernismo foi fundamental para as artes no Brasil, aí incluída com destaque a literatura, e continua a sê-lo. Ficou, igualmente, na pequena história a incoercível tendência totalitária de quase todas as vanguardas, totalitarismo sectário que deu origem aos expurgos em estilo estalinista de André Breton contra numerosos membros do movimento surrealista, até o inacreditável projeto de remodelação de Paris concebido por Le Corbusier. Muito consciente do seu papel de chefe de escola, Mário de Andrade nunca deixou de exercer essa espécie de autoridade auto-outorgada, como se pode comprovar em muitas passagens da sua imensa epistolografia, ou em alguns momentos de flagrante incompreensão na sua obra crítica. No primeiro caso, um exemplo típico é a carta — “terrível”, segundo Veríssimo de Melo — de 9 de junho de 1937, na qual ele procede a uma degradação em regra, digna do capitão Dreyfus, de Luís da Câmara Cascudo — seu compadre Cascudinho — por haver este escrito um livro — bom livro,

como invariavelmente, aliás, no caso do autor — sobre o conde d’Eu.

Todos esses equívocos na apreciação de um momento da arte no Brasil agravam-se, e cada vez mais, por uma tendência, potencializada pela indigência cultural, nascida com a ideologia do progresso, essa noção da história e da humanidade como uma superação perene que invadiu o Ocidente a partir do século XVIII. Levada ao domínio da arte, tal postulação é das mais nefastas, criando a ilusão de que o mais recente é sempre superior ao anterior, visão muito fortalecida pela vivência cotidiana do capitalismo tecnológico que é a nossa, no qual, inclusive com certa obsolescência programada, os bens de consumo se superam e se eliminam em rapidez cada vez mais vertiginosa. A questão é que um poema, uma sinfonia, uma pintura, uma igreja não são celulares ou geladeiras, cada vez mais rapidamente atropelados por seus congêneres da “última geração”. Só um parvo julgaria que o modernismo é intrinsecamente superior ao romantismo, do mesmo modo que este seria superior ao barroco, e assim por diante. Picasso não é superior a Van Gogh, nem este a Rembrandt, nem o próprio a Caravaggio, por terem aparecido um depois do outro. Tal fenômeno, que sempre nomeamos como ilusão do privilégio da contemporaneidade, se é filosoficamente absurdo, é criticamente desastroso.

Mas terminemos no nosso tema precípua, a Semana de 22. Todos mortos, o que é óbvio, na aproximação de um centenário durante o qual se repetirão, *ad nauseam*, as reduções e simplificações aqui comentadas, que relembremos os nomes que fizeram aquele evento célebre: o protólíder maranhense Graça Aranha; os cariocas Villa-Lobos — esteticamente,

o que de mais alto lá se encontrava —, Di Cavalcanti e Ronald de Carvalho, um dos diretores da revista *Orpheu* sete anos antes; o pernambucano-carioca Manuel Bandeira; o ítalo-paulistano Victor Brecheret; os paulistas, de origens nada modernistas, Guilherme de Almeida e Menotti Del Picchia; os também paulistas Plínio Salgado, perdido para

o integralismo, e Anita Malfatti, que sofreria uma espécie de decadência pictórica semelhante à que ocorreu com Giorgio de Chirico; e, finalmente, os dois verdadeiros líderes, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, depois afastados sem remissão, entre diversos nomes menos lembrados. Que a paz esteja com eles, pois a história já lhes pertence.



Manuel Bandeira (1886-1968), poeta e crítico literário. Fonte: Letras e Artes, 25/08/1946.

A Geração de 45 em face da Semana de 22: a crítica, os autores, as polêmicas

WLADIMIR SALDANHA

A Geração de 45 à sombra da Semana de 22

Chamada por vezes de “terceira geração modernista” ou de “neomodernismo”, a Geração de 45 carrega, desde o seu nascimento, a incômoda marca de uma linhagem que por vezes lhe parece destrutiva. Em outros tantos momentos, são os autores de 45 que procuram afastar-se de uma possível descendência modernista. Neste texto, veremos detidamente o discurso geracional, desde o seu nascimento em função da proximidade com a Semana de 22, mas também a posição particular de autores fundamentais – com destaque para João Cabral de Melo Neto e Lêdo Ivo –, e, ainda, a polêmica travada no I Congresso Paulista de Poesia, quando se confrontaram Oswald de Andrade e Pagu contra alguns representantes da Geração de 45.

Para o poeta André Carneiro, que participou daquele I Congresso Paulista de Poesia, teria partido de Domingos Carvalho da Silva o próprio



Lêdo Ivo (1924-2012), poeta e romancista.
Fonte: Letras e Artes, 16/09/1951.

nome da Geração de 45 (REVISTA DA BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE, 1995, p. 156-157); também essa é a posição de Lêdo Ivo, em entrevista a Ricardo Vieira Lima (2004, p. 17).

Porém, ainda reconhecendo que Carvalho da Silva, ao defender uma “tese” naquele Congresso de Poesia, tenha adotado o ano de 1945 como marco da então nova geração (SILVA, 1948, p. 66), a nosso ver essa baliza temporal apenas reenvia ao texto fundador de Tristão de Athayde, publicado no ano anterior (em

1947). É nesse artigo que, pela primeira vez, o ano de 1945 – ano da morte de Mário de Andrade – surge como limiar:

Com a morte do autor da “Pauliceia desvairada”, encerra-se um ciclo em nossa história literária. Encerra-se o ciclo da *nossa geração*, daquela a que pertencem os homens que em 1945 tiveram 50 anos ou deles se aproximaram. Desde então surge uma nova geração. (ATHAYDE, 1947, p. 33-34; grifo do autor).



Sérgio Milliet (1898-1966), poeta e crítico literário. Fonte: Letras e Artes, 04/05/1947.

Athayde, por sua vez, retoma alguns termos do artigo “Reação poética”, publicado por Sérgio Milliet em maio do mesmo ano de 1947; entretanto, Milliet falava apenas na “produção poética destes últimos anos” (MILLIET, 1981, p. 99). Já o artigo de Athayde, intitulado “O neomodernismo”, oferece mais claramente um ponto de partida

para várias remissões, homólogas ou não, ao rótulo “Geração de 45”, não havendo, portanto, como personalizá-lo, atribuindo-o exclusivamente a um autor.

O discurso geracional

Antes daqueles textos fundadores, o discurso geracional em torno dos novos escritores da década de 1940 começara a urdir-se pelas mãos dos próprios, muito em função da Semana de 22 – a exemplo do artigo de Fábio Alves Ribeiro, publicado na revista *Joaquim*, do Paraná, no qual o autor já identificava que o grupo dos novos “não fez nenhuma revolução e provavelmente nunca fará”, visto que não se percebia “aquele abismo que havia entre os heróis da Semana de Arte Moderna e da Conferência de Graça Aranha na Academia e Coelho Neto ou o crítico Duque Estrada” (*apud* MILLIET, 1981, p. 46). Nesse texto, não há referência ao rótulo “Geração de 45”, que então é chamada de “Geração de 39”.

Os discursos autorais prosseguem, mantendo uma relação dialógica com a crítica. Em 1952, João Cabral de Melo Neto, por exemplo, lança olhar retrospectivo sobre as discussões que envolveram o grupo de autores no qual estreara, e escreve quatro artigos sobre o tema. Esses textos, originalmente publicados no *Diário Carioca*, ainda dialogam com a crítica que então se articulava em torno da poesia surgida em 45, com muitas remissões às teses levantadas – de continuidade ou ruptura, sobretudo. Para o poeta (MELO NETO, 1994, p. 742), não há nenhum problema em relação à ideia de continuidade: “uma geração pode continuar a outra”; “o fato de

constituírem uma geração de extensão de conquistas, muito mais do que uma geração de invenção de caminhos, é o que melhor me parece definir os poetas de 1945” (MELO NETO, 1994, p. 744).

Mas é aparentemente contra essa possível “continuidade” que vai o ensaio “Epitáfio do Modernismo”, que Lêdo Ivo escreve muito depois, em 1967, como prefácio da *Antologia da moderna poesia brasileira*, organizada por Fernando Ferreira de Loanda: “E não deixa de ser estranho que alguns historiadores ou nostálgicos [...] ainda insistam em situar a geração de 45 como continuadora de 22. Continuadora de quê?” (IVO, 1978, p. 148).

Posição de João Cabral

Ora, aparentemente, Cabral referenda a continuidade da proposta de 45 em relação ao modernismo, enquanto Ivo a rejeita. Entretanto, sustentamos que essa antinomia é apenas aparente: da leitura mais atenta dos quatro ensaios de Cabral decorre que o poeta, ao pensar em “continuidade” e “extensão de conquistas”, refere-se, não ao movimento modernista de 1922, mas ao grupo de poetas brasileiros que havia estreado pouco depois, em torno de 1930: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes etc. Diversamente, quando Lêdo Ivo põe em questão a “continuidade”, está se referindo, sobretudo, ao modernismo de 1922 – ao momento do “poema-piada” e ao modo como se assimilaram as vanguardas europeias (IVO, 1978, p. 148).

O desencontro ia-se problematizando com os anos. Se, em 1952, João Cabral debruçara-se sobre a questão geracional de 1945, admitindo *a priori* a existência

de uma geração e subentendendo sua pertença, a buscar “um denominador comum”, completamente diferente será a postura que assume em 1969, em entrevista ao *Diário de Pernambuco*. Agora, nas respostas que concede, Cabral atribui a Lêdo Ivo a própria “invenção” do rótulo “Geração de 45”. O trecho vale a citação mais longa:

Quando Lêdo Ivo inventou a Geração de 45 *eu estava na Espanha*. Sou da Geração de 45 porque todos os que se consideram assim são meus conterrâneos. Mas se *meus país* tivessem me perguntado se eu queria nascer, eu indagaria se havia algum risco. Eles me responderiam: “Vão inventar a Geração de 45”. Então, eu pediria – “Faz Evaldo *nascer* em meu lugar. Deixa eu *nascer* daqui a 16 anos”. (apud MAMEDE, 1987, p. 140; grifo nosso).

Esse pronunciamento, cujo tom jocoso só confirma uma leitura de negativa de pertença, por parte de Cabral, à Geração de 45, convida-nos a um olhar retrospectivo, tendo em vista possíveis remissões. E a mais basilar provém de um artigo publicado sete anos antes (em 1962, portanto), de autoria de José Guilherme Merquior. No caminho inverso da construção de sentido, a crítica muitas vezes repercute na reflexão geracional, a ponto de matizar o discurso do autor. Assim, quando Cabral pede aos pais, hipoteticamente, para “nascer daqui a 16 anos”, de certo modo ecoa a tese da “incômoda convergência cronológica”, de que fala Merquior em “Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45” (MERQUIOR, 1996, p.

48). Por este pensamento, a posição de Cabral na Geração de 45 não seria nada mais que um acidente do calendário – e o raciocínio, claro está, subentende um juízo de valor, ou, melhor dito, desvalor, em relação a todos os demais autores “convergentes”.

O deslocamento então operado em favor do poeta-engenheiro também seria o de Haroldo de Campos, em “O geômetra engajado”, estudo originalmente publicado em 1967; posteriormente, são perceptíveis ecos de Merquior também em *João Cabral de Melo Neto*, de Benedito Nunes, obra com primeira edição de 1971. Em ambos os casos, parece emergir uma teia de remissões: para Campos, Cabral é visto como distônico em meio à Geração de 45, da qual faria parte, apenas, “por um critério de cronologia tabelioa” (CAMPOS, 1992, p. 78); para Nunes, Cabral estaria na Geração de 45 pelo simples fato de que “não se escolhe a geração em que se nasce” (NUNES, 1974, p. 29). Tudo, afinal, reenvia à negativa da pertença de Cabral a 1945, nos termos da “incômoda convergência cronológica”, como expresso em primeiro tempo por Merquior.¹

Já quanto ao fato de ter sido Lêdo Ivo o “inventor” do próprio rótulo “Geração de 45”, importa considerar alguns aspectos. O primeiro deles é

que tal “invenção” não poderia ser atribuída a um só “nome de autor” – dada a personalização monológica de todo um “momento” da literatura brasileira que isso implicaria, subtraindo diversidades e especificidades do jogo de forças da época. Segundo, considerando que o próprio João Cabral, em 1952, dedicara-se a refletir sobre essa tumultuosa “Geração”, e, em 1969, negaria ter pertencido a ela se respaldando em um dado espacial (ele estava na Espanha), o que é um verdadeiro álibi, será oportuno lembrar que o poeta-diplomata João Cabral de Melo Neto enviara, da mesma Espanha, traduções de nada menos que 15 poetas catalães, as quais foram publicadas na *Revista Brasileira de Poesia*, um dos principais veículos da Geração de 45. É dizer que a circunstância de encontrar-se fora do Brasil não o impedira de participar de grupos literários do país, inclusive assumindo certo tom didático: na introdução às suas traduções, Cabral ressalta a atitude pouco emocional dos poetas catalães, em seguida recomendando que “essa posição materialista diante da criação poética” talvez devesse “ser considerada por parte de outros idiomas não-ameaçados” (MELO NETO, 1949, p. 29); é dizer o português falado no Brasil, língua para a qual vertera as traduções do ameaçado idioma catalão.

¹ Este, contudo, apontaria ainda a necessidade de revisão de seu texto fundador: “Tenho fama – justificada – de detrator da geração de 45. [...] Mas não vacilarei em fazer aqui um bocado de *mea culpa*, retratando-me da negligência, relativa ou absoluta conforme o caso, em que deixei por longo tempo valores poéticos indubitáveis na obra de Bueno de Rivera, Lêdo Ivo ou Mauro Mota. Até 1974, eu ainda assinava ensaios condenando em bloco o ‘malsinado neoparnaso’ de 45. Hoje teria que discriminar muito mais [...]” (MERQUIOR, 1983, p. 172).

Oswald e Pagu contra 45: a polêmica do I Congresso de Poesia

Em São Paulo, onde se travaram as discussões mais acaloradas a propósito das relações entre os então novos autores e uma possível continuidade,

ou ruptura, com o modernismo, o grande palco foi o I Congresso Paulista de Poesia, organizado pelo Clube de Poesia e resenhado na seção “Noticiário”, da *Revista Brasileira de Poesia* (1948). Tomando-se por base esse registro, conjugado à cobertura do Congresso, feita pelo extinto jornal *Folha da Noite*, em matéria de 4 de maio de 1948, a que se intitulou “Contra 22 e contra 45”, pode-se fazer um apanhado daquelas discussões.

Tudo começa quando, durante a terceira sessão plenária, Domingos Carvalho da Silva pronuncia a tese “Há uma nova poesia no Brasil”, com afirmações como estas:

Nascido da irritação causada pela modorra e pelo artificialismo em que caíra a literatura nos primeiros anos do século e incentivado por brisas procedentes do outro lado do Atlântico, o modernismo se ocupou inicialmente de destruir tudo o que a rotina estética ainda acariciava. [...] O passadismo não resistiu à metralha modernista. Refugiados nas Academias, nas revistas secundárias, os passadistas foram pouco a pouco recolhendo seus frágeis tentáculos. [...] era necessário porém construir alguma coisa sobre as ruínas. (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948, p. 68).

Na sequência, Carvalho da Silva considera que o modernismo fora incapaz de dar o passo adiante, isto é, de “construir sobre as ruínas”, sendo sua contribuição mais significativa aquela que diz respeito à contestação da literatura anterior. O autor da tese critica, por exemplo, o interesse quase obsessivo de 1922

pelo passado do país; mas sua crítica não demonstra a fragilidade que indigita, dando conta rapidamente – e agora com evidente exagero retórico – de muitos autores e obras:

Esquecendo-se que eram poetas, saíram em busca da poesia pela história do Brasil, pelo caminho das Bandeiras, pelas fazendas de café. Inventaram uma arte “original”. Mobilizaram onças, tramaram epopeias e recorreram muitas vezes à anedota como salva-vidas. Os seus versos ficaram, porém, dentro do clássico jogo racionalista, do primado da ideia. A ideia modernista oposta à ideia antiga. (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948, p. 68, grifos do autor).

Parece evidente que o ponto de partida é um pressuposto excludente: “[...] esquecendo-se que eram poetas [...]”, dizia Carvalho da Silva, como a supor que história, geografia e relações de produção não pudessem interessar à literatura. A segunda parte possui nítida intenção de ridicularizar: “Mobilizaram onças, tramaram epopeias e recorreram muitas vezes à anedota como salva-vidas”. Já o final sinaliza outra ordem de argumentos, mais ponderáveis: opõe uma idealização a outra, sendo de se lamentar que não as tenha desenvolvido o cotejador. Pelo menos, não o fez naquele momento – e a obra crítica de Carvalho da Silva, dispersa em jornais e revistas, requisitória, hoje, uma leitura mais acurada, mesmo considerando seus evidentes excessos, já que foi ele o poeta-crítico que reprovou palavras em *O cão sem plumas*, de João Cabral, e viu erros de metrificação em *Acontecimento do soneto*, de Lêdo Ivo. Seria, ao

menos naquele momento tumultuoso do primeiro tempo da Geração de 45, a grande voz prescritiva, devendo-se, contudo, indagar quais terão sido, posteriormente, as decorrências de suas primeiras posições na sua obra poética, e também na sua produção acadêmica, pois seria mais tarde professor de literatura na Universidade de Brasília.

Voltando, porém, ao I Congresso Paulista de Poesia, veremos ainda o jovem Carvalho da Silva acicatar indiretamente a geração modernista de 1922, ao valorizar o grupo que se lhe seguiu – os poetas surgidos em torno de 1930, dos quais destaca Murilo

Mendes e Cecília Meireles, secundados de muito perto por Vinícius de Moraes –, que em sua visão era o “sinal dos céus anunciando o crepúsculo do Modernismo” (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948, p. 68).

Não faria, contudo, a defesa de um formalismo puro, ou do mero retorno a cânones pré-modernistas: para o autor da tese, posições antípodas, como a que sustentava uma “perenidade do modernismo”, ou a que preferia a “restauração das formas clássicas”, não se davam conta, ambas, de que “a poesia caminha inexoravelmente para a frente”. Esse avanço é o que entendia haver na

Oswald de Andrade. CASTRO, Jorge de. Oswald de Andrade. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], [1940-1947]. 1 foto., gelatina, p&b, 17,3 x 16,8 cm em 23,7 x 17,8 cm.



“nova poesia”, quando o poeta deixava de ocupar-se de “tudo o que é público”: “[...] florestas, onças, os rios com os seus nomes, os portos com a sua configuração, a neblina nacional, a flora e os minerais”, que teriam sido abandonados por uma atitude menos de fotógrafo do que de intérprete. Aqui se manifesta muito claramente quanto à questão formal:

O mundo que há em seus versos
[do novo poeta] passa, porém, por
um tremendo complexo – o seu
próprio mundo interior. E sai desse
mecanismo transformado numa
poesia desprovida de preconceito,
capaz de se acomodar num soneto
ou numa estrofe de redondilhas
com a mesma simplicidade.
Não é, porém, um produto fabricado.
Não descreve, não conclui, não
dá conselhos. É poesia apenas.
Qualquer tema poderá servir aos
seus desígnios, desde que não se
escravize a ele nem se deixe por ele
conduzir. (REVISTA BRASILEIRA
DE POESIA, 1948, p. 68-69).

E encerra proclamando a liberdade criativa e temática, o que lhe parecia significativa diferença em relação aos escritores de 1922: “O tema, aliás, foi colocado pelos modernistas de 22 no alicerce da sua obra. O tema é uma parte necessária mas subalterna na poesia que surge” – são algumas de suas palavras finais, em “Há uma nova poesia no Brasil”.

Foi essa a tese que Oswald de Andrade rebateu inflamadamente durante a quarta sessão plenária do Congresso, como notícia a *Folha da Noite*, na matéria “Contra 22 e contra 45” e que, já pelo título, dá conta da babel que então se estabelecera. Diz

o jornal que “...travaram-se acirrados debates. Contra o Sr. Domingos Carvalho da Silva forma-se verdadeira onda, enquanto o Sr. Oswald de Andrade é atacado pelos srs. Carlos Burlamaki Kopke e José Tavares de Miranda”. Diz ainda a matéria que Oswald fizera “[...] a defesa dos representantes da Semana de Arte Moderna, da qual foi uma das figuras centrais”. Relativamente ao trabalho de Carvalho da Silva, teria Oswald de Andrade afirmado a “total ignorância da revolução de 22 pelo autor da tese” (CONTRA 22 E CONTRA 45).

A escritora Patrícia Galvão, companheira de Oswald, também estivera presente ao Congresso, como publicado na mesma notícia. Consta que fizera apartes, defendendo que... “[...] a Revolução foi traída e que dirá o porquê na sessão seguinte (mas não disse *sic*). Denuncia a escritora que o Congresso de Poesia foi organizado para trazer à ribalta o grupo de Domingos Carvalho da Silva”.

A frase de Pagu – “a Revolução foi traída” – parece bem emblemática do entrecruzamento “modernidade/engajamento” daquele ambiente intelectual. A que “Revolução” se refere? Ao modernismo? Ao projeto comunista das esquerdas? A lógica subjacente, aqui, parece ecoar a “síndrome de traição” do marxismo revolucionário, de modo que a Semana de Arte Moderna seria a “Revolução” que os novos poetas de 45 “traíam”. A “síndrome de traição”, conforme o historiador Daniel Aarão Reis Filho (1991), seria uma das “estratégias de tensão máxima” da militância comunista, pela qual o epíteto de “traidor” era dado aos que abandonassem o Partido. Ora, durante o I Congresso Paulista de Poesia, a autora de *Parque industrial*

apenas reitera, transplantado para a “Revolução” artística de 22, o vocabulário de sua vida partidária.

Encerra-se a discussão com a tese de Domingos Carvalho da Silva rejeitada, mas com a decisão de, apesar disso, ser inserida nos anais. Finalmente, propõe-se o arremate compensatório à “má consciência” da Geração de 1945: Joaquim Nobre Nazário sugere uma “homenagem a Federico García Lorca, símbolo perfeito da poesia no mundo moderno”. A proposta é ampliada por um substitutivo, este aprovado, que estendia a homenagem a “todos os poetas-mártires do século”.

A ensaística de Lêdo Ivo

Retomando agora os debates em texto, vemos que, em sua faceta ensaística, Lêdo Ivo refletiu, por diversos momentos, sobre a questão das relações de 45 com o modernismo. No já referido “Epitáfio do Modernismo”, que foi originalmente um dos prefácios da *Antologia da moderna poesia brasileira*, publicada pelas Edições Orfeu,² temos o primeiro momento sistematizado da reflexão, que se manteria como uma das tônicas da ensaística de Lêdo Ivo, assumindo nuances com o passar do tempo. Agora, mais detidamente, acompanhemos outras passagens do “Epitáfio” e a produção posterior do autor.

O ensaio revisita criticamente o legado da Semana de Arte Moderna, interrogando a descrição homogênea de uma modernidade que parecia ter

eclodido “apenas em São Paulo e apenas em 1922”, quando lhe soam, ao ensaísta, mais significativas algumas experiências anteriores. É o que chama de “cronologia da revolta”, afirmando: “Na última fase da longa e vistosa ditadura parnasiana, não tinham sido poucas as vozes de inconformação e revolta, ou mesmo as sementes de renovação” (IVO, 1978, p. 141-142). Dentre tais vozes, ressaltam a de João Ribeiro e a de Raul Pompeia – este último, autor das *Canções sem metro*, havia sido objeto de estudo de Lêdo Ivo em 1963, com a organização da antologia *O universo poético de Raul Pompeia*.

Quanto à questão nacional, o “Epitáfio” é um texto que vai na linha eliotiana: a poesia é arte visceralmente nacional. Para seu autor, o Brasil sempre estivera presente no passado literário de antes do modernismo, “como um emblema ou uma fatalidade”, em obras como as de Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, Tomás Gonzaga e Silva Alvarenga. O ensaísta é enfático: não vê grande novidade no “empenho de abrambrileiramento da expressão poética” a partir de 1922, visto que, na sua leitura, “a presença do Brasil nos textos poéticos e literários não é um privilégio de 22, por mais cativantes que tenham sido as propalações” (IVO, 1978, p. 145-146). Aproximando versos de Cruz e Souza e Raul Bopp, conclui que não se poderá acusar o primeiro “de ser menos brasileiro e menos situado, como linguagem, emoção, música, sentimento e geografia, do que versos modernistas” (IVO, 1978, p. 147).

A tese de Lêdo Ivo, que afirma o caráter nacional *tout court* da literatura brasileira, parece ecoar também discussões bem anteriores, e não somente a linha de pensamento de T. S. Eliot

² Este selo editorial levava o nome da revista e tinha por organizador Fernando Ferreira de Loanda, também editor do periódico.

– mas reflexões encetadas em nosso próprio solo. Lembremos, por exemplo, que era mais ou menos a mesma a linha de pensamento de Machado de Assis no artigo “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”, de 1873, em que refutava a opinião corrente em sua época, a qual só reconhecia “[...] o espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata – diz-nos Machado –, limitaria muito os cabedais de nossa literatura” (ASSIS, 1967, p. 97). Ou seja, aquilo contra o que Lêdo Ivo se batia, na releitura de certo viés nacionalista ou nacionalizante da literatura, era a necessidade – ou a ideologia como tal vivenciada – de imprimir “cor local” aos poemas, com o que não pactuava, rejeitando

[...] toda a matéria apta a depositar na bandeja do autor a sua dose de pitoresco ou anedótico ou a sua carga de um nacionalismo que, em certos casos, não se contentou com os limites líricos e foi habitar nas camisas totalitárias e nos ufanismos ideológicos de mau olho. (IVO, 1978, p. 147).

É uma linha de pensamento que, anterior ao modernismo, prosseguira antes no grupo da revista *Festa*, editada por Tasso da Silveira, e que lançaria, entre outros, Cecília Meireles, circulando entre 1927 e 1929 e defendendo uma modernidade “universalista”.

Mas, ainda que hoje se possam fazer objeções a essa linha de pensamento, como o fariam novas correntes culturalistas de um mundo globalizado que, olhando retrospectivamente os universalismos anteriores, detectam em seus discursos marcadores de “centro

e periferia”, por exemplo – ainda assim, a reflexão de Lêdo Ivo sobre o modernismo a tal não se resume: restaria debater uma crítica da centralidade do evento Semana de Arte Moderna, pois que propõe o ensaísta uma releitura do afluxo das vanguardas no Brasil.

Na “cronologia de revolta” que Lêdo Ivo procura fazer, destacam-se as obras de Augusto dos Anjos – que “reclamava a devolução da substantividade das coisas” –, Alphonsus de Guimaraens, Adelino Magalhães, Lima Barreto e, sobretudo, Manuel Bandeira, em cujo livro *A cinza das horas*, de 1917, “o verso novo, pressentido ou evitado antes por tantos parnasianos e simbolistas, faz algumas aparições discretas” (IVO, 1978, p. 144). Então chegamos à tese central do ensaio: para Lêdo Ivo, a “libertação do verso” é, de fato, “a grande conquista do Modernismo”, mas já vinha “latente desde o último quartel do século passado”.³ Se a percepção disto faltou aos primeiros modernistas, foi porque

[...] os modernistas, com a sua neurose do presente e a sua clamorosa falta de sentimento do passado, não souberam, não quiseram ou não puderam investigar – muito embora a experiência histórica e estética já tenha demonstrado que esse *sense of the past* é um dos ingredientes mais válidos nas reversões literárias. (IVO, 1978, p. 149).

À ideia de que os modernistas repudiaram categoricamente o passado literário, Lêdo Ivo retornará, em sua faceta ensaística, cinco anos depois do “Epitáfio do Modernismo”, no ensaio

³ “[...] século passado”: o século XIX.

FESTA

n e s t e n ú m e r o :

prosas e poemas de: andrade muricy, por-
firio soares netto, murillo araujo, tasso da
silveira, barretto filho, godofredo rangel,
henrique abilio, abgar renault, wellington
brandão.

rio de janeiro

1-janeiro-1928

“A emergência do velho”, publicado em *Modernismo e modernidade*:

O repúdio ao passado, de nítida instigação marinettiana, insulou o movimento numa atualidade carente e até imaginária, se confrontada com o exemplo dos mais perduráveis surtos criativos europeus, os quais, em sua dimensão de busca e pesquisa, destacam o papel das tradições sucessivas no eterno retorno do novo. (IVO, 1972, p. 23-24).

Contudo, no mesmo ensaio, Lêdo Ivo reconhece e ecoa uma das principais críticas dos primeiros modernistas: “A inércia do estágio cultural caracterizado pela desagregação da versejadura parnasiana os engeguecia” (IVO, 1972, p. 24). Como fizera no “Epitáfio do Modernismo”, Ivo ressalta a prática do verso livre por Manuel Bandeira já em 1917, que, assim entende, não pode ser vista como “uma exceção ou acontecimento isolado”. E reafirma a dimensão de ruptura em grupos anteriores a 1922:

Juncado de propostas mallarmeanas, o simbolismo brasileiro continua sendo o testemunho de uma das épocas mais criativas de nossa história intelectual, e na qual a pesquisa estética se acirrou, tanto em arte-de-fazer como em interrogação existencial. (IVO, 1972, p. 25).

Desse modo, o *Eu*, de Augusto dos Anjos, obra publicada em 1912, parece ao ensaísta “um exemplo contundente de um modernismo ocorrido antes da Semana de Arte Moderna”. E Lima Barreto, Adelino

Magalhães e Murilo Araújo seriam exemplos de outros modernistas *avant la lettre*, hoje mais ou menos esquecidos (no caso dos dois últimos).

Os ensaios “temáticos” prosseguem até data recente. Na coletânea *O ajudante de mentiroso* (IVO, 2009), Lêdo Ivo retoma o tema da crítica ao discurso historicista sobre a modernidade brasileira no ensaio que intitula “Os modernismos do século XX”. Nesse texto, já o uso do plural e a minúscula para o nome do movimento negam uma visão centralizadora e unívoca, o que se confirma com o conteúdo do ensaio, que estende suas críticas também aos estudos acadêmicos de literatura:

Professores e pesquisadores [...] recebem e propalam sempre a mesma lição: a da dimensão providencial da Semana de Arte Moderna de 1922 e do papel seminal que teria exercido o Modernismo paulista na elaboração da vida cultural do Brasil no século XX. (IVO, 2009, p. 26).

O autor chama a atenção para eventos que transcenderiam o “tentacular aparelho mitográfico” (IVO, 2009, p. 27) que centraliza a Semana de Arte Moderna na crítica brasileira, agora marcadamente acadêmica: a pulverização dos “ismos”, ocorrida em todo o Ocidente, transformando o escritor numa figura solitária, e não mais gregária, como antes (idem, p. 27); a importância de Gilberto Freyre, reconhecida por José Lins do Rego, para o Romance de 30, também erroneamente lido como “consequência” da Semana (p. 34); a pouca ou nenhuma importância conferida também por romancistas do Centro e do Sul, na mesma década de 1930, ao evento de 1922 e seus corifeus,

como no caso de Otávio de Faria (p. 36). Os termos finais do ensaio são expressamente descentralizadores: “É inaceitável que ostensivos interesses topográficos queiram transformar a Semana de Arte Moderna [...] numa perduração estética” (IVO, 2009, p. 36).

Conclusões

Nos momentos finais do “Epitáfio”, Lêdo Ivo fala ainda em uma “nova crise do verso, um conflito formal com as suas fatais implicações e repercussões”. Entre as últimas, teríamos o “contágio” de diversos expoentes do modernismo, como no caso de:

Carlos Drummond de Andrade,
Manuel Bandeira, Jorge de Lima,
Cassiano Ricardo, Murilo Mendes
e outros mais, que, revogando
postulações anteriores ou animados
pelo mais respeitável empenho
de renovação, foram levados a
tentativas e práticas de tipos de
poesia que evidenciam a eficácia da
lição de 45. (IVO, 1978, p. 148-9).

Descartando o ponto em que o poeta “defende o seu quinhão”, notemos, porém, que a análise se ajusta à reflexão que posteriormente faria Silviano Santiago (1989), em “A permanência do discurso da tradição no modernismo brasileiro”, quando diz: “[...] a relação deles [da Geração de 45] com a tradição foi tão forte que contaminou um poeta já feito como Carlos Drummond” (SANTIAGO, 1989, p. 97). “Contágio” – em Lêdo Ivo; “contaminação” – em Silviano Santiago: a metáfora clínica reaparece, talvez deixando margem para se entrever o “perigo”

dessa retomada, sua ambivalência entre “restauração” e “renovação”.

Parece haver, talvez – e aqui lançando mão de termo cunhado pelo próprio Silviano Santiago –, um *entrelugar*, a meio caminho do “prolongamento” e da “reação”. Importa sobrelevar a potência dessa diferença, já que o discurso crítico e historiográfico tende ao nivelamento – e, no caso de 45, a rotulação tem sido a mais generalizante possível. Vimos, já pelo “batismo” à sombra da morte de Mário de Andrade, já pelos discursos críticos repercutidos nos autorais, já pelas polêmicas da época, o quanto a Semana de 22 foi um “peso” para os então jovens poetas de 45; não é possível pensar a irradiação desse evento cultural de forma simplista, negando a influência de 22 em 45 – e rotulando seus poetas de “conservadores”, por exemplo –, ou vendo nos de 45 mera degenerescência do espírito de 22.

Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: crônica – crítica – poesia – teatro*. São Paulo: Cultrix, 1967.

ATHAYDE, Tristão de. O neomodernismo. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, n. 1, 1947.

ATHAYDE, Tristão de. Adeus à disponibilidade literária. In: *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1969.

CAMPOS, Augusto de. (int.) In: RILKE, Rainer Maria. *Rilke: poesia-coisa*. Introdução, seleção e

tradução de Augusto de Campos.
Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CONTRA 22 e contra os poetas
da novíssima geração. *Folha da
Noite*, São Paulo, 04 maio 1948.
Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fdn/1948/05/04/1/>.
Acesso em: 08 ago. 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O
espírito e a letra* – estudos de crítica
literária: 1948-1959. São Paulo:
Companhia das Letras, 1996, v. II.

IVO, Lêdo. A emergência do velho. In:
IVO, Lêdo. *Modernismo e modernidade*.
Rio de Janeiro: Livraria São José, 1972.

IVO, Lêdo. Epitáfio do modernismo.
In: IVO, Lêdo. *Poesia observada*
– ensaios sobre a criação poética
e matérias afins. São Paulo: Duas
Cidades, 1978. p. 141-149.

IVO, Lêdo. *O ajudante de mentiroso*.
Rio de Janeiro: Educam, 2009.

LIMA, Ricardo Vieira. “Sou o
mais jovem dos poetas brasileiros”
– entrevista com Lêdo Ivo. *Revista
Poesia Para Todos*, Galo Branco,
Rio de Janeiro, n. 6, set. 2004.

MAMEDE, Zilah (org.). *Civil
geometria*. Bibliografia crítica, analítica
e anotada de João Cabral de Melo Neto
(1942-1982). São Paulo: Nobel, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra
completa*. Marly de Oliveira (org.).
Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral de.
Quinze poetas catalães. *Revista Brasileira
de Poesia*, n. IV, p. 29, fev. 1949.

MERQUIOR, José Guilherme.
Comportamento da musa: a poesia desde
22. In: MERQUIOR, José Guilherme.
O elixir do apocalipse. p. 172. Rio
de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MERQUIOR, José Guilherme.
Uma geração enganosa e enganada:
os poetas de 45. In: MERQUIOR,
José Guilherme. *Razão do poema*.
Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico
de Sérgio Milliet*. 2. ed. São Paulo:
Martins; Edusp, 1981. v. V (1947).

NUNES, Benedito. *João Cabral de
Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

REIS FILHO, Daniel Aarão.
A revolução faltou ao encontro.
São Paulo: Brasiliense, 1991.

REVISTA BRASILEIRA DE
POESIA, São Paulo, n. III, ago. 1948.

REVISTA DA BIBLIOTECA MÁRIO
DE ANDRADE, São Paulo, v. 53, 1995.

SANTIAGO, Silviano. A
permanência do discurso da tradição
no modernismo brasileiro. In:
SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da
letra*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

SILVA, Domingos Carvalho
da. O “Acontecimento do soneto”
de Lêdo Ivo. *Revista Brasileira de
Poesia*, n. V, set. 1948, p. 77.

“Um amor educado no inferno”: a poesia de Mário de Andrade em seu tempo histórico

LEANDRO PASINI

O nome de Mário de Andrade está associado fundamentalmente a duas obras e um evento: o livro de poemas *Pauliceia desvairada* (1922), o romance *Macunaíma* (1928) e a Semana de Arte Moderna de 1922, de que foi um dos promotores e um dos participantes mais polêmicos. Como resultado, a união desses três fatores compôs a imagem monumental dessa personagem histórica: o precursor da nova estética na poesia, o realizador do nacionalismo literário em sua faceta mais inventiva e um dos fundadores do movimento modernista. Assim, o seu nome passou a constituir uma espécie de metonímia do próprio modernismo brasileiro, pois este não poderia ter sido o que foi sem suas obras e sua atuação fundadora, enquanto estas só se realizariam plenamente por desembocar em um movimento artístico e cultural de grandes dimensões nacionais. Contudo, um olhar retrospectivo interessado em sua produção poética vislumbra uma obra que se desdobrou por três décadas,

entre o quase desconhecido *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917) e a publicação póstuma de *Lira paulistana* seguida de *O carro da miséria* (1946).

Sobre este último, Antonio Candido conta que recebeu, alguns dias depois da morte do poeta, ocorrida em 25 de fevereiro de 1945, um envelope que Mário lhe destinara alguns dias antes de falecer e, dentro dele, encontrou “folhas datilografadas de alguns poemas do livro que estava preparando, inclusive a versão final de ‘[A] Meditação sobre o Tietê’, que terminara às vésperas da morte”, e acrescenta que preparou a edição do livro com o título *Lira paulistana* seguida de *O carro da miséria* (SOUZA, 1994, p.15). No poema citado por Candido, Mário procede a uma severa autocrítica de sua vida, de sua obra literária e do processo sociocultural brasileiro, adotando uma postura insubmissa e exaltada, análoga àquela adotada na parte final da famosa conferência “O movimento modernista”, de 1942.

Essa postura vem, com frequência, saturada de cansaço e melancolia, como se lê nos seguintes versos:

É noite... Rio! meu rio! meu Tietê!
 É noite muito... As formas...
 [Eu busco em vão as formas
 Que me ancorem num porto
 [seguro na terra dos homens.
 É noite e tudo é noite.
 [O rio tristemente
 Murmura num banheiro de
 [água pesada e oleosa.
 Água noturna, noite líquida...
 [Augúrios mornos afogam
 As altas torres do meu
 [exausto coração.

Em seu último momento, a poesia de Mário de Andrade se reverte em uma postura negativa feita de desolação, deriva, ruína e, no máximo, uma dignidade desiludida e nostálgica, figurada no último verso: “Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê.” Nada mais distante do nacionalismo triunfal, dos estereótipos da cordialidade e da malandragem, ou mesmo do espírito construtivo – características em que se costuma enquadrar o autor de *Macunaíma*. Lendo, então, a sua obra poética não pelo ponto de partida modernista da *Pauliceia desvairada*, mas, sim, pelo ponto de chegada de “A meditação sobre o Tietê”, o que se descobre é um percurso irregular, inconstante, multifacetado, com variações intensas e pouco redutível a um programa extrapoético, embora o seu empenho de pesquisa, descoberta, expressão e invenção de uma cultura brasileira original e autônoma seja o fio condutor mais consistente desse percurso.

Esse olhar retrospectivo pode entender, assim, a historicidade própria

dessa poesia e observá-la mesmo a partir de um fato aparentemente exterior, qual seja, a cronologia acidentada da publicação de suas obras. Embora o grupo modernista paulista que lançou a revista *Klaxon* (1922-1923), alguns meses depois da Semana de Arte Moderna, contasse entre seus integrantes com figuras de vasto patrimônio financeiro, como Paulo Prado e Oswald de Andrade, não houve interesse de se criar uma editora para o movimento ou mesmo de se buscar o apoio de alguma editora já existente. Lembre-se, de passagem, que o próprio Oswald custeou a publicação de seu livro *Pau-Brasil*, em 1925, pela editora francesa *Au sans pareil*, que, à época, publicava nomes como Blaise Cendrars, Max Jacob, Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault e André Breton, entre outros. Certamente, o futuro antropófago vislumbrava o valor histórico de estar listado entre esses nomes nos catálogos da editora parisiense. Enquanto isso, Mário enfrentava problemas de publicação que acabaram por deformar a imagem editorial de sua obra na década de 1920.

Pauliceia desvairada havia sido escrita entre 1920 e 1921, tendo um de seus poemas, “Tu”, sido publicado em 27 de maio de 1921, no *Jornal do Commercio*, como parte do artigo “O meu poeta futurista”, de Oswald de Andrade. Em 1922, Mário escreve a primeira versão do livro *Losango cáqui* e um estudo sobre a poética modernista, *A escrava que não é Isaura*. As duas obras, porém, terão publicação tardia em relação a um contexto tão acelerado como foi o do modernismo brasileiro nos anos 1920. *A escrava que não é Isaura* é publicada em 1925, sem editora, e *Losango cáqui*, em 1926, pela Antonio

Tisi, ambas com financiamento pessoal do poeta. O problema dessas datas é que elas transpõem um momento do modernismo anterior à adesão de Mário ao programa do nacionalismo literário para os anos de efervescência nacionalista, como foram os anos entre 1924 e 1928, auge de sua confiança na construção de um novo país, o que não mais se repetiu em sua obra literária, ainda que reapareça em sua atuação à frente do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, entre 1935 e 1938. Voltando, então, à cronologia acidentada da publicação de suas obras, a questão que se configura é a de que o esforço de aclimação da literatura experimental da vanguarda internacional, operado de modo acelerado pelo grupo paulista entre 1921 e 1923, não é documentado em forma de livro no seu momento de produção. O caso é tanto mais grave porque companheiros de Mário nesse esforço, como Luís Aranha e Tácio de Almeida (que assinava à época Carlos Alberto de Araújo, para encobrir o fato de que era irmão do famoso Guilherme de Almeida), nem chegaram a publicar as suas obras durante o movimento modernista, sendo a sua publicação derivada da consagração do modernismo e da pesquisa em arquivo. Só assim vieram à luz *Cocktails*, de Luís Aranha, escrito entre 1921 e 1922, mas publicado em 1984, e *Túnel e outros poemas*, de Tácio de Almeida, cuja escrita data de 1922-1923 e que só esteve disponível no espaço público em 1987. Tanto os poemas de Mário quanto os de Luís Aranha e Tácio apareceram nas páginas da revista *Klaxon*, revelando, assim, como a revista foi o órgão central da produção modernista e um meio de documentar

em tempo real as transformações estéticas do movimento e de seus autores.

Nesse sentido, Mário esteve, nesses anos iniciais, imerso na leitura da produção internacional francesa, italiana, alemã, espanhola, anglo-americana e russa, trazendo em *A escrava que não é Isaura* um pequeno compêndio da poesia da época, em que figuram lado a lado poetas heterogêneos como Philippe Soupault, Aldo Palazzeschi, Kurt Heynecke, Vicente Huidobro, Amy Lowell e Vladimir Maiakovski. O intuito era, então, menos de nacionalismo cultural do que de atualização estética do país, que precisaria, segundo Mário, ser parte ativa e consciente do mundo cultural de que fazia parte. Algo dessa natureza está presente em *Losango cáqui*, cuja absorção da linguagem coloquial e cotidiana – já na antessala do nacionalismo literário – convive com o procedimento da associação de ideias e do tema militar, este último aparentado à órbita do expressionismo alemão, o que transparece igualmente na continuidade do título do livro que, inteiro, se lê: *Losango cáqui: ou, afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*. Esse alinhamento expressionista do livro (que coexiste com o desalinho do poeta sem vocação militar) pode ser lido nos versos iniciais de “Losango cáqui XVII”:

E março tempestuoso noturno.
 Minha alma cidade
 [das greves sangrentas,
 Inferno fogo INFERNO
 [em meu peito,
 Insolências blasfêmias
 [bocagens na língua.
 Meus olhos navalhando
 [a vida detestada.



Capa da *Revista Klaxon* – Mensário de Arte Moderna (SP). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217417/1>.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA



REEDIÇÃO DA REVISTA LITERÁRIA PUBLICADA EM SÃO PAULO - 1ª E 2ª "DENTIÇÕES" - 1928-1929

Introdução de Augusto de Campos

Capa da *Revista de Antropofagia*. Fonte: *Revista de Antropofagia*, Ano 1, n. 1, maio de 1928 (reedição da Revista Literária publicada em São Paulo).

A questão histórica e estética é aqui problemática, pois quando Mário finalmente consegue publicar *A escrava que não é Isaura* e *Losango cáqui*, ele mesmo já havia mudado o eixo de sua obra. Essa mudança é documentada pela

publicação de "Noturno de Belo Horizonte" no número 3, de 1925, da revista modernista carioca *Estética* (1924-1925). As liberdades e os procedimentos poéticos reivindicados e elaborados nos primeiros anos do

modernismo brasileiro se revertem em um processo de pesquisa, descoberta e invenção do país. Entra em cena o poema longo modernista, de imersão geográfica e temporal, em que os diversos sedimentos da história sociocultural brasileira são revelados a partir do percurso do poeta por um lugar específico. Assim, as “Minas Gerais de assombros e anedotas” do “Noturno de Belo Horizonte” expande o seu horizonte poético para englobar toda a nação almejada por Mário: “Eu queria contar todas as histórias de Minas / Aos brasileiros do Brasil...”. O poeta chega ao ápice de seu momento de nacionalismo positivo em um transe de solidariedade em que vislumbra o seu povo – “Meus brasileiros lindamente misturados” – como um prodígio da humanidade: “Nós somos na Terra o grande milagre do amor.” Esse ponto de chegada ansiado por Mário, no entanto, teve vida breve. O projeto de uma grande síntese cultural brasileira, de fato, configura o ideal de seu terceiro livro modernista, *Clã do jabuti*, publicado em 1927. De um ponto de vista sociocultural, é notável a desierarquização dos valores levada a cabo pelo longo poema “Carnaval carioca”. Em suas estrofes iniciais há um documento psicológico precioso dos recalques do homem culto de então em relação às festas, aos costumes e à própria cultura popular. Em determinado momento, lemos:

Tremi de frio nos meus
[preconceitos eruditos
Ante o sangue ardendo do
[povo chiba frêmito e clangor
Risadas e danças
Batuques maxixes
Jeitos de micos piricicas
Ditos pesados, graça popular...
Ris? Todos riem...

“Chiba” é uma forma de dança popular, “piricica” significa “irrequieto” e ambas as palavras, pouco usuais na poesia brasileira, são índices do ritmo agitado, curioso e muito vivaz que perpassa todo o poema. Ressalte-se, porém, o eu lírico que sente a distância social, mas a concebe como um problema a ser vencido pela participação ativa no espaço público do Carnaval. Nesse sentido, o interesse modernista pela cultura popular levava, nos seus participantes mais consequentes, a um tipo de conversão intelectual, em que a matéria nacional era dignificada culturalmente e reivindicada como elemento fundamental de uma literatura brasileira viva e alerta ao espírito do tempo. De passagem, lembremos que, no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, de 1924, Oswald escrevia: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça”. Uma das consequências mais marcantes desse momento nacionalista foi a incorporação, em larga escala, da linguagem coloquial brasileira e, dentro do possível, de todo tipo de variação e diversidade nacional. Embora a busca fosse por uma língua compartilhada e, nesse sentido, integradora, a experimentação poética de Mário não deixava de sofrer os efeitos colaterais de seu ideal construtivo, tornando-se excessivamente singular e hermética. Na utopia do autor de *Clã do jabuti* e de parte dos modernistas, seria pela socialização programática dessa linguagem criada pelos modernistas que o Brasil encontraria finalmente uma identidade ao mesmo tempo popular e moderna, realizando o sonho de uma cultura coerente, viva e compartilhada.

Aos críticos de inclinação antipopular que desacreditavam a qualidade literária desse projeto, há uma divertida

resposta de Mário no poema “Lundu do escritor difícil”, publicado pela primeira vez no número 7, de 1928, da *Revista de Antropofagia* (1928-1929) e depois recolhido em *Poesias* (1941):

Não carece vestir tanga
Pra penetrar meu cassange!
Você sabe o francês “singê”
Mas não sabe o que é guariba?
– Pois é macaco, seu mano,
Que só sabe o que é da estranja.

É importante ter em mente que “cassange” era um termo muito pejorativo (e preconceituoso) à época. Ele designava uma língua nascida da mescla do português com o idioma dos indivíduos escravizados oriundos de Caçanje (Angola) e, por extensão, significava o português errado, mal falado ou mal escrito. A palavra foi usada, por exemplo, por Tasso da Silveira, no número 2, de 1927, da revista *Festa* (1927-1928): “Mário e Oswald de Andrade; dois prosadores de talento (quando não escrevem em cassange)”. Contudo, veja-se que Mário se utiliza de “cassange” no “Lundu do escritor difícil” para criar rimas sofisticadas; desse modo, a palavra em questão rima com “singê”, que em francês se lê mais ou menos como “sãje” e, em seguida, rima com uma versão muito coloquial e abreviada da palavra “estrangeiro”: “estranja”. Na organização sonora das rimas, então, o poeta une de modo sutil e irreverente o vocábulo depreciativo com que se buscava desacreditar seus poemas, o prestígio intelectual do francês e um coloquialismo desabusado. Some-se a isso a conotação de “singê” que, significando “guariba” ou, de modo mais conhecido, “macaco”, é, no plano

do conteúdo, a mais desvalorizada do poema, haja vista que traz a ideia de um mimetismo inconsciente e mesmo irracional; enquanto isso, “cassange” é apropriado positivamente como “meu cassange”, isto é, a língua compósita e, no entanto, alegre e inventiva do poeta modernista.

Essa síntese de uma cultura brasileira dinâmica e integrada de que a poesia de Mário de Andrade seria o protótipo, porém, começa a se desintegrar já no poema final de *Clã do jabuti*. O livro se encerra com “Acalanto do seringueiro”, em que o poeta quer trazer consolo ao trabalhador acriano após o dia fatigante. Ainda que o acriano seja “brasileiro que nem eu”, diz Mário, a capacidade de comunicação entre ambos – o poeta do Sul e o seringueiro do Norte – se enfraquece, pois a palavra que os uniria no conforto do sono e demais momentos de paz não surge:

Que dificuldade enorme!
Quero cantar e não posso,
Quero sentir e não sinto
A palavra brasileira
Que faça você dormir...

A cadência da redondilha maior não se impõe por si mesma, falta-lhe a palavra em que algo de mais genuíno fosse compartilhado, certamente um componente de solidariedade cultural e social, um índice brasileiro de fraternidade, enfim, e que Mário não encontra. Sem esse canal de comunicação, o próprio poeta fica sem chão e sem horizonte: “Seringueiro, eu não sei nada!” A conclusão melancólica do mais euforicamente nacionalista dos livros de poemas de Mário vai dar o tom de *Remate de males*, publicado em 1930. O título remete ao nome de uma

cidade amazônica que faz fronteira com o Peru e que Mário visitou em 1927. Em seu diário de viagem *O turista aprendiz*, ele se refere a esta como um lugar que nunca tem nada. As expressões colhidas nesse livro dão o tom da cidade: “Não tem coisa nenhuma [...] ninguém faz nada nesta terra desgraçada. [...] – Ah... é uma terra desgraçada” (ANDRADE, 2002). O cinismo do poema “Danças” e o amor infeliz por Maria em “Tempo de Maria”, bem como os amores realizados, mas profundamente melancólicos, de “Poemas da Negra” e “Poemas da amiga” compõem longos ciclos de poemas no interior de *Remate de males* e trazem algumas de suas características principais. Sem o ideal construtivo de *Clã do jabuti*, Mário encerra a década de 1920 – a década modernista por excelência – em chave negativa.

Embora continue o seu aprofundamento nos materiais brasileiros em consonância com a sua experimentação estética, o que se extrai de *Remate de males* é menos um horizonte de integração cultural do que a análise e a expressão poética de uma experiência social que se vê cada vez mais em ruínas. Se esse é o núcleo da poética negativa que subjaz a essa obra, isso não impede que a tessitura do livro seja mais ampla. Além da recuperação da associação de ideais da estética de seus primeiros anos modernistas em “Danças” (publicado pela primeira vez no número 2, de 1924, da revista *Estética*), há poemas ainda eufóricos como “Louvação matinal” ou liricamente sóbrios como “Manhã” (publicado pela primeira vez no número 1, de 1928, da *Revista de Antropofagia*), em que o poeta desejou estar do lado de “Suponhamos Lenine, Carlos Prestes, Ghandi, um desses!...” para pôr “um disfarce de festa

/ No pensamento dessas tempestades de homens.” Algo dessa sobriedade se nota, pela presença dos decassílabos brancos, em “Louvação da tarde”, poema no qual o amor não correspondido de Maria leva o poeta ao devaneio à maneira dos românticos ingleses. Aí, mesmo disciplinando o lirismo pelo pensamento, o que transparece no ritmo ordenado, Mário não deixa de se abrir de modo melancólico às ilusões, a “essa / Mentirada gentil do que me falta”, em que o sonho já se transfigura em nostalgia do desejo irrealizado. A novidade maior de *Remate de males*, entretanto, está no verso entre meditativo e elegíaco dos ciclos amorosos dos “Poemas da Negra” e “Poemas da Amiga”. São poemas de “tom azul”, como Mário os denominou em carta a Manuel Bandeira (MORAES, 2001). É na Parte V dos “Poemas da Amiga” que se lê a seguinte passagem, a qual antecipa as sínteses negativas em relação às questões nacionais que aparecerão de modo mais explícito em sua obra nos anos posteriores, sobretudo na década de 1940:

Ôh, doce amiga, é certo
[que seríamos felizes
Na ausência deste
[calamitoso Brasil!...

Mário de Andrade não publica livro de poemas nos anos 1930; em 1941, lança *Poesias*, pela editora Livraria Martins, em que reproduz boa parte de seus poemas dos livros anteriores e acrescenta *A costela do grão cão* e *Livro azul*. Neste, que segue esteticamente o “tom azul” dos “Poemas da Negra” e “Poemas da Amiga”, estão alguns dos poemas mais bem realizados de Mário, como “Rito do Irmão Pequeno”, o qual

traz o ideal da preguiça como pacificação do espírito, e “Girassol da Madrugada”, marcado pelo amor incorpóreo, de “espelhos maduros”. Já de *A costela do grão cão* destacam-se os poemas do ciclo “Grão Cão de Outubro”, constituídos por um ímpeto de violência e autodestruição, em que aflora a culpa social de par com o desejo cruel de mutilação de si e do outro: “Eu te amo de um amor educado no inferno!”, como escreve em “Poema Tridente”. *Poesias* foi a última coletânea de poemas publicada em vida pelo autor. No livro póstumo, *Lira paulistana* seguida de *O carro da miséria*, lê-se ainda a melancolia, agora nas formas, no geral mais breves e concisas, de *Lira paulistana*, e a autodestruição que chega ao ponto do absurdo e do léxico deformado de “O Carro da Miséria”, culminando na grande síntese negativa de “A Meditação sobre o Tietê”.

Lida em conjunto e mediada pelo seu momento de produção e publicação, a obra poética de Mário de Andrade não corresponde à efígie que os 100 anos da Semana de Arte Moderna parecem insinuar. Antes, ela remete a uma temporalidade qualitativa, composta de uma originalidade individual perpassada por projetos coletivos, de que os diálogos modernistas entre indivíduos e grupos constituem o dinamismo mais vivo que o movimento modernista conheceu. Assim, na década de 1920, quando sua criação poética foi mais intensa, ela se articulava via correspondência,

crítica, influências recíprocas, conversas pessoais, entre outros meios, em uma teia literária modernista coletiva e concretamente nacional, de que faziam parte Luís Aranha, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Ascenso Ferreira, Jorge Fernandes, Jorge de Lima e Augusto Meyer, para citar somente algumas de suas principais interlocuções no plano da poesia. Isso nos imerge, então, em um tempo histórico-literário adensado, no qual a especificidade e a autonomia da obra literária se entrelaçam de modo intenso com o seu contexto, encontrando aí o cruzamento tanto das mediações locais do modernismo brasileiro quanto o horizonte mais amplo – experimental e ainda em aberto – dos modernismos globais.

Referências

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 98.

MORAES, Marco Antônio (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001. p. 583.

SOUZA, Gilda de Mello e; Souza, Antonio Candido de Mello e. A lembrança que guardo de Mário de Andrade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, 1994, p. 9-25.

“Pau-Brasil” e a crítica: cultura nacional, autenticidade e história (1924-1925)

ZANDÉLLI LIRA CRUVINEL

Passados os movimentados anos 20, a história do modernismo brasileiro fica marcada pela Semana de Arte Moderna de 1922. No caso de Oswald de Andrade, são principalmente o *Manifesto antropófago* (1928) e a *Revista de Antropofagia* (1928-1929) objetos privilegiados de incontáveis estudos. Atingiram grau canônico de obra clássica, tornaram-se autoexplicativos, paradigmáticos. No entanto, também o *Manifesto Pau-Brasil* (1924) e o livro de poesias *Pau-Brasil* (1925), anteriores à *Antropofagia*, recebem dessa a condição de precursores e encaminhadores do que viria a ser o Movimento Antropófago.

Para o crítico alemão Hans Robert Jauss (1994), quando uma obra atinge certo grau de automação e se torna um clássico, ponto referencial de um conjunto, como são os projetos oswaldianos dentro do modernismo brasileiro, é necessário voltar ao seu ambiente de recepção. A leitura e

análise deve, portanto, esforçar-se por se desprender de interpretações comuns e correntes, para buscar, na recepção de uma obra, aquilo que a anuncie, denuncie e reconheça como característico, investigando se ela respondia a questões presentes em seu momento histórico, se ela pautou o debate e a formulação de ideias, se ela foi aceita, rejeitada, criticada, enfim, de que forma seus leitores se relacionaram com ela. No caso de Oswald de Andrade, minha intenção é abordar o *Manifesto Pau-Brasil* e sua recepção como meio para aferir o ambiente intelectual e os debates que o cruzavam, sobretudo no que é relativo à cultura e à história nacionais. Tendo em mente as colocações de Jauss, compreendo sua *Estética da Recepção* como uma teoria da comunicação, instrumento e ferramenta para uma abordagem histórica do modernismo e suas pautas.

Oswald em Paris: primitivismo europeu e arte brasileira

Em 1923, Oswald de Andrade tomava conhecimento das tendências estéticas europeias. Especificamente, conhece o primitivismo: uma valorização de culturas não-europeias, classificadas como primitivas, sob uma afirmação positiva. Nesse ínterim, o poeta foi convidado a palestrar na Sorbonne em maio de 1923. A conferência “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”¹ objetivava “divulgar para estrangeiros o processo de modernização pelo qual o Brasil vinha gradativamente passando” (BOAVENTURA, 1995, p. 92). A palestra foi publicada na *Revista do Brasil*, em dezembro de 1923, com alterações².

Durante sua estadia em Paris, e na ocasião da conferência, Oswald passava por um momento de reformulação de suas ideias sobre o índio e o negro brasileiros (VIRAVA, 2018, p. 68). A partir da revisão de sua visão sobre a cultura brasileira, passa à proposição de uma orientação estética que fosse mais próxima dos quadros históricos da formação sociológica nacional. Assim, envia de Paris, já em novembro de 1923, dois artigos tratando da cultura brasileira – e de sua potencial contribuição com o momento de

reformulação de princípios estéticos.³ Oswald enxergava, então, que o que era buscado por artistas e intelectuais europeus como primitivismo existia em sua terra natal, em estado bruto. Seria a América a sugerir a novidade ao europeu, e não o oposto:

A Europa descobriu definitivamente a América e deixou-se facilmente sugestionar pela forte novidade da vida veloz e prática do novo continente. Apenas, sendo um mais aperfeiçoado cadinho, já produziu nas suas elites o que a América ainda apresenta em bruto como arte e literatura. (ANDRADE, n. 9043, 1923).

A mudança nos paradigmas estéticos europeus servira a Oswald: sempre em contato com as vanguardas europeias, via na cultura brasileira a possibilidade de responder ao que a nova orientação estrangeira pedia. No Brasil, o poeta enxergava uma potencial inclinação à assimilação e criação:

Somos o caos. A nossa tolice infantil é cheia de audácia, de pesquisas, de *seiva casamenteira*. Dos nossos absurdos arranjos qualquer coisa de pessoal procura sair. (ANDRADE, 1923, n. 9043).

Os arranjos casamenteiros que o caos brasileiro fabricava eram testemunho de uma autenticidade cultural, pois deles, “qualquer coisa pessoal procura sair”. A cópia, autenticidade ou inautenticidade da cultura nacional são dilemas e entraves da elite intelectual

¹ ANDRADE, 1992.

² Para Dilma Castelo Branco Diniz (2003), essas alterações poderiam ter sido feitas a partir de aconselhamento de Mário de Andrade, colaborador da *Revista do Brasil*. As passagens omitidas correspondem, segundo a autora, a eixos centrais do *Manifesto Pau-Brasil* (publicado no ano seguinte), indicando a intenção de compor um projeto estético específico e “causar maior impacto no público” (DINIZ, 2003, p. 82).

³ Ambos publicados no *Correio da Manhã* (ANDRADE, 1923a e 1923b).

brasileira que estava às voltas com a possibilidade e validade de uma arte e cultura nacionais. Vale ressaltar que é justamente o lado cosmopolita oswaldiano, seu diálogo e interesse na vanguarda europeia, que será repetidamente criticado nos anos seguintes. Um projeto de valorização da cultura nacional que passava pelo olhar apreciativo estrangeiro era visto com desconfiança. Mas essa não será a única contradição, real ou aparente, apontada no primitivismo de Oswald.

Graça Aranha: a filosofia da unidade e o primitivismo

Oswald de Andrade publica o *Manifesto Pau-Brasil* em 1924. Três meses depois, o diplomata e escritor Graça Aranha profere a polêmica conferência “O espírito moderno”, na Academia Brasileira de Letras. Nela, expõe sua leitura sobre o que deveria ser o espírito moderno, caracterizado por um “objetivismo dinâmico” (GRAÇA ARANHA, 2008, p. 328): em contraposição a um tipo de subjetivismo que, desde a Idade Média, teria condicionado a percepção da realidade à percepção individual. A ciência moderna seria o momento de ruptura com tal tendência, resultando em uma filosofia objetivista: “a reação positiva e a interpretação científica e unitária do Universo” (2008, p. 339). Graça Aranha afirma, então, que a arte moderna deveria promover a integração do particular ao Todo, Universal. Defende uma compreensão unitária da realidade, sendo a arte um meio de criar no humano a sensação de conexão com o cosmos (2008, p. 329), e não a simples cópia do real: a

arte deveria transpor e vencer o real particular, unindo-o ao Universal.

Durante a conferência, Graça se detém no assunto do primitivismo oswaldiano. Sem citar diretamente Oswald, tece considerações sobre o que compreende ser uma arte do rudimentar, da selvageria, da incultura. Segundo ele, os povos originários do Brasil não teriam contribuído a acrescentar para uma expressão estética dentro da civilização: caracteriza-os como “miseráveis selvagens rudimentares”. A rejeição, segundo Graça, deveria ser dos processos estéticos importados (parnasianismo, simbolismo, realismo), e também da incultura:

Se escaparmos da cópia europeia não devemos permanecer na incultura. *Ser brasileiro não significa ser bárbaro*. Os escritores que no Brasil procuram dar de nossa vida a impressão de *selvageria*, de *embrutecimento*, de *paralisia* espiritual, são *pedantes literários*. [grifos meus]. (GRAÇA ARANHA, 2008, p. 338).

A crítica é sobretudo a um tipo de regresso, retorno ao passado indesejado. Trata-se de vencer e transpor, assim, o passado pré-colonial, recusando-lhe o lugar de origem da cultura nacional. É a busca por um ser brasileiro orientada por um programa estético que não reconhecia legitimidade em qualquer tipo de herança cultural advinda dos indígenas.

O homem culto de hoje não pode fazer tal retrocesso, como o que perdeu a inocência não pode adquiri-la. [...]. *Ser brasileiro não é ser selvagem*, ser humilde, *escravo do terror*, *balbuciar uma linguagem*

imbecil, rebuscar os motivos da poesia e da literatura unicamente numa pretendida ingenuidade popular, turvada pelas influências e deformações da tradição europeia. Ser brasileiro é ver tudo, sentir tudo como brasileiro, seja a nossa vida, seja a civilização estrangeira, seja o presente, *seja o passado*. É no espírito que está a manumissão nacional, *o espírito que pela cultura vence a natureza*, a nossa metafísica, a nossa inteligência e nos transfigura em uma força criadora, livre e *construtora da nação*. [grifos meus] (GRAÇA ARANHA, 2008, p. 339).

A construção da nação pressupunha, no caso de Graça Aranha, a supressão de certo passado. Selvageria e rudimentariedade são aspectos levantados por ele que ecoavam nas críticas tanto ao *Manifesto Pau-Brasil*, quanto ao modernismo em geral. Oswald, inteirando-se das acusações de Graça Aranha, responde-lhe com o artigo “Modernismo atrasado”.⁴ Nesse texto, o poeta menciona trechos da conferência e os toma para si,⁵ afirmando: “Eu, pelo menos, me sinto aí à vontade, depois que publiquei o meu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*.” Para Oswald, o conhecimento de Graça Aranha sobre o vanguardismo europeu (como o cubismo) seria superficial. As críticas do diplomata, que “nunca visitou um ateliê cubista ou uma galeria moderna”,

eram um “palavrório mental que o fazem passar no juízo dos crédulos por homem de supercultura”, o que, entretanto, “tira-lhe toda autoridade para se meter em movimentos modernistas”.

Oswald de Andrade reitera sua posição: “A minha situação obriga-me a repelir a falsa e errada ofensiva de Graça Aranha”, aproveitando também para se defender das acusações sobre ser propalador da incultura e irracionalidade: “[não] abdicar das conquistas atualistas, porque me tenho empenhado há alguns anos no Brasil e na Europa”. Oswald de Andrade, ao se defender das acusações de exaltar a selvageria e a rudimentariedade, irá recorrer a esse ponto: suas viagens e contatos constantes com o mundo europeu seriam a prova de que não estava defendendo o retorno ao estado de embrutecimento, mas que rumava ao futuro, ao trabalho em arte, caminhando junto com as passadas da humanidade. Ao fazer essa referência, lutava por seu espaço como quem não abria mão das conquistas da civilização, e produzia uma arte e uma estética efetivamente construtivas. Paradoxalmente, será também o lado cosmopolita de Oswald de Andrade objeto de crítica nos anos posteriores. Em todo caso, os ataques de Graça Aranha ecoarão nos anos posteriores, sendo-lhe reservadas algumas passagens no *Manifesto antropófago*, já em 1928.⁶

⁴ ANDRADE, 1924. O texto é reproduzido no periódico *Para Todos*, do Rio de Janeiro, no dia 5 de julho de 1924.

⁵ “maior despeito me causou o inventor de ‘Malazarte’ quando, conseguindo me identificar com uma perícia de gabinete policial, num trechinho da sua palestra, deixou de pôr meu nome e qualidades” (ANDRADE, 1924).

⁶ No *Manifesto antropófago* “serão vários os postulados de Graça Aranha que Oswald vai rebater. Um deles, [...] é: ‘O Brasil não recebeu nenhuma herança estética dos seus primitivos habitantes, míseros selvagens rudimentares. Toda a cultura nos veio dos fundadores europeus’ (Graça Aranha, O Espírito Moderno)”; O aforismo 16 do manifesto também traz uma referência e inversão às teses de Graça Aranha (AZEVEDO, 2018, p. 128; 135).

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os colectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informa-ra.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguicosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficaizes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. *Oú Villeganhon print terre.* Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos atravez de um direito sonambul. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo oreclar.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros, Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7



Desenho de Tarsila 1928 - De um quadro que figurará na sua proxima exposiçao de Junho na galeria Perrier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Manifesto Antropófago. Fonte: *Revista de Antropofagia*, Ano 1, n. 1, maio 1928 (reedição da revista literária publicada em São Paulo).

A concepção de civilização, modernidade e progresso que permeava as propostas de Graça Aranha pode ser vista também em outro momento. Em 1925, por ocasião de um almoço em homenagem a Renato Almeida, Graça

Aranha discursava. Além de saudar o homenageado, Graça reafirma sua ideia de uma filosofia da unidade em arte, dessa vez ligando-a mais diretamente com sua cosmovisão religiosa: para aquele que não tem fé, a arte seria a

Manifesto Antropofago

Contra as historias do homem, que comecam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.

A fixação do progresso por meio de catalogos e aparelhos de televisão. Só a maquinária. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravellas.

Contra a verdade dos povos miseráveis, definida pela sagacidade de um antropofago, o Visconde de Cayrú: — É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty.

Se Deus é a consciencia do Universo Increado, Guaracy é a mãe dos viventes. Jacy é a mãe dos vegetaes.

Não tivemos especulação. Mas tinhamos adivinhação. Tíhamos Política que é a sciencia da distribuição. E um systema social planetario.

As migrações. A fuga dos estados tédiosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatorios, e o tedio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabú em totem. Antropofagia.

O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorancia real das coisas+ falta de imaginação+ sentimento de autoridade ante a curiosos.

E' preciso partir de um profundo ateismo para se chegar a idéa de Deus. Mas o carahiba não precisava. Porque tinha Guaracy.

O objectivo creado reage como os Anjos da Queda. Depois Moysés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobriram o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o indio de tocheiro. O indio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memoria fonte do costume. A experiencia pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéas tomam conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimamos as idéas e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos signaes, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Corte de D. João VI*.

A alegria é a prova dos nove.

A lucta entre o que se chamaria Increado e a Creatura-illustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males cathechistas. O que se dá não é uma sublimação do instincto sexual. E' a escala thermometrica do instincto antropofagico. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Affectivo, o amor. Especulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de cathecismo — a inveja, a usura, a calunnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianisados, é contra ella que estamos agindo. Antropofagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema — o patriarcha João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independencia ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI*: — Meu filho, põe essa corda na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dynastia. E' preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciarías do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE.

Em Piratininga.
Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

BRASILIANA

RACA

De uma correspondencia de Sarutayá (Est. de S. Paulo) para o Correio Paulistano, n. de 15-1-927:

O Sr. Abrahão José Pedro offerceu aos seus amigos um lauto jantar comemorando o anniversario de seu filho José e baptizado do pequeno Fud, que nessa data foi levado á pia baptismal. Foram padrinhos o sr. Rachide Mustafa e sua esposa d. Jorgina Mustafa.

O Sr. Paschoalino Verdi proferiu um discurso de saudação.

POLITICA

Da mesma correspondencia:
O Sr. Rachid Abdalla Mustafa, escrivão de paz, muito tem trabalhado para augmentar o numero de electores.

DEMOCRACIA

Telegrama de Fortaleza (AB):
A bordo do "Itassusté" passou por este porto com destino ao norte S. A. D. Pedro de Orleans e Bragança, acompanhado de sua esposa e filho.

S. A. desembarcou, visitando na Praça Caio Prado a estatua de Pedro II. O povo achou com enthusiasmo o principe. A officialidade do 23.º B. C. e a banda de musica cercada de enorme multidão, aguardou a chegada de S. A. naquela praça.

Compacta massa, acompanhou os distinctos viajantes até a praça do Ferreira, onde o tribuna Quintino Cunha fez uma entusiastica saudação em nome da população.

Na volta para bordo, um preto catraeiro, de nome Vicente Fonseca, destacandose da multidão abraçou o principe dizendo: "Fique sabendo que as opiniões mudaram mas os corações são os mesmos".

RELIGIÃO

Telegrama de Porto Alegre para a Gazeta de S. Paulo n. de 23-3-927:

Vindo de S. Paulo, chegou a esta capital o sr. Sebastião da Silva, que fez o raide dasquelle (Estado ao nosso, a pé, tendo partido dalli em outubro.

O "raidman" tomou essa resolução em virtude de uma promessa feita a Virgem Maria, para que terminasse a revolução no Brasil. Quando se achava proximo a esta Capital, teve conhecimento do termino da lucta, proseguindo até aqui, afim de cumprir a sua promessa.

Sebastião Antonio da Silva conta actualmente 35 annos de idade.

NECROLOGIO

De um discurso do professor João Maranhão na Academia Nacional de Medicina do Rio de Janeiro (Estado de S. Paulo, n. de 3-8-921):

O dr. Daniel de Oliveira Barros e Almeida nasceu nam dia e morreu em outro, de doença de quem trabalha, coração cansado antes de tempo.

Entre os dois, correu-lhe a vida.

SURPRESA

Telegrama de Curitiba para a Folha da Noite de S. Paulo, n. de 2-11-927:

Informam de Imbituba que o individuo Juvenal Manuel do Nascimento, ex-agente do correio, reuniu em sua casa todos os amigos e parentes sob o pretexto de fazer uma festa. Durante o almoço, Juvenal mostrou-se alegre e, ao terminar a festa foi ao seu quarto, do qual trouxe um embrulho contendo uma dynamite, dizendo que ia proporcionar a todos uma surpresa.

Todos estavam attentos e esperando a surpresa quando, com espanto geral, o dono da casa approximou um cigarro accessso do embrulho que expedia, matando Juvenal e ferindo gravemente sua esposa e todas as pessoas que haviam assistido ao convite fatal.

possibilidade de superar a "dor maior", a dor que "nos vem da separação com o Todo universal". A arte, nesse caso, seria um substituto da religião. Além desse aspecto, o escritor volta a falar do primitivismo. Fazendo referência a um recente artigo de Oswald de Andrade, no qual este afirmava que "O Brasil

precisa de um banho de estupidez", Graça tece suas considerações:

O vosso espírito jovem quer libertar o Brasil da estupidez. Não sereis vós, que exigireis a volta à barbárie. Compreende-se este grito de desespero na desolação

européia, como sintoma de fadiga. Aqui não seria a volta, seria a permanência da selvageria. (CULTURA criadora, 1925, p. 7).

Uma parte considerável do discurso do diplomata foi dedicada a tratar do primitivismo, fazendo referências implícitas ao que Oswald defendia em suas entrevistas e artigos. A postura de Graça Aranha é veemente, austera, combativa. Se na Europa o primitivismo pudesse significar uma espécie de visita ao estado de selvageria, no Brasil ele seria a permanência nesse estado. A permanência porque Graça ainda enxergava na cultura brasileira vestígios bem vívidos de um passado que seu programa estético-cultural não admitia: era a constante inadequação entre modernidade cosmopolita e tradição local, a desigualdade social a denunciar o não sucesso da civilização brasileira. Denunciando no primitivismo oswaldiano uma permanência do romantismo, censura a busca por “recomeçar a evolução estética, mental, do eterno ponto de partida, iniciado há quatro séculos” (CULTURA criadora, 1925).

O “eterno ponto de partida” do país, situado em 1500. Uma escolha, portanto, de qual passado seria referencial para a narrativa sobre a história brasileira: o passado colonial seria o início de nossa história, e qualquer experiência que o antecederesse, a pré-história do país, o rudimentar e o selvagem. Porém, encontravam-se na sociedade brasileira negros, pardos, mulatos, cafuzos, mamelucos; com eles, a cultura que Graça Aranha rejeitava. Para ele, tomá-la como referência estética seria masoquismo:

E que maior sofrimento, mais delicioso, do que este de aviltar o espírito, rebaixando-o e com ele o país, o quadro nacional? Masoquismo que nega a realidade da nossa ascensão para *rebuscar o primitivo* que passou, que não é mais o corpo dominante nesta química, em que se forma e transforma a nacionalidade, arte que só vê o *tosco*, o *inacabado*, e se engana quando não compreende que os *resíduos africanos*, os *rudimentos selvagens*, os *desertos*, a *língua emaranhada*, os *jeca-tatus*, os *morros da Favela*, tudo isto está no Brasil, mas não é todo o Brasil, nem o Brasil essencial. *É o Brasil imobilizado. São restos abandonados pela civilização que marcha.* [grifos meus]. (CULTURA criadora, 1925, p. 7).

Graça enovela em um mesmo maço a cultura africana, indígena, sertaneja, caipira e popular carioca. Todas essas expressões, marcas indesejadas do Brasil imobilizado: o passado que persiste, fragmento anacrônico de uma herança que se quer omitir e deserdar do direito de herança. Graça não se identifica com esses fragmentos, com os “restos abandonados” pelo progresso civilizatório e moderno; ao contrário, idealiza o momento em que, pela cultura, se vença o terror inicial: a selvageria, a primitividade. O diplomata compara esses elementos com “animais testemunhos” que, em pesquisas, servem como “ponto de referência para se verificarem as modificações em outros animais submetidos à experimentação científica”. Dessa forma, as “sobras do passado brasileiro”, em seu lugar de inferioridade, seriam

úteis apenas para testemunhar o desenvolvimento da modernização,

pontos de referência da progressão do Brasil vivo, Brasil moderno das oficinas, do urbanismo ousado, dos cais, do cultivo intenso dos campos, das pontes, dos automóveis, dos aviões, do espírito construtor, objetivo dinâmico. (CULTURA criadora, 1925, p. 7).

Em suma, tudo o que Graça considerava não tocado ou modificado pelas luvas da civilização teria permanecido em estado bruto, não aprimorado, e, portanto, inferior. Essa escolha de exemplos do que, segundo ele, não poderia representar o Brasil, exclui parte considerável do que compunha o país, resultando em um estreito projeto de cultura nacional. Ao final do artigo, encerra com a ordem: “cesse a consagração do morro da Favela”. Dois artigos, de José Clemente e Carlos de Laet, podem nos indicar o impacto das palavras de Graça Aranha durante a homenagem a Renato Almeida.

José Clemente, em “Kultur e anti-intelectualismo”,⁷ ressalva seu apreço por Graça Aranha, mas pontua sua discordância com algumas das opiniões do diplomata, sobretudo a censura desse último ao morro da Favela, aos índios e aos negros:

O Brasil saiu das fazendas dos negros, das macumbas, dos sambas, das modinhas, dos saraus, das assembleias, do *Sargento de Milícias*, da *Moreninha*, do *Bumba meu boi*. Veio o dia, porém, aquilo que o sr. Graça Aranha chama de “civilização

em marcha”, e atirou-o para aí à toa, de cartola e sobrecasaca cinzenta. [...] De vez em quando, o pobrezinho olha ao espelho o *seu ridículo* e tem vontade de chorar [grifo meu]. Daí essa dúvida, essa hesitação, essa *vergonha*, que é característica da nossa mentalidade. – Com certeza, estão rindo de mim, pensa a todas as horas o mameluco sombrio. (CLEMENTE, 1925, p. 4).

Embora Clemente admita a conexão entre a cultura brasileira, em sentido amplo, e as culturas negra e indígena, além da literatura romântica e realista e as festas populares, também ele considera esse conjunto referencial anterior à civilização. O ponto de partida da civilização e modernização, nesse caso, corresponde ao período republicano do Brasil e início do século XX. Segundo Clemente, o movimento de modernização atirou o mameluco (o mestiço) para fora das senzalas, dos sambas, do romantismo: a expressão marca uma consciência que percebia as incongruências sociais que advinham de uma repentina queda no que seria o mundo moderno.

A modernidade, a marcha da civilização, atira o mestiço “para aí à toa”: à deriva e desterritorializado no espaço e no tempo, com uma modernidade exterior e à fantasia: “de cartola e sobrecasaca cinzenta”. Fantasia porque, pelo que se depreende do texto de Clemente, a postura, o trejeito e a retórica do mestiço arrancado da tradição, lançado à modernidade e vestido de civilizado, não eram suficientes para convencer o próprio mestiço de seu lugar no novo tempo: se vê ridículo, envergonha-se. É a essa vergonha, ao sentimento de

⁷ CLEMENTE, 1925.

inadequação entre o mestiço vindo das fazendas e rodas de samba e sua roupagem moderna, que José Clemente credita a indisposição de Graça Aranha para com os “restos abandonados pela civilização que marcha” (CULTURA criadora, 1925, p. 7).

Clemente contorna o elitismo de Graça Aranha com a justificativa da vergonha da inadequação entre modernidade e tradição. Suaviza e até expia o tom mais enfático usado por Graça. O caso não seria o da rejeição pura e simples do indígena, do negro e do caipira; seria o constrangimento e incômodo de um mestiço (aqui, figura que condensa “o brasileiro”) com sua exterioridade insincera, inautêntica.

Por outro lado, o jornalista Carlos de Laet, crítico do regime republicano e particularmente do modernismo e de Graça Aranha, publica uma interessante resposta ao discurso. Laet afirma ter sido contatado por Antônio Manoel Bernardes Vieira, morador do morro da Favela, e desejoso de responder ao que Graça Aranha expôs em sua fala durante a homenagem a Renato Almeida.⁸ A autoria do texto pode, claro, ser posta em suspeição, visto que o próprio Carlos de Laet era um crítico de Graça Aranha. No entanto, o conteúdo do texto é instigante. Nesse artigo, o autor protesta contra Graça Aranha e suas declarações de que:

somos o rebotalho da civilização brasileira, restos sórdidos e abomináveis que infalivelmente têm de ser varridos pela vassoura da civilização e lavados pelas novas correntes do futurismo. Não pode haver ataque mais impiedoso contra a gente pobre que não tem amigos

nos jornais e que não sabe fazer discursos passadistas para elogiar novas modas literárias. [...] Divirta-se o eminente homem de letras, mas não assentando as suas botas sobre o coração popular que palpita e sangra no morro da Favella, isto é, nos últimos refúgios a que, nesta democracia degenerada, se acolhe, prófuga e miserável, a gente sem teto e quase sem pão. (LAET, 1925a).

O conteúdo, inédito em pesquisas, é interessante por contrapor-se ao programa de Graça Aranha, não nos termos do modernismo estético, mas naquilo que esbarrava em uma consideração sociológica nacional. Ao desprezar o morro da Favela, a interlocução de Graça Aranha com José Clemente, e mesmo nos quadros comparativos com as propostas oswaldianas, toca na possibilidade de edificação de uma cultura estética nacional, e nos aspectos desses programas. O texto publicado por Carlos de Laet enfatiza mais as injustiças e desigualdades sociais, os furos e descompassos entre a civilização urdida tanto por Graça Aranha quanto por outros modernistas, e a realidade social e econômica do país. Nesse artigo, outras passagens estão organizadas sob o argumento de que a população pobre e marginalizada, além de sofrer um preconceito estético e cultural, estava também sofrendo as consequências práticas e econômicas que o ideal modernizante lhe causava. A menção a momentos da história republicana, como a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré (a “Ferrovia do Diabo”), as políticas sanitárias da Primeira República e a composição do Exército por contingentes

⁸ LAET, 1925a.

de homens pobres, faz contrastar a glorificação da modernização e progresso civilizatório com o custo, para as classes baixas, que essas políticas significavam. Mais adiante, o autor questiona a razão da postura assumida por Graça, especificamente sobre os moradores do morro da Favela:

De que nos acusa? De sermos negros, caboclos ou mestiços? Mas bem deve saber o sr. Dr. Graça Aranha, que é quase impossível encontrar grupos humanos etnicamente puros no mundo atual. (LAET, 1925a).

Nesse trecho, o autor faz um breve balanço de outros povos que também apresentavam a “mescla” racial: o “francês do norte”, pertencente “à raça germânica e os do sul à latina”, o italiano, que “ou é germano na Lombardia [...] ou mesclado de sangue árabe [...]”, o “alemão do leste” que “é grandemente eslavo e por isso se explica a divergência entre o prussiano e o bávaro” atual (LAET, 1925, n. 2124, p. 1). Questiona, portanto, sob qual aspecto seria a mestiçagem brasileira uma degradação e símbolo de incultura e resto da civilização brasileira. Racializa, assim, a escolha de Graça Aranha por inferiorizar a cultura da Favela, do caipira, do índio e do negro. Adiante, reafirma o valor da tradição:

Nossos costumes, em grande parte censuráveis, eu o confesso, provêm grandemente de *influências ancestrais*. [...] São, como se vê, sistemas diferentes; mas eu, rebotalho da civilização, francamente prefiro o nosso. [...] Terminando, faço votos para que o dr. Graça Aranha seja de futuro mais delicado e justo para com

os seus conterrâneos que, acossados pela avidez dos proprietários de casa e pela sobrecarga dos impostos, procuram o refúgio das colinas abandonadas e aí constroem míseras cabanas com materiais abandonados e latas de querosene. (LAET, 1925a).

Em uma ironia fina, característica da prosa jornalística de então, diz que o discurso feito por Graça Aranha era injusto pois as pessoas pobres não “sabe[m] fazer discursos passadistas para elogiar novas escolas”, pondo em xeque a modernidade do modernista. Além disso, afirma que Oswald de Andrade seria “legítimo futurista”, “filete da arte nova”, enquanto Graça estaria “pregando o que não faz”. A afirmação sobre Oswald como “legítimo”, no entanto, não ocorre de forma a valorizar inteiramente seu programa estético-cultural. Isso porque condiciona seu lugar como “filete da arte nova” ao apontar, como causas de seu *status*, ou 1) o “retrocesso estético” (logo, o regresso, a involução da civilização e da cultura), ou 2) a “moléstia” (seguindo a tendência de atribuir a arte nova a algum desequilíbrio ou doença mental). Conceder a Oswald o lugar de expoente do modernismo estava conectado, nesse artigo, com pressupostos e argumentos conservadores sobre o modernismo e o moderno, e não com a apreciação da arte moderna. Se o exalta em detrimento de Graça Aranha, o faz dentro de um campo argumentativo de crítica negativa ao escritor e diplomata, e não apenas na consideração comparativa entre os dois projetos. De toda forma, a postura de Graça Aranha, José Clemente e Carlos de Laet, nos artigos mencionados, fornecem bons indícios sobre como a nacionalidade e a cultura brasileira eram discutidas naquele momento.

Tristão de Athayde: literatura suicida

Em 1925, retornando de uma de suas viagens à Europa, Oswald de Andrade publica o livro de poesias *Pau-Brasil* e dá entrevistas para a divulgação de suas ideias. Uma delas, publicada n' *O Jornal* (RJ)⁹, recebe a atenção do crítico literário Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima). No mesmo ano, Cassiano Ricardo chama a entrevista de Oswald de diabólica.¹⁰ A polêmica ensejada por Oswald fazia retornar o problema da incultura, do caos e da desordem. Partidários de um programa estético construtivista reafirmavam a necessidade de que a arte nacional não fomentasse o caos e a ruptura, mas que fosse orientada e propositiva, com a finalidade da edificação de uma expressão nacional. Oswald, provocativamente, espezinha o espírito mais conservador:

Fatigados de cultura. Fatigados de sabença. Reagindo. Não nascemos para saber. Nascemos para acreditar. Sem pesquisa a não ser a do nosso instinto que é excelente, quase maravilhoso. [...] nosso cérebro precisa é de um banho de estupidez. (ANDRADE, 1925b).

⁹ ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*: Oswald de Andrade, um dos corifeus do modernismo em São Paulo, passa para *O Jornal*, uma revista às últimas produções literárias da mocidade futurista da Pauliceia (1925b).

¹⁰ “Oswald de Andrade, [...] depois de haver ocupado brilhantemente a cadeira da Sorbonne, concedeu uma entrevista diabólica aos representantes da imprensa, que o interpelaram sobre o movimento literário do nosso país” (RICARDO, 1925b).

A reivindicação de um “banho de estupidez”, independentemente do significado dessa asserção para Oswald de Andrade, encontra o crítico Athayde que, em discordância com esse projeto, dedica dois artigos ao tema. Intitula-os “Literatura Suicida” (ATHAYDE, 1925a; 1925b), sendo a poesia *Pau-Brasil* um exemplo do perigo a ser evitado: a dissolução da cultura nacional. A poesia de Oswald, além de “suicida”, ou seja, propensa à mazela derradeira de uma arte e cultura sequer plenamente edificadas, seria também a importação de processos estéticos das vanguardas europeias – portanto, inautêntica: Oswald teria haurido suas inspirações nos manifestos de Tristan Tzara e André Breton. Para Athayde, as ideias oswaldianas representavam o que de mais perigoso havia para a cultura nacional, e o que sua geração deveria combater:

Vejo [...] para a nossa geração [...] dois perigos a evitar, dois males a combater, literariamente: por um lado o conformismo com a geração anterior à nossa, o ceticismo ou o determinismo no pensamento, o realismo meramente linear na prosa, o parnasianismo na poesia; por outro lado, a submissão ao modernismo destruidor europeu, que os novos começam a assimilar e a reproduzir como a tendência moderna e original de nossas letras. É deste modernismo destruidor, o mais grave dos dois males, que me quero hoje ocupar. (ATHAYDE, 1925a).

O risco da poesia oswaldiana era o de promover o retorno ao rudimentar, ao inculto, simplório, selvagem e vulgar. Oswald, importando o que havia de

deteriorado na cultura europeia – a “moléstia alemã e o cadáver francês” –, e fazendo de sua importação uma novidade, “coisa sua, como panaceia saneadora da poesia nacional, nascida e crescida aqui, poesia-mandioca”, fazia um duplo desserviço: importava referência estrangeira, e retroagia a cultura nacional. Aqui, as considerações de Athayde coincidem com as de Graça Aranha. Aliás, a expressão cunhada por Graça para se referir à poesia oswaldiana como um “balbuciamiento” será repetidas vezes usada por outros críticos. Além de Athayde e Graça, a aproximação da poesia oswaldiana do irracionalismo e deficiência mental também foi feita pelo jornalista Carlos de Laet:

Sumamente elíptica, a poesia pau-brasil (...) despreza os verbos, de que somente usa em casos desesperados, nem trata de ligar, umas às outras, as ideias que vai enunciando. Esta *desarticulação mental*, que *um psiquiatra talvez explicasse como falha de sinergia nos hemisférios cerebrais*, bem pode ser que tal fosse no criador da escola, mas já não assim em seus imitadores, que apenas podem ser acimados de contágio nervoso [grifos meus]. (LAET, 1925b).

Por seu lado, Athayde possuía uma distinção em relação a Graça Aranha. Considerava sim que o objetivo de Oswald e seus amigos era o de abdicar das conquistas da civilização – porém, por outro lado, Athayde não enxergava a cultura brasileira como capaz de produzir uma arte autêntica, nacional.

O que pretendeu, portanto, o sr. Oswald de Andrade e o grupo de

seus admiradores, é abolir todo o esforço poético no sentido da lógica, da beleza da construção, e nadar no instintivo, na bobagem, na mediocridade. Exaltar a vulgaridade. Chegar ao puro balbuciamiento infantil. Reproduzir a mentalidade do imbecil, do homem do povo ou do almofadinha dos cafés. Curvar o joelho diante de todos os prosaísmos. Voltar ao bárbaro ou deleitar-se no suburbano. Em suma: a liberdade absoluta, puro subjetivismo arbitrário. (ATHAYDE, 1925a).

Na continuação de “Literatura Suicida”, Athayde (1925b) afirma que o artista brasileiro deveria se utilizar do que haveria de bom na cultura europeia, nas “forças de sanidade a que a Europa está lançando um apelo para reagir contra a decadência”. O artista brasileiro deveria conscientemente imitar (ou inspirar-se) nessa arte, já que, segundo Athayde, o “Brasil ainda não está em condições sociais de poder dar origem a uma literatura inteiramente própria e ao mesmo tempo universal, como pede o sr. Graça Aranha [...]”. A condição da arte nacional seria a de trabalhar, por muito tempo, “na sombra, em silêncio”. A sombra e o silêncio, únicos lugares possíveis para uma arte e uma cultura inferiores, sem autonomia e inautênticas. “Nada de pretensões a uma *originalidade que ainda não temos, nem podemos por ora possuir*” [grifos meus]. Athayde defendia a reação, portanto, não ao inautêntico por si mesmo, mas “contra essa submissão à declividade boçal e instintiva, que os pseudomodernistas da escola dadaísta-expressionista-paubrasilista pretendem impor ao pensamento e à arte moderna no Brasil”,

cuidando para que a sua geração não se convencesse pelos “suicidas”.

A crítica de Athayde toca no espinhoso tema da alteridade na arte, e da possibilidade ou não de originalidade artística nacional. Condena sobretudo a arte vanguardista, caracterizada por ele como decadente, condutora da expressão humana ao caos e à insanidade. Novamente, a possibilidade de construir uma identidade nacional, calcada na unificação, entra em choque com a aparência devastadora das propostas de Oswald. Enxergar o Brasil como incapaz de autenticidade e dependente de inspirar-se (apenas) nas expressões clássicas europeias seria atitude muito criticada e rebatida por modernistas nos anos seguintes – Cassiano Ricardo reage fortemente à sugestão da impossibilidade de autenticidade na literatura brasileira.¹¹

O passado, jugo que pesava nos ombros dos mais preocupados com uma arte brasileira, assombrava incautos. Se Graça Aranha via um Brasil imobilizado, que em sua rudimentariedade era testemunha inativa do progresso do país, Athayde (como muitos outros) colocava seu ponto de vista histórico nas caravelas portuguesas: “nesse solo que apenas há quatro [séculos] tomamos pé” (ATHAYDE, 1925, p. 4). Paulo Silveira, no ano seguinte, também se referiria ao passado rejeitado pelos intelectuais:

O lobisomem, o burro sem cabeça e outras lendas que o sr. Capistrano de Abreu costuma a narrar nos seus relatórios precisam ser banidos



Cassiano Ricardo (1895-1974), jornalista, poeta e ensaísta brasileiro. Fonte: Letras e Artes, 04/01/1953.

do território mental da moderna geração. O Brasil não tem história humana, não tem história de carne e osso. A nossa história, essa história que está provocando os versos de pé no chão de Oswald de Andrade, é um matagal sem fim. *Só temos mato no passado* [grifos meus]. (SILVEIRA, 1926, p. 1).

A afirmação de uma ausência de história, a tendência de não identificar no passado pré-colonial uma referência para a nacionalidade, a desconsideração de temas como a escravidão e o genocídio de povos indígenas, entre outros, marcaram o debate no período.

Oswald de Andrade, que estava na Europa no momento das críticas de Athayde, menciona o caso em carta a Menotti Del Picchia¹² (que foi publicada no *Correio Paulistano*):

¹¹ “A poesia brasileira é tão certa, como os sinais que já identificam a nossa história, o nosso solo, a nossa sensibilidade, o nosso espírito, a nossa soberania moral” (RICARDO, 1925b).

¹² PICCHIA, 1925.

Não é verdade, meu ótimo Menotti, que Tristão de Athayde, o arguto crítico do ‘O Jornal’, provasse que meus conceitos não são originais. Ele quis provar isso, mas estou convencido de que apenas faltava-lhe informação das minhas ideias. Você, porém, deve saber que elas são construtivas e não destrutivas, disciplinadoras e não anárquicas. E talvez ninguém melhor que você estivesse colocado para explicar ao brilhante polemista o seu engano e mostrar que a ‘Poesia Pau-Brasil’ é a negação de Dadá e do Expressionismo. É o que farei chegando aí em Setembro. (PICCHIA1925, p. 3).

Na missiva, Oswald não invalida o que disse Athayde. Na verdade, considera que o crítico não o havia compreendido:



Menotti Del Picchia (1892-1988), poeta e ensaísta. Fonte: Letras e Artes, 17/02/1952.

Isso demonstra que a crítica de Athayde fora tomada em consideração pelo poeta, que não a tratou com a cáustica ironia e sátira que lhe eram características. Além disso, Oswald de Andrade mostra a esperança de contar com a ajuda de Menotti para explicar suas ideias – e amenizar o caso. De volta ao Brasil, responde ao crítico em artigo publicado n’*O Jornal* (RJ)¹³. Nesse, o bom humor oswaldiano aparece mais. No entanto, seu longo artigo e argumentação, entre uma ironia e outra, apontam para a importância da crítica de Athayde. Como havia dito na carta, Oswald volta a mencionar que suas propostas eram sim construtivas e não representavam a dissolução ou o retrocesso da cultura brasileira. Cita trechos de seus romances e poemas para argumentar que sua prosa e poesia envolviam um trabalho estético e não eram apenas expressão irracional, ou balbucimento imbecil, como lhe havia imputado Graça Aranha. Por fim, pontua que ser primitivo é ser atual.

As críticas feitas ao manifesto, que não cabem nos parâmetros deste texto, são rico material de pesquisa e oferecem indícios dos pontos de vista e posicionamentos assumidos por artistas e intelectuais do período. Além da arte moderna, a discussão se desdobrava sobre a história brasileira, o debate sobre qual seria o passado referencial para uma narrativa dessa história, além de problemas mais profundos que envolveram a formação política, social e econômica do país.

Referências

ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo.

In: ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1995.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. A gênese da Poesia Pau-Brasil: um escritor brasileiro na França. *O eixo e a roda. Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 9/10, 2003/2004, p. 75-83.

GRAÇA ARANHA, José Pereira da. Espírito moderno. *Revista Brasileira*, fase VII, ano XV, n. 57, out.-nov.-dez., p. 327-341, 2008.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. Vantagens do caos brasileiro: o Brasil que Oswald de Andrade descobriu em Paris. *ARS*, São Paulo, vol. 16, n. 33, maio-ago., 2018, p. 59-79.

Fontes

ANDRADE, Oswald de. A Poesia Pau Brasil. *O Jornal*, n. 2.071, p. 4. Rio de Janeiro, 18/09/1925a.

ANDRADE, Oswald de. Pau Brasil. *O Jornal*, n. 1988, p. 1-2. Rio de Janeiro, 13/06/1925b.

ANDRADE, Oswald de. Pau Brasil: Oswald de Andrade, um dos corifeus do modernismo em São Paulo, passa para *O Jornal*, uma revista às últimas produções literárias da mocidade

futurista da Pauliceia. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 1.988, p. 1-2, 13.6. 1925c.

ANDRADE, Oswald de. Modernismo atrasado. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, n. 9.237, 25.6. 1924.

ANDRADE, Oswald de. Preocupação (?) brasileiras (?). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 9.051, p. 1, 20/12/1923a.

ANDRADE, Oswald de. Vantagens do caos brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 9.043, p. 1, 12/12/1923b.

ATHAYDE, Tristão de. Literatura suicida; I, Lucidez. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 2.001, p. 4. 28/06/1925a.

ATHAYDE, Tristão de. Literatura suicida; II, Atenção. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 2.007, p. 4, 05/07/1925b.

CLEMENTE, José. Kultur e anti-intelectualismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 9.447, p. 4, 12/11/1925.

CULTURA criadora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 268, p. 7, 08/11/1925.

LAET, Carlos de. Favella insurge-se. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 2.124, p. 1-2, 19/11/1925a.

LAET, Carlos de. Poesia Pau. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 257, p. 5, 27/10/1925b.

PICCHIA, Menotti Del. Uma carta. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 22.301, p. 3, 26/08/1925.

RICARDO, Cassiano. A história dos angorás. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 22.356, p. 3, 20/10/1925a.

RICARDO, Cassiano. O espírito do momento e da pátria na poesia brasileira II. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 22.330, p. 3, 24/09/1925b.

SILVEIRA, Paulo. Marinettizando o próximo. *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 15.393, p. 1, 12/12/1926.

Um tísico profissional: o humor perverso na poesia de Manuel Bandeira

EMMANUEL SANTIAGO



Caricatura de Manuel Bandeira.

Desde sua estreia com *A cinza das horas* (1917), nas franjas do penumbrismo, Manuel Bandeira manifestou inequívoco fascínio pela morte, seja graças à vigência do tema na tradição literária ao qual o autor se filiava, seja por circunstâncias pessoais, no caso, o acometimento pela tuberculose aos 18 anos de idade, doença que, por muito tempo, representou a certeza de uma morte precoce. No poema de abertura do primeiro livro,

“Desencanto” (descontando-se o poema da epígrafe), o eu lírico avisa: “Eu faço versos como quem morre”.

Não só a morte não chegaria tão cedo (o poeta morreu com 82 anos), como, nos próximos livros — *Carnaval* (1919) e *Ritmo dissoluto* (1924) —, Bandeira se afastaria da soturnidade penumbriada para se abeirar do modernismo, numa trajetória paralela à do movimento paulista de 1922, até chegar a *Libertinagem* (1930), no qual aderiria de vez aos princípios estéticos daquele movimento. E aderiria não apenas ao verso livre, à coloquialidade, à temática cotidiana, mas também ao humor jovial, irreverente e provocativo. Porém, o autor carregava consigo sua fiel companheira, a melancolia, de convidada no carnaval modernista; e ela vinha mascarada de morte. Mesmo no antológico poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, no qual a realidade se dissipa num universo regido pelo princípio do prazer, deparamos com este sombrio desfecho:

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito

Quando de noite me der
Vontade de me matar

A poesia modernista de Bandeira oscila entre a vivacidade e a melancolia, assumindo às vezes os contornos de um sorriso macabro, eivado de uma ironia que não poupa a figura do autor. Vejamos o poema “Autorretrato”, de *Mafuá do malungo* (1948):

Provinciano que nunca soube
Escolher bem uma gravata;
Pernambucano a quem repugna
A faca do pernambucano;
Poeta ruim que na arte da prosa
Envelheceu na infância da arte,
E até mesmo escrevendo crônicas
Ficou cronista de província;
Arquiteto falhado, músico
Falhado (engoliu um dia
Um piano, mas o teclado
Ficou de fora); sem família,
Religião ou filosofia;
Mal tendo a inquietação de espírito
Que vem do sobrenatural,
E em matéria de profissão
Um tísico profissional.

O poema expressa, de maneira jocosa, a consciência de uma vida malograda, desvirtuada pela tuberculose, que, se não é a causa da situação do eu lírico, é ao menos símbolo de seu fracasso existencial. E ambos, doença e malogro, tornam-se objeto de um riso sardônico, ecoando o motivo do “a vida que poderia ter sido e que não foi” de outro famoso poema de *Libertinagem*, “Pneumotórax”:

Febre, hemoptise, dispneia
[e suores noturnos.
A vida inteira que podia
[ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

— Diga trinta e três.
— Trinta e três... trinta e
[três... trinta e três...
— Respire.

— O senhor tem uma escavação no
[pulmão esquerdo e o pulmão direito
[infiltrado.
— Então, doutor, não é possível
[tentar o pneumotórax?
— Não.

A única coisa a fazer é tocar
[um tango argentino.

Este é um dos poemas que melhor expressam o “humor perverso” na poesia de Bandeira, essa modalidade de humor que faz troça da morte e das fragilidades humanas, mostrando-se irredutivelmente ambígua, pois, ao mesmo tempo em que dissipa o peso de tais assuntos, ao nos poupar por alguns instantes do terror pela imperturbável indiferença do universo, também nos torna cúmplices de certo prazer cruel, sádico. É a expressão de uma angústia demasiadamente humana que se sublima mediante a desumanização do outro, daquele que se faz objeto do riso.

A irreverência modernista

O humor foi uma das principais armas do modernismo de 1922 para tomar de assalto o campo literário brasileiro. Não que o parnasianismo o desconhecesse. Autores do segundo escalão da poesia parnasiana, como Emílio de Meneses e Artur Azevedo, angariaram reconhecimento com sua produção humorística, assim como Olavo

Bilac também exerceu sua verve satírica, sob pseudônimo.¹ No entanto, esses poetas — e os atores do campo literário do período em geral — consideravam a poesia humorística um subgênero ao qual autores não deveriam fiar suas expectativas de prestígio, relegando-a à efemeridade das páginas da imprensa e às rodas de conversa da boêmia que orbitava a rua do Ouvidor.²

No parnasianismo ressoavam os princípios da poética clássica, dentre os quais a noção de “decoro”, prescrevendo que, para cada tema, haveria um estilo apropriado, hierarquicamente definido: o estilo sublime (ou elevado), o médio e o grotesco (ou baixo).³ Pelo menos desde a *Poética* de Aristóteles, tal hierarquia estilística refletia uma hierarquia moral: a comédia, ao lidar com personagens de caráter mediano ou inferior, teria menor dignidade do que a tragédia e a épica.⁴ Tal preconceito perpetuou-se por milênios e, nas primeiras décadas do século XX, servia para diferenciar, no Brasil, a poesia “séria” — faceta oficial do autor — da “ligeira”, produzida para o consumo rápido e o esquecimento, não raramente oculta pelo véu do anonimato. E isso mesmo depois que o romantismo se propusera a destruir a divisão de estilos da poética

clássica, como Victor Hugo defendia no prefácio ao drama *Cromwell*.⁵

A consolidação do parnasianismo como tendência poética hegemônica coincidiu com a institucionalização da literatura na vida social de nossas classes favorecidas. Até então, a literatura circulava em grupos restritos, vinculando-se a formas específicas de sociabilidade, como no caso das academias do período colonial, das repúblicas estudantis e dos círculos boêmios. Somente nas últimas décadas do século XIX, a literatura começava a ocupar os espaços sociais de maior prestígio, por exemplo, a imprensa, os salões da elite e os eventos públicos. Em tal contexto, projetava-se sobre os escritores a responsabilidade pela disseminação de valores civilizatórios num país inculto, com uma população predominantemente analfabeta. O homem de letras deveria estar à altura de tal missão e, por isso, passava-se a exigir dele uma respeitabilidade, relativa não apenas à conveniência de sua obra, como também à sua figura pública — a obra deveria edificar e o autor, por sua vez, servir de modelo.⁶ Assim, o humor, se não chegava necessariamente a ser encarado como nocivo à aura de dignidade pretendida, era ao menos tido como frívolo e seu exercício deveria se circunscrever aos limites temáticos e estilísticos preconizados pela poética clássica.⁷

¹ Cf. SIMÕES-JR., 2007.

² A respeito dessa “boêmia dourada” de nossa Belle Époque, cf. BROCA, 2004; CHAMBERS, 1976.

³ SPINA, 1967.

⁴ “A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitaram as ações nobres e dos mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações, voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios” (ARISTÓTELES, 1990).

⁵ VICTOR-HUGO, 2014.

⁶ SANTIAGO, 2016.

⁷ Em nossa segunda geração romântica, poetas como Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, José Bonifácio (o Moço) e Laurindo Rabelo praticaram diversas modalidades de poesia humorística, desde a ironia tipicamente romântica até o *nonsense* dos “bestialógicos”, passando pela sátira ligeira,

Ao contrário disso, o humorismo ocupou posição central no projeto modernista, não apenas como elemento desestabilizador dos limites instituídos pela tradição literária, mas também como gesto provocativo dirigido à solenidade e ao espírito missionário da geração anterior.⁸ “A alegria é a prova dos nove”, escrevia Oswald de Andrade no *Manifesto antropófago* (1928). Tal humorismo pouco tinha a ver com a sátira como gênero da poética clássica, que pretendia corrigir os vícios por meio do riso, isto é, ridicularizar o que escapasse às convenções estabelecidas. O riso modernista, em vez disso, caracterizava-se pela irreverência, contestando essas mesmas convenções, fossem elas estéticas, morais ou sociais.⁹ Podemos descrever “irreverência” como atitude de quem se nega a cultivar símbolos e valores da ordem dominante — ruptura desrespeitosa, agressão. Eis a primeira manifestação sistemática de uma literatura antiburguesa no Brasil, pois, enquanto na Europa realismo, naturalismo, parnasianismo e

simbolismo representavam, cada um à sua maneira, uma reação à mediocridade e ao utilitarismo das classes favorecidas, aqui tratava-se justamente de criar uma cultura burguesa, propiciando lustre civilizatório a uma elite constituída à sombra do trabalho escravo.¹⁰ Não confundir, no entanto, “antiburguesa” com “proletária” ou “revolucionária”; a arte antiburguesa era, antes de mais nada, uma arte produzida por artistas burgueses para um público igualmente burguês.¹¹

Uma das principais manifestações da irreverência modernista foi o “nacionalismo crítico”, distinto da tendência idealizante verificada no romantismo e do ufanismo ao qual o parnasianismo se converteu a partir da década de 1890. Expressando um primitivismo que não se furtava às contradições da matéria nacional, o modernismo, ao mesmo tempo em que trazia à luz aspectos da vida brasileira que, até então, eram escamoteados por um complexo de inferioridade em relação à cultura europeia, muitas vezes sob influência de ideologias racistas que se pretendiam científicas — aspectos como elementos da cultura popular, inclusive de origem africana e indígena, assim como índices da realidade cotidiana que sinalizavam nossa condição de país atrasado¹² —, ele também rebaixava os mitos cívicos e a história oficial ao nível do prosaico, abordando-os com

o fescenino, o pornográfico e o escatológico. Contudo, a poesia humorística desses jovens acabou sendo relegada à margem de nossa história literária, permanecendo quase desconhecida por mais de século, com exceção do que dela sobreviveu na obra de Álvares de Azevedo. (CAMILLO, 1997; CANDIDO, 2008b; FRANCHETTI, 1987; LIMA, 1991).

⁸ Mesmo nosso simbolismo, nas palavras de Andrade Murici, foi “quase radicalmente desprovido de *humour*”, tendo passado incólume pela vertente coloquial irônica da matriz francesa, não fosse pela contribuição pontual de Emiliano Pernet, Marcelo Gama e Pedro Kilkerry. Cf. MURICI, 1986, p. 457.

⁹ “[...] a ordem do dia da vanguarda modernista era a irreverência como tática de combate, fazendo da experiência do choque sobre o público um meio de abrir caminho para os novos valores”. ARRIGUCCI-JR., 1990, p. 91.

¹⁰ SANTIAGO, 2017, p. 151-164.

¹¹ “[...] a estética antiburguesa pressupõe que o artista/escritor oriente a sua estratégia de público inteiramente pela burguesia, no sentido de que esta é ao mesmo tempo destinatária — a obra será como que ‘maquiada’ para ela — e alvo — se possível, sem que ela própria o perceba” (OHELER, 1997, p. 15).

¹² CANDIDO, 2008a.

uma familiaridade impertinente. Um exemplo é a seção “História do Brasil” do livro *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, na qual o autor seleciona, dos textos de cronistas do período colonial (a começar pela carta de Pero Vaz de Caminha), passagens pitorescas, anedóticas e inusitadas, promovendo uma edição jocosa e desmistificadora desses textos canônicos.¹³

O riso perverso

Se “irreverência” significa tratar de maneira desabusada aquilo que a sociedade recobre com o máximo de dignidade então o humor perverso, com seu riso dirigido à morte e às fragilidades humanas, é essencialmente irreverente, além de dissolver as fronteiras estilísticas do decoro, que reservava tais assuntos ao elegíaco e ao estilo elevado. Embora essa modalidade de humor seja amplamente disseminada na poesia modernista, e em especial na obra de Manuel Bandeira, ela tem sido tratada de maneira apenas pontual.¹⁴ No geral, o que predomina é a imagem de festiva rebeldia do movimento de 1922, como se percebe nesta passagem de Antonio Candido:

O humor e a chacota pertencem também à atitude romântica, e uma de suas manifestações mais típicas, *A orgia dos duendes*, de Bernardo Guimarães, é um xadrez

de brincadeira, melancolia e perversidade, com predomínio das duas últimas. Já o modernismo é o movimento mais alegre e jovial da nossa literatura, — manifestado no próprio comportamento dos seus protagonistas, na sua furiosa ânsia de diversão.¹⁵

Entretanto, ao analisarmos a obra de Bandeira, não lhe falta o sorriso mordaz com um travo de melancolia, análogo — mas com suas especificidades — ao do romantismo, como vemos em “Cunhantã”, poema de *Libertinagem* (1930) que trata de Siquê, uma garota indígena:

Tinha uma cicatriz no meio da testa:
— Que foi isto, Siquê?
Com a voz de detrás da
[garganta, a boquinha tuíra:
— Minha mãe (a madrastra)
estava costurando
Disse vai ver se tem fogo
Eu soprei eu soprei eu
[soprei não vi fogo
Aí ela se levantou e esfregou
[com minha cabeça na brasa

Riu, riu, riu

A violência da cena, descrita pela menina, contrasta com seu relaxado estoicismo, expondo a naturalização da crueldade nos meandros da ordem familiar brasileira, sobretudo contra mulheres, crianças e indivíduos de etnia não branca (e a personagem em questão teve o infortúnio de completar a trinca). Na obra de Bandeira, as reminiscências de nossa formação patriarcal-escravista frequentemente compõem um universo

¹³ ANDRADE, 2017.

¹⁴ Destaque à análise realizada por Davi Arrigucci Jr. do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, em que o crítico passa em revista a “comacidade cruel” dos textos que formavam conjunto com o poema referido em sua primeira publicação no jornal *A Noite* em 1925. Cf. ARRIGUCCI-JR., *op. cit.*, p. 106-108.

¹⁵ CANDIDO, 2008, p. 172.

doméstico imbuído de nostalgia e diluído no imaginário infantil. Neste poema, a criança da etnia e do sexo não dominantes é o elemento que abala qualquer princípio de idealidade com o qual se poderia revestir as ruínas de um passado tão persistente.¹⁶ Observe-se que a estratégia discursiva adotada não é apelar aos bons sentimentos do leitor, fazendo-o se compadecer da garota, mas gerar um choque entre a violência cometida e o tom leve e ingênuo com o qual é evocada.

Continuando na linha do nacionalismo crítico modernista, encontramos o poema “Macumba do Pai Zusé”, também de *Libertinagem*:

Na macumba do Encantado
Nego veio pai de santo faz mandinga
No palacete de Botafogo
Sangue de branca virou água
Foram vê estava morta!

Neste curto poema, a ascendência do sobrado (“no palacete de Botafogo”) sobre o mocambo (“na macumba do Encantado”) é magicamente revertida, assim como a norma padrão do português cede espaço à variante dialetal supostamente falada pelos descendentes dos negros escravizados. Mas, para além de se voltar aos elementos culturais de nossa formação histórica, o humor perverso bandeiriano também se mobiliza para subverter lugares-comuns literários, como no caso do motivo da virgem morta (variação do motivo da virgem adormecida), de

¹⁶ Que o ato cruel seja cometido por uma mulher, a madrasta, não invalida o argumento, pois, como se sabe, a autoridade patriarcal — e, com ela, o exercício da violência — poderia ser provisoriamente delegado de acordo com o arbítrio dos detentores de tal autoridade.

grande voga durante nosso romantismo. É o que se vê no poema “Jacqueline”, de *Estrela da manhã* (1936):

Jacqueline morreu menina.
Jacqueline morta era mais
[bonita do que os anjos.
Os anjos!... Bem sei que não
[os há em parte alguma.
Há é mulheres extraordinariamente
[belas que morrem ainda meninas.
Houve tempo em que olhei para os
[teus retratos de menina como olho
[agora para a pequena imagem
[de Jacqueline morta.
Eras tão bonita!
Eras tão bonita, que merecerias ter
morrido na idade de Jacqueline

— Pura como Jacqueline.

No romantismo, a virgem morta é símbolo de uma pureza cristalizada na eternidade. A inversão irônica do lugar-comum, efetuada nos últimos três versos do poema — o *punchline* —, é o desejo de que a destinatária do discurso estivesse morta desde a juventude, preservando assim sua beleza e castidade (do que se depreende que tal destinatária não conta mais com nenhuma dessas duas qualidades).

O humor perverso em Bandeira ainda consegue expressar diferentes facetas da experiência humana, configurando-as com base num pessimismo existencial, tal qual no poema “Entrevista”, de *Estrela da tarde* (1966), que carrega nas tintas de uma melancolia machadiana, sem descuidar da galhofa:

Vida que morre e que subsiste
Vária, absurda, sórdida, ávida,
Má!
Se me indagar um qualquer

Repórter:

“Que há de mais bonito
No ingrato mundo?”

Não hesito;

Responderei:

“De mais bonito

Não sei dizer. Mas de mais triste,

— De mais triste é uma mulher

Grávida. Qualquer mulher grávida.”

Em tal poema, quicá um dos mais crepusculares do autor, a subversão se dá em relação à mulher grávida como símbolo da esperança, da crença na vida, aqui transformada num lembrete da tragicidade da existência diante de um universo destituído de qualquer significado. Além disso, o humor perverso também pode ser empregado, na obra de Bandeira, para representar a violência da irrupção do inconsciente num poema de inspiração surrealista. É o que ocorre na seguinte passagem de “Rondó do Palace Hall”, de *Estrela da manhã*:

No hall do Palace o pintor
Cícero Dias entre o Pão
De Açúcar e um caixão de enterro
(É um rei andrógino que enterram?)
Toca um jazz de pandeiro com a mão
Que o Blaise Cendrars
[perdeu na guerra.

E esse tipo de humor pode também acabar descambando para a blasfêmia, como em “Sonho de uma noite de coca”, de *Mafuá do malungo* (1948):

O SUPPLICANTE — Padre Nosso,
[que estás no céu, santificado seja o
[teu nome. Venha a nós o teu
[reino. Seja feita a tua vontade,
[assim na terra como no
[céu. O pó nosso
[de cada dia nos dá hoje...

O SENHOR (interrompendo

[enternecidíssimo) —

[Toma lá, meu filho.

[Afinal, tu és pó e em

[pó te converterás!

O humor na passagem consiste na paródia da oração do Pai Nosso (“o pão nosso” por “o pó nosso”) e na apropriação irônica de uma das citações mais conhecidas da Bíblia (presente em Gênesis e no Eclesiastes): “Do pó vieste, ao pó retornarás”. Bandeira representa um Deus complacente com os vícios humanos, o que é especialmente significativo se soubermos que a cocaína, além de seu uso já ser moralmente condenável, era proibida no Brasil desde a década de 1920, embora o consumo ainda não fosse criminalizado. Criminoso era o traficante — Deus, no caso (do poema), o fornecedor do produto (“Toma lá, meu filho”).

O humor perverso na poesia de Bandeira, troçando de tudo que é mais dolorosamente humano, engloba uma série diversificada de assuntos: dados biográficos, elementos sociais e culturais de nossa formação histórica, convenções literárias, dilemas existenciais e símbolos religiosos. Trata-se de uma perspectiva derrisória que revela a faceta mais obscura da irreverência modernista, atuando no limite em que a crítica corre o risco de se aprofundar no mais desesperançado cinismo, contrapartida dialética da rebeldia por vezes inconsequente do movimento de 1922.

Referências

ANDRADE, Oswald de.
Poesia reunida. São Paulo:
Companhia das Letras, 2017.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 2. ed. Maia: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1990.

ARRIGUCCI-JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004.

CAMILO, Vagner. *Riso entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1997.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008a. p. 117-146.

CANDIDO, Antonio. A literatura na evolução de uma comunidade. In: *Literatura e sociedade*, 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008b. p. 147-76.

CHAMBERS, Vera M. *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciências e Tecnologia, 1976.

FRANCHETTI, Paulo. O riso romântico: nota sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. *Remate de Males*, Campinas, n. 7, 1987.

LIMA, Luiz Costa. Bernardo Guimarães e o cânone. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 241-252.

MURICI, Andrade. Presença do simbolismo. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio/EdUff, 1986.

NUNES, Cassio. O humor na poesia moderna do Brasil. *Luso-Brazilian Review*, n. 2, Winter, 1964. p. 75-88.

OHELER, Dolf. In: *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830 – 1848)*. Trad. José Marcos Macedo e Samuel Titã Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTIAGO, Emmanuel. *A musa de espartilho: o erotismo na poesia parnasiana brasileira*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2016.

SANTIAGO, Emmanuel. Jabuticaba literária: parnasianismo brasileiro, crítica literária e ‘arte pela arte’. *Teresa*, São Paulo, n. 18, 2017.

SIMÕES-JR., Álvaro Santos. *A sátira do Parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Ed. Unesp, 2007.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: FTD, 1967.

VICTOR-HUGO. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de “Cromwell”*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

O teatro e a Semana de Arte Moderna de 1922: contradições e revelações

LARISSA DE OLIVEIRA NEVES

Não houve apresentação de teatro na Semana de Arte Moderna de 1922. Sempre que se pesquisa a história do nosso teatro moderno, esta circunstância vem à tona. Num momento mais próximo da Semana, os comentários sobre tal ausência apareciam em feitiço de lamento. Depois de instaurado o teatro moderno no Brasil, o que só aconteceu de modo contínuo após 1940, os comentários e estudos começaram a surgir em forma de contestação, isto é, buscava-se levantar as ações que, mesmo sem instaurar a modernidade na cena nacional, dialogaram com a revolução moderna de alguma maneira. Estas descobertas que mostram as relações entre o teatro e os modernistas não revertem, porém, a situação concreta de que não houve apresentação de peça de teatro no importante evento que, ironicamente, foi realizado no Teatro Municipal de São Paulo.

Como explicar isso? Trata-se de uma questão ao mesmo tempo simples e complexa, sobre a qual pretendemos nos debruçar neste texto, mas, também, seguir adiante comentando a importância da Semana para o teatro,

ainda que a apresentação de uma peça naquele palco não tenha ocorrido.

Por um lado, a Semana aconteceu para apresentar inovações artísticas, e o teatro brasileiro na época não era moderno. Então, se não tínhamos teatro moderno, como apresentar uma peça numa Semana de Arte Moderna? Simples, não é? Nem tanto, porque, por outro lado, vários artistas que participaram da Semana tinham interesse em teatro e se envolveram com o mesmo nos anos seguintes. Então, por que não apresentaram uma peça na Semana?

Tais questões levam a mais uma intrigante pergunta: se tínhamos uma efervescência de renovação e modernidade nas demais artes (literatura, música, artes plásticas) e se havia pessoas no grupo de vanguardistas interessados em teatro, por que não havia teatro moderno em São Paulo no começo da década de 1920, quando tais artistas e intelectuais tinham acesso também às inovações formais e estilísticas que aconteciam no teatro europeu desde o final do século XIX?

A primeira resposta que podemos aventar para tentar responder às perguntas faz parte intrínseca da arte teatral: impossível fazer teatro com apenas um artista, ou com alguns poucos. Sobre o assunto escreveu Sábato Magaldi, um dos batalhadores pelo teatro moderno brasileiro, que, conforme adiantamos, começou a se instaurar no Brasil apenas 20 anos depois de a Semana acontecer:

Não houve manifestação artística que deixasse de respirar o ar de liberdade trazido pelo movimento modernista. Infelizmente, só o teatro desconheceu o fluxo renovador, e foi a única arte ausente das comemorações da Semana. A exigência do trabalho coletivo, no espetáculo com o concurso obrigatório de autor, intérprete e público, afastou o palco da inquietação e da pesquisa que logo lançariam no admirável nível de agora as outras artes. (MAGALDI, 1997, p. 195).

A difusão e a troca são imprescindíveis para qualquer arte, no entanto, diferente das manifestações apresentadas na Semana, o fenômeno teatral precisa, além de um coletivo amplo para se constituir, de uma sociedade integrada e receptiva. Se um livro pode ser escrito e publicado mesmo que poucas pessoas o leiam, se uma tela pode ser pintada por uma artista solitária em seu estúdio ou em sua casa, algo análogo não é possível com o teatro. Não tem como fazer teatro sem artistas diversificados, com *expertises* diferentes: direção, atuação, cenografia, iluminação, dramaturgia... E, principalmente, um público receptivo, disposto a aplaudir, é imprescindível

para o avançar da arte teatral. Junto ao público, a crítica, especializada ou não, também produz teatro.

Assim, a “exigência de um trabalho coletivo” seria a primeira razão pela qual foi difícil instaurar e consolidar um teatro moderno no Brasil. Até 1922, não tínhamos no Brasil nenhum encenador, ator ou atriz que soubesse fazer e fizesse uma cena moderna, quanto mais um grupo de artistas; assim, como apresentar na Semana algo que não existia? Em relação à dramaturgia, podemos citar Roberto Gomes, que quase chegou lá. Sua dramaturgia não é moderna, ela mantém-se presa aos códigos do drama e do realismo. No entanto, tendo passado sua infância e adolescência estudando em Paris, e sendo um grande admirador de Henri Bataille e de Maurice Maeterlinck (COSTA, 1983), nomes importantes do cenário teatral europeu da época, sua obra estabelece um diálogo com o que Peter Szondi (2001) chamou de “crise do drama”, isto é, suas peças curtas trabalham com a inação, a sensação crepuscular, o simbolismo, dando um passo de aproximação para com a modernidade da cena. Infelizmente Roberto Gomes morreu muito cedo, suicidando-se no final do ano de 1922. Não existe nenhum indício de que ele tenha tido algum contato com os modernistas.

A segunda razão consiste em que o teatro brasileiro, desde a marcante data de 1868, quando estreou a opereta *Orfeu na roça*, de Francisco Correia Vasques, abasileiramento da peça francesa *Orphée aux enfers*, música de Jacques Offenbach, texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, percorreu um caminho distante da intelectualidade e do letrado. A grande maioria dos artistas de teatro nacionais trabalhou desde então com

gêneros populares e em geral musicados: a revista, a opereta, a burleta. Quando não se fazia teatro musicado, se fazia comédia de costumes. Havia diálogo com a teatralidade europeia, mas este se dava na prática da cena e, principalmente, na prática do abraqueiramento quase imediato da cena.

Com o decorrer do tempo, o diálogo se dava intensamente com o próprio Brasil. A busca dos modernistas por falar sobre o Brasil, por trazer à frente em suas obras a brasilidade por tanto tempo escondida e marginalizada pelas classes elitistas e letradas acontecia todos os dias nas casas de espetáculos, na prática do palco, nas danças, nas canções, nos maxixes e sambas cantados nas revistas e burletas, na linguagem oral das personagens das comédias. Esse teatro, porém, era considerado menor, chulo, pouco literário e, portanto, foi durante décadas execrado nos ambientes mais institucionalizados da intelectualidade e apenas razoavelmente aceito na imprensa.

No entanto, se tais espetáculos tinham tudo o que a geração modernista estava buscando, em termos de brasilidade latente, nada tinham em termos de modernidade. As obras seguiam convenções de texto e de cena, sendo muito diferentes do teatro moderno. Elas se baseavam na grande estrela do palco, estética chamada por Tania Brandão de “divismo tropical”. Se a estrela buscava as novidades da vida cotidiana para atrair seu público – as músicas mais populares, as gírias, os escândalos da política e da sociedade, as festas populares, entre outros –, essas novidades não se colocavam como inovação formal. Elas eram absorvidas pelas convenções de cena do que passou a ser chamado,

quando o moderno se instaurou na cena nacional, de “teatro antigo”:

Este sistema significava sólida estrutura de poder; significa dizer que derrubá-lo não era tarefa nem fácil nem simples (...) *Pois este sistema reagiu e resistiu contra o teatro moderno o quanto foi possível*, o que significa dizer que ele atuou até a exaustão a favor do teatro antigo, praticado desde o século 19 e só aos poucos e de maneira peculiar é que foi tomado pelas novas propostas. (BRANDÃO, 2001, p. 315-316. Grifo nosso).

Essas duas motivações são suficientes, senão para responder assertivamente, ao menos para apaziguar nossa curiosidade sobre a questão: por que, em 1922, ainda não tínhamos teatro moderno no Brasil para ser apresentado na Semana? Ainda que Ronald de Carvalho, Villa Lobos, Oswald de Andrade e Mário de Andrade viessem a trabalhar com teatro depois da Semana, naquela época ainda não se instaurara um coletivo suficientemente forte para compor o fenômeno teatral moderno e derrubar o “teatro antigo”. Embora esses quatro artistas tenham criado obras ligadas ao teatro nos anos seguintes, nenhum deles participou efetivamente da modernização da cena, quando essa se iniciou, no final dos anos 1930, começo dos 1940.

A complexidade de uma arte que se faz em sociedade, com muitas pessoas envolvidas, e um meio teatral forte, vigoroso, em franca comunicação com o público, mas que fechava as portas para “novas propostas” formais, como pedia o modernismo, dificultaram a chegada dessa linguagem à cena

nacional. O teatro moderno pede o oposto do “divismo tropical”, isto é, pede uma unidade de cena em que o todo do espetáculo prevaleça sobre o estrelismo.

Claro que nomes se destacaram, de diretores, atrizes e atores, mantendo – podemos até concluir – o “divismo tropical” em nossa cena; mas, no moderno, o destaque do artista acontece de outra maneira, muitas vezes fora do centro do palco. O brilho de Cacilda Becker ou de Fernanda Montenegro se faz atuando em conjunto e com humildade; a atuação das grandes estrelas do teatro moderno é generosa com o todo. Por vezes, o artista que mais se destaca atua num papel menor do texto, com menos falas. No “teatro antigo”, a estrela estava sempre à frente da cena, no centro do palco, recitando as melhores falas e cantando as melhores canções. E essa constatação não visa a considerar o “teatro antigo” menor, ou menos interessante que o moderno, visa apenas a mostrar uma de suas diferenças. O público ia aos teatros em 1922 para ver a estrela no centro do palco, e isso era oferecido lindamente ao público.

No entanto, se não houve apresentação de peça de teatro no evento, foi sem dúvida a Semana uma das propulsoras para que o moderno avançasse na cena de São Paulo e do Rio de Janeiro, a caminho de uma renovação que só se consolidaria em 1943, com o grande marco que foi a encenação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção e iluminação do polonês Zbigniew Ziembinski, elenco do grupo Os Comediantes e cenografia de Tomás Santa Rosa. Em 1943, chegamos a reunir o alto número de pessoas necessárias para que o teatro acontecesse, no caso de

forma moderna: havia então autor, diretor-iluminador, atores e atrizes, cenógrafo e público. Um público estarecido, comovido e impressionado. Um público que via, pela primeira vez no Brasil, o teatro moderno acontecer de verdade frente aos seus olhos.

Mas, para chegar lá, nesses 21 anos entre a Semana e *Vestido de Noiva*, subiu-se muitos degraus de uma escadaria galgada passo a passo. A própria Semana instigou uma primeira iniciativa, ainda em 1922. Ronald de Carvalho e Heitor Villa Lobos, dois participantes da Semana, ingressaram no movimento “Batalha da Quimera”, encabeçado por Renato Vianna, que escrevera a peça *A última encarnação de Fausto*, no ano anterior. Sem ser moderna, a peça, como indica seu título, explora o mito de Fausto em um texto lúgubre e cheio de simbolismos. Vianna anunciou, com esse espetáculo, a primeira encenação moderna no Brasil. Apesar de a apresentação ter sido inovadora no uso da luz e do som, não houve a complacência de uma parte fundamental para que o fenômeno teatral acontecesse: público e crítica não aceitaram a cena, que ficou em cartaz apenas por três dias, sem causar transformação no cenário teatral (cf. FARIA, 2012). Vianna continuou durante toda a vida buscando renovar, criando diversos movimentos teatrais pelo Brasil afora, mas sem impactar. Pelo contrário, suas peças seguintes são menos modernas ainda que *A última encarnação de Fausto*: são textos verborrágicos, pesados e de caráter realista. Segundo Magaldi (1999, p. 197), “o que obnubila para a posteridade o pioneirismo de Renato Vianna é a fraqueza irremediável de sua dramaturgia”. Afirmação da qual é impossível discordar.

Agora, o segundo nome a ser conectado à Semana em sua relação com o teatro, Antônio de Alcântara Machado, tem uma importância crucial no galgar dessa escadaria rumo ao moderno, e esteve em grande proximidade com os modernistas, especialmente Oswald e Mário de Andrade. Ironicamente, “fez parte também do grupo de universitários que compareceu ao Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, para vaiar os organizadores da Semana de Arte Moderna” (PINTO, 2004, p. 45). No ano seguinte, porém, 1923, o autor iniciou seu trabalho como jornalista e tornou-se um dos parceiros mais profícuos da geração modernista. Em dez anos, seu pensamento dera uma reviravolta vibrante, digna da modernidade. Por isso, iniciei este texto comentando do simples e complexo a um só tempo. Como pode um jovem que vaiou a Semana ser o principal defensor da modernidade no teatro nos anos seguintes? Mas foi exatamente isso que aconteceu. Não apenas defensor, Alcântara Machado localizou a chave crucial para que o moderno alcançasse romper aquela barreira do “teatro antigo”.

O real valor da obra de Alcântara Machado para a modernização do teatro brasileiro ainda é pouco reconhecido, tendo em vista a grandeza de sua contribuição. Cecília de Lara foi a primeira a descobrir esse legado e suas

análises foram publicadas no livro *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo* (1987). Em seguida, podemos citar o ensaio “O Teatro e o Modernismo”, de Décio de Almeida Prado, escrito em 1972, como parte das comemorações dos 50 anos da Semana. Este ensaio é dedicado a Cecília de Lara, e o pesquisador iniciou seu texto lamentando a ausência de teatro

na Semana: “nós, do teatro, não podemos deixar de nos sentir um pouco à margem, como que excluídos da festa” (PRADO, 1993, p. 15). O texto analisa a obra crítica de Alcântara Machado, apoiado na tese de Cecília de Lara, e as peças de Oswald de Andrade “com o objetivo de provar que há entre os dois [teatro e modernismo] mais vínculos profundos do que sonha a nossa habitual historiografia” (PRADO, 1993, p. 15).

Mais recentemente dedicaram-se a estudar o pensamento teatral de Alcântara Machado os

pesquisadores Sérgio de Carvalho, em seu doutorado (SANTOS, 2003), e Maria Emília Tortorella, em mestrado (PINTO, 2015) e doutorado (TORTORELLA, 2019), cujo foco consistiu em analisar as ideias de Alcântara Machado como base teórica para examinar a dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini. Tortorella alavancou as ideias de Alcântara Machado à potência de uma quase teoria, uma quase teoria do teatro brasileiro, calcada na noção de “teatro bagunça”, cunhada pelo autor. Só não nomeou esse legado



Ronald de Carvalho (1893-1935), poeta. Fonte: Letras e Artes, 17/02/1952.

como sendo de fato uma teoria por causa de seu caráter fragmentário e jornalístico, publicado de maneira intermitente nas linhas dos periódicos.

Cecília de Lara, em sua pesquisa, não pretendia abordar o teatro. Sua intenção era investigar o “jornalista, crítico e ficcionista”, sendo que “a incursão no terreno do teatro foi ocasional” (LARA, 1987, p. 10). Ainda que não intencional, ao deparar com as ideias teatrais do escritor, espalhadas por crônicas publicadas entre 1923 e 1933, a pesquisadora não pôde deixar de tornar esse tema o centro de seu estudo, haja vista a contundência e largueza de visão demonstrada pelo escritor. Alcântara Machado foi muito além do pensamento teatral de seu tempo, e mesmo hoje suas ideias sobre o que ele chamou de “teatro bagunça” são surpreendentes e profundamente verdadeiras.

Alcântara Machado, ao observar a cena de sua época e a cultura brasileira, entendeu que a única maneira de o teatro moderno romper as barreiras impostas pela força do teatro cômico e musicado convencional seria, contraditoriamente, aceitando e explorando esse mesmo teatro, essas mesmas convenções. Só assim, o teatro “literário” e moderno alcançaria angariar a cumplicidade de público e de crítica, isto é, conversar com a sociedade, porque como dissemos no início a arte teatral não funciona se ficar reservada a uma parcela pequena da população; se não atingir o coletivo, ela não se sustenta. Alcântara Machado mostrou os caminhos para angariar o que nos faltava em 1922 para termos um teatro moderno efetivo no país; como conquistar a complexidade do coletivo e como vencer as barreiras que o “teatro antigo” impunha. Essas barreiras

só poderiam ser vencidas se olhadas como aliadas e não como inimigas.

Embora o olhar negativo sobre as formas teatrais populares do começo do século tenha começado a arrefecer nos meios acadêmicos apenas nos anos 1990, processo ainda em andamento, os modernistas foram precursores também nesse sentido. Em janeiro de 1926, Alcântara Machado publicou um artigo reverenciando a companhia do palhaço Piolim como sendo “a única nacional”. [...] “Diverte. Revela o Brasil” (MACHADO, 2009, p. 338-339). Sérgio Milliet apontou que o cronista teria sido “o primeiro a chamar a atenção para esse *clown* espantoso” (apud. LARA, 1987, p. 111).

O melhor argumento, porém, para indicar que realmente Alcântara Machado deve ter sido o primeiro a pensar sobre a potência do teatro popular para a modernidade da cena consiste no fato de que ele era sem dúvida o mais dedicado e interessado em teatro dentre os modernistas nos anos 1920, e continuou sendo até sua morte prematura, que aconteceu em 1933. Logo após a publicação da crônica de Alcântara Machado, Mário de Andrade, um mês depois, seguiria os mesmos passos, exaltando os gêneros populares como sendo “os únicos espetáculos teatrais que a gente ainda pode frequentar no Brasil” (ANDRADE, 1926). Diferente de Machado, porém, Mário de Andrade refugou na admiração pela teatralidade popular já nos anos seguintes: “Cinco anos mais tarde, [...] o autor de *Macunaima* relativizaria sua posição” (BESSA, 2020, p. 4).

Oswald de Andrade, por outro lado, não só entendeu a proposta de Alcântara Machado de buscar mostrar para os modernistas, e para quem mais

quisesse enxergar, que o caminho para a modernidade estava paradoxalmente no “teatro antigo”, como a colocou em prática na elaboração de *O rei da vela*, peça escrita em 1933. O texto, moderno até a última vírgula, inspira-se visivelmente na teatralidade do circo e do teatro de revista, e seu protagonista, que tem o nome de batismo de Piolim, Abelardo, foi criado para o palhaço interpretar, o que só não aconteceu por causa da censura (LEVIN, 1995, p. 88). A peça só seria encenada em 1967, pelo Teatro Oficina, sob a direção de Zé Celso Martinez Corrêa. Tínhamos em 1933, portanto, um texto, um dramaturgo moderno, mas não um coletivo para encená-lo e nem uma abertura do público para as ousadias da peça.

O teatro moderno europeu baseou-se eminentemente na quebra das convenções do drama, que é o gênero que vigorou, ainda que sempre em debate, desde o Renascimento nos núcleos letrados do Ocidente. No Brasil, o drama sempre foi frágil. Quebrar a estrutura do drama era o que vários gêneros populares vigentes sempre fizeram. Aqui, a modernidade precisava encontrar outra forma para conseguir se estabelecer, uma forma que subvertesse não o drama, mas o próprio teatro popular. Foi isso que Alcântara Machado entendeu antes dos outros artistas de teatro de seu tempo. E foi isso que, com efeito, veio a acontecer nas décadas seguintes, quando o teatro moderno se instaurou de modo contundente nos palcos de São Paulo. Não foi tardiamente, foi quando tinha que ser, no momento certo.

Assim, se não houve teatro na Semana, sem dúvida a Semana foi um dos pontapés para que houvesse teatro moderno no futuro: legado esse também daqueles modernistas que

entusiasticamente batalhavam por transformações nas artes e no país.

Referências

ANDRADE, Mário de (Pau d'Alho). Do Brasil ao Far-West – Piolim. *Terra Roxa e Outras Terras*, São Paulo, n. 3, 03 fev. 1926.

BESSA, Virginia de Almeida. A política do silêncio: Mário de Andrade, o teatro musicado e a presença estrangeira na São Paulo dos anos 1920 e 1930. *Revista de História*, São Paulo, n. 179, 2020. p. 1-33.

BRANDÃO, Tania. Teatro brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, n. 29, 2001. p. 301-335.

COSTA, Marta Morais da. Em cena, pequenas sombras frágeis. In: GOMES, Roberto. *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva ; Sesc-SP, 2012.

LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim*: Alcântara Machado e o teatro no Modernismo. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

LEVIN, Orna Messer. *Pequena taboada do teatro oswaldiano*. 1995. 204f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 1995.

MACHADO, Antônio de Alcântara. *Palcos em foco*. São Paulo: Edusp, 2009.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

PINTO, Maria Emília Tortorella. Das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto

Soffredini: uma proposta de pesquisa. *Cadernos Letra e Ato*, v. 4, n. 4, Campinas, 2004. p. 45-52.

PINTO, Maria Emília Tortorella. A poética de Carlos Alberto Soffredini: uma bagunça rapsódica. 2019. Tese (Doutorado em Artes da Cena). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2019.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro e o modernismo. *In*: PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens*: o teatro brasileiro de

Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 15-39.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. *O drama impossível*: teatro modernista de António de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. 2003. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

A vocação transatlântica dos modernismos brasileiro e português

CAIO GAGLIARDI

O presente é uma transição, o dilúculo, para dizer a treva ou o dia. Mas nós auroralmente saímos da guerra trazendo nos braços o futuro. Tenhamos em Portugal e no Brasil o orgulho de sermos unidos e fortes – para sermos os dignos portadores da Raça triunfal, os portadores da obra solar da Vida.
João do Rio, 1919

Se há um valor simbólico em se comemorar o bicentenário de nossa independência no mesmo ano do centenário da Semana de Arte Moderna, é o de destacar o seu caráter nacionalista. Este é um símbolo de insubmissão à luz do que, seis anos depois, em maio de 1928, Oswald de Andrade diagnosticava no *Manifesto antropófago* (1928): “A nossa independência ainda não foi proclamada” (*apud* TELES, 1972, p. 232). “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil”, Oswald disparava, atingindo pelo caminho Anchieta e Vieira, “o Brasil tinha descoberto a felicidade” (p. 231). A questão central desta discussão pode ser formulada da seguinte maneira: a afirmação de nossa autonomia cultural dependeu do apagamento

de nossa herança e da interrupção de nosso diálogo com Portugal?

Afirmar que o modernismo brasileiro foi um movimento nacionalista não significa tanto quanto dizer que ele esteve empenhado em nos tornar mais conscientes de nossa identidade, porque essa identidade também é – incontornavelmente, para uns, desconfortavelmente, para outros – portuguesa. O modernismo foi, segundo Oswald, um movimento com “instinto Caraíba” (TELES, 1972, p. 228), referindo-se, por meio do apelo nativista e de um impulso gnosiológico coletivo, a uma das primeiras comunidades indígenas com as quais os portugueses tomaram contato. O seu compromisso crítico-criativo se deu, portanto, menos como tomada de consciência e mais

como construção de uma individualidade cultural. Tanto é verdade que não parece ter provocado grandes crises de consciência nos pontas-de-lança do movimento o fato contraditório de a oligarquia cafeeira paulista – atavicamente ligada às práticas e aos maus hábitos de um Brasil arcaico – ter patrocinado a Semana. O que efetivamente somos estava menos em questão do que o que pretendíamos ser.

O próprio Mário de Andrade, que nunca foi um homem elitista, numa importante conferência proferida no contexto das comemorações do vigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna, intitulada “O movimento modernista” (1942), referindo-se à criação de um “estado de espírito nacional”, salientou o caráter “aristocrático” e “antipopular” do movimento, destacando Paulo Prado como um de seus promotores. Ao autor do seminal estudo *Retrato do Brasil – ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928) e herdeiro de uma das mais poderosas famílias paulistas, Mário dedicou nada menos do que o seu rapsoódico retrato do Brasil, *Macunaíma*, também publicado em 1928. O ponto de fuga da investigação artístico-antropológica germinada por Mário e Oswald na fase heroica do modernismo está situado numa transbordante necessidade de distinção, de uma suposta autorrevelação, e para isso havíamos de inventar o nosso Cabral – um anti-herói ou mito fundador capaz de nos distanciar daqueles a quem fora atribuído o mérito de nossa descoberta.

O papel de Mário de Andrade como agitador e, posteriormente, administrador cultural, foi guiado pelo propósito inclusivo e teve, por princípio, a defesa do acesso à cultura àqueles que subsistiam sem ela. Mas, conforme ele



Mário de Andrade. DUARTE, B. J. [Mário de Andrade]. Rio de Janeiro, RJ: J. B. Duarte, 1930. 1 foto, gelatina, p&b., 50 x 40cm.

próprio destacou, a vanguarda apresenta, historicamente, um traço aristocrático que borra essa orientação mais geral. Por isso, cabe sublinhá-la: dos anos 1920 até a sua morte, em 1945, a validade funcional da cultura só se intensificou para o escritor. A seu ver, não se tratava de atacar as elites, as quais não representariam a causa dos disparates sociais, e sim de promover, pelo nivelamento por cima, políticas públicas de inclusão da maioria iletrada. Em carta enviada a Paulo Duarte, em 1937, Mário expressa o desejo de transformar a cultura numa “necessidade cotidiana” e, “sem destruir a elite”, torná-la “mais acessível a todos” (ANDRADE, 2005, p. 243). É importante notar que o seu intuito evoluiu, de uma redefinição da ideia de nação, baseada, é verdade, em alguns apagamentos, para iniciativas que transformassem efetivamente as nossas bases sociais.

É possível perceber um avanço no posicionamento de Mário de Andrade,

do artista ao homem público frente à sociedade. E também o projeto revolucionário modernista extrapolou os seus próprios limites, ao mobilizar progressivamente boa parte de nossa massa pensante e ao ser legitimado política e institucionalmente pela Revolução de 30. Sem desconsiderar os seus exageros e as suas miopias constitutivas, não assistimos, até os nossos dias, a uma irradiação de ideias e valores com semelhante impacto sobre a cultura brasileira. Que Portugal representasse, no rol das tentativas de demolição prévias, a começar pela língua portuguesa culta, o papel de frágil antagonista ao estado de espírito eufórico que deu a largada a esse percurso, não deve ser propriamente uma surpresa.

Mas que Portugal é esse? Não era, certamente, o país dos escritores coevos que abalaram a cultura lisboeta, em 1915, por meio da *Orpheu*, revista que alcançou um número surpreendente de leitores para o período, ou o país de imediatamente antes da revista, a partir de *A renascença* (1914), ou menos ainda o de depois, do número único da *Portugal futurista* (1917), entre outras revistas congêneres anteriores a 1922. Nas investidas e nos achincalhes de nossos manifestos, “Portugal” ou “português” são termos que indicam não exatamente um espaço cultural, e sim, mais precisamente, um tempo, um posicionamento e uma herança distantes. O seu sinônimo exato se encontra na palavra “colonial”. “É preciso expulsar o espírito bragantino”, afirmava Oswald nas últimas linhas do “Manifesto antropófago” (*apud* TELES, 1972, p. 232), referindo-se à última dinastia portuguesa, que perdurou, por quase 300 anos, até a instauração da República, em 1910.

O modernismo brasileiro foi uma ação anticolonial baseada na concepção segundo a qual, se a nossa independência política havia sido proclamada, os nossos espíritos permaneciam aferrolhados. Essa rejeição está circunscrita, no entanto, às manifestações de vanguarda, as quais não se sustentaram, por exemplo, nos balanços posteriores realizados por seus integrantes ou à luz do amplo interesse etnográfico que Mário de Andrade cultivava. Seis meses antes de sua morte, em carta dirigida a Paulo Duarte (em 5 de agosto de 1944), Mário fazia, mais como esclarecimento do que como redenção, já que não havia realmente um pecado a reparar, a sua declaração de amor a Portugal – “o país que mais amo”, afirmava, “de um amor todo carnal e espiritual” (*apud* DUARTE, 1971, p. 278). Há que se distinguir o que as coisas eram daquilo que, por força das simplificações ou das malhas interpretativas, se tornaram, e separar o seu legado do seu propósito original.

Uma síntese do influxo modernista em nossos métodos de abordagem intercultural pode ser fornecida por aquilo que Haroldo de Campos (1981) chamou de “razão antropofágica”, expressão capaz de situar um amplo conjunto de aproximações que se pautam em noções derivativas, tais como *devoração*, *diferença*, *descolonização* e *transição*, entre outras similares. Todas elas se aproximam quanto à sua finalidade ideológica, isto é, enfraquecer ou inverter a dicotomia centro-periferia como condicionante da busca mecânica de fontes e influências. Esse encaminhamento, já referido por Afrânio Coutinho (1978) como um processo de “descolonização literária”, nos proporcionou uma nova perspectiva crítico-teórica,

aliás não apenas no Brasil, como na maior parte da América Latina.

É claro que não se ignorava, entre os modernistas, o traço imitativo como parte da dinâmica das tradições – particularidade esta que em muito relativiza o mito da autenticidade, da criação a partir do nada. O nosso projeto modernista é calcado, no entanto, na tomada de consciência do caráter impositivo e do potencial inibidor, quando não, mesmo, castrador dessa tradição, acarretando a tentativa de nos desprovinciarmos culturalmente. Esse processo de afirmação de um heroísmo sem nenhum caráter, que tipificaria o elemento nacional, se deu, tal como analisado por Roberto Schwarz (1987), “por subtração”, e resultou na exclusão do modelo estrangeirizante, ao qual a nossa mentalidade colonizada fora supostamente solidária ao longo dos séculos.

Em que pese a ostensividade dessa proposição localista, no caso de um Oswald de Andrade temperada por um ímpeto extremista em oposição à imitação do modelo europeu oitocentista e dos anteriores, esse parece ser um contraste realmente violento apenas quando considerados os programas, as intenções declaradas. Basta lembrar, a título de relativização, a viagem de sete meses que Oswald fizera pela Europa, em 1912, demorando-se mais em Londres e Paris, sua capital europeia do coração, ao fim da qual retornou ao Brasil com a namorada francesa. Aquela era só a primeira das doze excursões (Cf. FONSECA, 1982, p. 86) que o escritor realizaria para o velho-novo-mundo. Já em face das obras em si, nas quais Antonio Candido identifica “o plano psicológico profundo” de seus realizadores, nos

melhores casos de nossa história literária, que são, a seu ver, os de “um Gonçalves Dias, um Machado de Assis, um Joaquim Nabuco” e, finalmente, de “um Mário de Andrade”, encontram-se “momentos de equilíbrio ideal entre as tendências” localista e universalizante (CANDIDO, 1975, p. 109-110).

Foi só depois de 1930, com o enfraquecimento do espírito de vanguarda, a insurgência das frentes e dos movimentos populares em oposição ao capitalismo monopolista, e a modificação mais visível de nossos quadros econômicos, que fizemos – valendo-me aqui das lentes de aumento de João Luiz Lafetá (1974) – a transição de um “projeto estético” para um “projeto ideológico” em nossa literatura. Essa passagem significou uma sensível mudança na imagem do Brasil. Considere-se que, se ao longo dos anos vinte, um Brasil novo e descarcaizado foi apresentado pela vanguarda paulistana, após 1930 um Brasil mais profundo passou a ser representado por um conjunto de escritores nascidos em estados mais próximos à linha do Equador. Aquele país promissor, bem-humorado e ajustado à vanguarda europeia, pintado com o *verde-amarelo* exuberante da utopia, ganhava, então, pelas páginas dos romances – muito mais do que da poesia –, o tom ocre e acastanhado da terra. Será a partir desse momento que, tendo se “rotinizado”, segundo a expressão de Antonio Candido (1984), o experimentalismo linguístico e a ideia de novidade serão substituídos por uma consciência mais grave e empenhada das disparidades que definem a nossa condição subdesenvolvida.

Entre as considerações que reforcem o antagonismo próprio do desmonte

modernista, estabelecido binariamente, entre nós e eles, poucas produziram a mesma ressonância na cultura e na educação brasileiras como a conhecida passagem em que Candido (1975), no trilho de Afrânio Coutinho, identifica dois momentos decisivos para os rumos de nossa inteligência, o romantismo e o modernismo. A sua caracterização é feita com base na resistência à “influência portuguesa”: “enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente” (CANDIDO, 1975, p. 112).

Ao tratar, nesses termos, da dialética do localismo e do cosmopolitismo em nossa cultura, o autor da, segundo suas próprias palavras, “história dos brasileiros em seu desejo de ter uma literatura” – a notável *Formação da literatura brasileira* (1959) – não desconsiderava a permanência do diálogo e das afinidades com os coetâneos portugueses. Vários de seus textos dão prova inquestionável disso. Apesar da existência, tal como procurarei demonstrar, de uma “vocação transatlântica” em nossos modernismos – sobretudo quando considerados em seu contexto mais amplo –, a qual impede que sustentemos a ideia de desconhecimento puro e simples, também é verdade que a finalidade do crítico é mostrar que, a partir do modernismo, “a velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado” (*Ibid.*, p. 112). Ou seja, para o crítico, não é propriamente a cultura portuguesa que a vanguarda brasileira colocava em xeque, mas Portugal como “velha mãe pátria”. Atentando para essa

disposição, somos levados a divisar a possibilidade de abertura para um novo diálogo com os portugueses, já sem o condicionamento hereditário. Não foi outra coisa que se deu, afinal, com algumas importantes revistas do período.

Mas é verdade que a ampla maioria das descrições historiográficas realizadas por nossos livros didáticos e por alguns manuais de história da literatura adota a simplificação desse ponto de vista. Pactuando com o próprio modernismo e, de certo modo, adotando um ângulo mais corporativo do que comparativo, tendemos muitas vezes a avaliar como determinante em nossa tradição novecentista o mero apagamento da cultura portuguesa. Esse é um persistente clichê historiográfico.

Como decorrência dessa perspectiva estruturante, costuma-se pensar que ambos os modernismos, português e brasileiro, pelo que muito trazem de diferenças entre si, não tenham se comunicado. É verdade que os sete anos que os separam e suas atmosferas algo distintas – tão mais pessimista e decadente o primeiro em contraste com o colorido ufanista do segundo – tendem a nublar certas semelhanças fundamentais: ambos se guiam pelo espírito escandaloso e revolucionário, pelo desejo de ruptura contra a catequese parnasiana, o academicismo e o vício retoricista, pela projeção de uma renovada imagem nacional, pelas referências comuns entre a vanguarda europeia e pelo desejo de atualizar e internacionalizar a própria cultura. Afora isso, há intercâmbios significativos entre alguns de seus protagonistas: lembre-se da presença de Ronald de Carvalho e Eduardo Guimarães nos números 1 e 2 da *Orpheu*, de Oswald de Andrade na *Contemporânea*, ambas

editadas em Lisboa, e, em contrapartida, de António Ferro na paulistana *Klaxon* e Mário de Sá-Carneiro na carioca *Fon-Fon!*, para ficarmos em alguns poucos exemplos. Indo mais além, na abertura de um interessante estudo tipológico sobre Oswald de Andrade enquanto viajante, Benilton Cruz pressupõe que “não há Modernidade sem o trânsito de seus principais agentes na transformação do mundo moderno” (2012, p. 47).

Se é verdade que as contribuições brasileiras à *Orpheu* pouco fizeram por sua posteridade, parte das colaborações portuguesas à revista não se diferencia do teor tardo-simbolista que apresentam. Com sedes em Lisboa e no Rio de Janeiro, o seu primeiro número teve como diretores Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho. Já no número 2, os diretores passam a ser Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Embora ao pé da folha de rosto se apresente, devido a simples coincidência ou, a quem prefira, um chamado transatlântico, como sede da Redação (situada na Baixa, à Rua do Ouro, 190), a Livraria Brasileira.

A confluência entre os modernismos em língua portuguesa foi extensamente pesquisada por Arnaldo Saraiva, a quem devemos informações preciosas para uma compreensão mais profunda de nossa identidade sociocultural, quando consideradas as conexões ultramar, e um grande volume de documentos inéditos, compilados em seu *Modernismo brasileiro e modernismo português* (editado em Portugal, em 1986, e reeditado no Brasil em 2004). Entre a documentação reunida, chamam a atenção os testemunhos da amizade luso-brasileira que se firmou entre os escritores de lá e de cá.

Um desses documentos é um depoimento emocionado em memória

de Ronald de Carvalho, no qual Luís de Montalvor relembra o “doce convívio de três anos seguidos”, marcado por “longos serões” na “casa familiar e hospitaleira em Copacabana”. Foi ali que surgiu a ideia de uma “revista eclética”, “independente e livre”, que mais tarde Montalvor batizaria de *Orpheu* (*apud* SARAIVA, 2004, p. 593-595). Em carta ao amigo português, datada de janeiro de 1915, Ronald de Carvalho o informava: “Escrevi ao Nuno Simões, por pedido do Correia Dias, sobre uma revista de novos daqui e daí. Falei no teu nome. Procura estar com ele, serás um dos redatores em Portugal” (*Ibid.*, p. 330). Passados dois meses, Carvalho escreve o seguinte ao amigo português: “Sabes que esse é o meu, antes, o nosso Orfeu, cuja primeira semente floruiu ao pé das ondas de Copacabana, perto dos barcos, dos poveiros e das redes de corda envelhecidas” (*Ibid.*, p. 336). Entre Copacabana e Lisboa, o modernismo português hasteava as suas velas.¹

Um dos tesouros recolhidos por Saraiva são 24 cartas inéditas de Mário de Andrade, a maioria delas ao amigo, jornalista e ensaísta português José Osório de Oliveira. Nesse período, Mário era diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, atividade que exerceu com devoção entre 1935 e 1938. Em *Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura* (2015), Carlos Augusto Calil e Flávio Rodrigo Penteadó reúnem centenas de documentos fac-similados desse período, os quais compõem o retrato tocante do idealizador e primeiro Secretário de Cultura do país. A sua atuação visionária e persistente resultou em iniciativas

¹ Cf. o artigo de Joana Matos Frias a respeito das relações entre Ronald e Pessoa (2019).

públicas, que, quase um século depois, soam inovadoras ou ainda estão por serem implementadas. Apesar de longa, a passagem a seguir, datada de três de abril de 1935, é reveladora por explicitar o grande interesse que lhe havia despertado a poesia portuguesa daquele período – ao que tudo indica a presenciata (associada à revista fundada, em 1927, por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca):

...alguns poetas portugueses têm me mandado livros ultimamente. Estou assim mais em contato com o lirismo de Portugal, e reaprendendo a amar esse lirismo. É verdade que os movimentos da minha abasileiração, me levando pra estudos exclusivistas de etnografia, folclore etc., se me puseram mais intimamente em contato com a alma lírica do povo popular português, me afastaram, posso dizer que completamente, da alma lírica do povo culto português. Eu ficara em Teixeira de Pascoaes, Augusto Gil, e outros poucos, João de Barros. Estes livros chegados, que se eu visse nos livreros, confesso nem por sombra me lembraria sequer manusear (porque as minhas preocupações do momento são exclusivamente outras...) me fazem um bem extraordinário. Os leio, mas os leio na melhor atitude de espectador de artes, gozando de antemão, apaixonadamente desejoso de gostar, sem a mais mínima indiferença, sensualíssimo, buscando tudo o que os autores podem dar pra mim. Descubro o mais que posso, e mais ou menos na certeza de que minhas descobertas nunca serão das que já fizeram chamar de Índios aos Brasis, ou de “rio

de janeiro” à baía de Guanabara. Tenho a impressão de que acerto. E gosto mesmo. Um individualismo mais livre, bem mais contemplador dos movimentos do ser, e por isso mais agudo que o da infinita maioria dos poetas brasileiros, que a precisão de especificar a coisa brasileira deixou por demais objetivos. E isto em poesia pra mim é defeito. (*Ibid.*: 409-410).

Esse excesso de objetividade, que Mário enxergava, em 1935, como um defeito autóctone, está em perfeito contraponto, se repararmos bem, com o que Oswald prescrevera na abertura do *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924): “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.” (*apud* TELES, 1972, p. 203). De resto, embora já distante daquela circunscrição modernista, em Drummond a “Procura da poesia” (in *A rosa do povo*, 1945) parece incorporar a lição marioandradiana, encaminhando-a, afinal, ao “reino das palavras”:

Não faças versos sobre
acontecimentos
(...) A poesia (não tires
poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.
(ANDRADE, 2002, p. 117).

Já em *Claro enigma*, essa orientação fica estabelecida desde a sua significativa epígrafe, *Les événements m'ennuient*, de Paul Valéry.

Dentre os documentos apresentados por Saraiva, é particularmente relevante, ainda, o texto de uma conferência que Menotti del Picchia faria em Lisboa, em 1972, a convite de Embaixada

do Brasil, para celebrar os 50 anos da Semana de Arte Moderna, o que acabou não se concretizando. Nele, em seu balanço do modernismo, o criador de *Juca Mulato* (1917) apresenta um expressivo tom de continuação, ao invés da propalada ruptura com Portugal: “O Brasil é Portugal continuando numa constante ramificação moça das suas virtualidades” (*apud* SARAIVA, 2004, p. 471). E se refere, a certa altura, a António Ferro, editor da *Orpheu* 1, como um escritor de espírito revolucionário e integrado aos modernistas de 1922:

Desde a sua chegada a S. Paulo, António Ferro e eu ficamos amigos. Unia-nos a mesma curiosidade intelectual, a mesma vocação libertária, o irrequieto anseio de desafio à superada ordem reinante. Coube-me, pelo jornal, apresentar aos brasileiros o autor do *Novo Mundo*, e à mais culta plateia paulistana – Teatro Municipal – o admirável conferencista, cuja oração magistral desde logo impôs à admiração dos paulistas. (*Ibid.*: 476).

Se del Picchia incorporava Ferro ao grupo de 1922, embora, ao contrário do que já se afirmou, Ferro não tenha participado da Semana, o mesmo propósito agregador aproximara, sete anos antes, Fernando Pessoa de um escritor brasileiro. Em carta enviada a Armando Côrtes-Rodrigues (fev. de 1915), o autor de “Chuva Oblíqua” referira-se a Ronald de Carvalho, que, aliás, ele não conhecia pessoalmente, como “um dos mais interessantes e nossos dos poetas brasileiros de hoje” (PESSOA, 1999, p. 150).

Outra revista que promoveu importantes conexões luso-brasileiras

foi a carioca *Fon-Fon!*, fundada em 1907. Em recente estudo, o pesquisador português Rui Sousa enfoca a publicação como um “lugar privilegiado para o encontro de ambos os modernismos” (SOUSA, 2015, p. 161). Guiada pela proposta de “buzinar modernidade” pelas ruas do Rio de Janeiro, a revista reuniu um grupo numeroso de poetas, muitos dos quais chegaram a enviar, tal como fica atestado na correspondência entre Carvalho e Montalvor (SARAIVA, 2004), contribuições para a *Orpheu*. Nas palavras de Sousa, que, com base numa disposição de Mário Pederneiras, identifica em Cesário Verde e Eugénio de Castro referências comuns a ambos os modernismos, há um “amplo *puzzle* de raízes e influências” (*Ibid.*, p. 160) que consolidou o projeto modernista em Portugal, entre as quais se situa o contributo brasileiro.

Não se deve esquecer que, também em Lisboa e no mesmo ano de lançamento da *Orpheu* (1915), contrasta com os seus dois únicos números efetivamente publicados uma revista mais longeva, chamada *Atlântida*, patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil e de Portugal. Fruto de um sólido e amplo projeto, a revista perdurou até 1920. Com quase 100 páginas por exemplar, e tendo por subtítulo “Mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil”, a *Atlântida* perfez 48 números, publicados com periodicidade regular. Entre seus muitos temas, a literatura ocupou posição central. Os textos de abertura, “Atlântida”, de João de Barros (o editor em Lisboa), e “O sonho da Atlântida”, do escritor brasileiro João do Rio (editor no Rio de Janeiro), respondem com otimismo fantasioso à necessidade de reconhecimento mútuo entre as nações.



Fon-Fon! Semanário Alegre, Político, Crítico e Espusante (RJ). Ano XVI, 28 de janeiro de 1922, número 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%201922&pesq=&pagfis=151793>.

Já em 07 de junho de 1919, João do Rio abria a conferência “Portugal-Brasil após a Guerra”, realizada no Teatro Nacional de Lisboa, do seguinte modo: “Direi, Senhores, a minha alegria ao encontrar-vos animando, com a força da simpatia, a campanha da grande aliança luso-brasileira?” (RIO, 1919, p. 440). Trata-se, portanto, de se considerar

a *Atlântida*, revista da qual, não nos esqueçamos, o escritor carioca estava à frente, como parte de uma campanha. Este termo, associado a “força” e “grande aliança”, não deixa de se referir à Primeira Guerra Mundial, que havia se encerrado cerca de meio ano antes. A *Atlântida* foi o instrumento de uma nova ação patriótica bem arquitetada,



FON-FON

UM SONHO DESFEITO...
Flagrante histórico!

SELETO - PARVATY AND ALII

Fon-Fon! Semanário Alegre, Político, Crítico e Espusante (RJ). Ano XVI, 04 de fevereiro de 1922, número 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%201922&pesq=&pagfis=151845>.

que sobreviveu à guerra e aos obstáculos que ela naturalmente interpôs às trocas internacionais, voltada ao estreitamento das relações entre ambos os países. Em sua revisão histórica de nossas relações, João do Rio critica o francesismo, o derrotismo e o desprezo ao Brasil nas obras de um Ramalho Ortigão, de um Eça de Queirós – dos nomes de proa

que, exceção feita ao patriotismo de Guerra Junqueiro, compuseram o grupo dos “vencidos da vida”. A seu ver – a despeito de reconhecer a qualidade literária das obras que realizaram –, por serem homens destituídos da boa-fé que o momento exigia, esses escritores “ensinaram que Portugal não tinha remédio” (*Ibid.*, p. 445).

Inflamado por um compromisso cívico e um desejo solar de prosperidade conjunta, o escritor e jornalista deplorava toda a forma de amargura, a ponto de considerar que a guerra havia deixado lições positivas e proporcionado um momento privilegiado para Portugal e o Brasil:

É este o momento de diamante, em que a nossa Raça vai trabalhar em Portugal para fazê-lo magnífico; é este o momento em que a nossa Raça trabalha no Brasil para torná-lo formidável; é este o momento solar em que, olhando-nos por sobre o mar da esperança universal, o Atlântico, nós nos devemos sentir com a força de fazê-lo o nosso caminho, a nossa estrada, o ligador do império do labor ativo luso-brasileiro – o nosso mar. (*Ibid.*, p. 451).

Pinçados rapidamente dos quatro primeiros números da revista, os seguintes títulos compõem a radiografia exata de seu motivo central: “Relações luso-brasileiras”, “Navegações entre Portugal e Brasil”, “Brasil-Portugal”, “Uma cadeira de estudos brasileiros”, “Um trecho da guerra marítima e a lição do Brasil”. Em “Os portugueses no Brasil” da edição número 3, de 15 de janeiro de 1916, Alberto de Oliveira justifica do seguinte modo o propósito da revista: “O problema do aperfeiçoamento das relações luso-brasileiras tem sido encarado quase exclusivamente nos seus imediatos aspectos políticos e econômicos” (OLIVEIRA, 1916, p. 195). Na sequência, o escritor português diagnostica uma das fontes da tradição brasiliófila em Portugal, e, em contraposição, uma das responsáveis, naquele país, pelo seu chauvinismo:

Entre os nossos maiores escritores modernos não me recordo neste momento senão de Oliveira Martins que tenha escolhido o Brasil como assunto e inspiração de um de seus livros. Em compensação, Camilo Castelo Branco, que foi um grande gênio literário, mas cuja obra é pobre de ideias, fez rir Portugal inteiro, durante anos, à custa dos nossos compatriotas enriquecidos no Brasil, sem que lhe acudisse quanto havia de cruel ingratidão na sua atitude, nem como eram perversoras do sentimento nacional as suas grossas caricaturas. (*Ibid.*, p. 195).

Entre o valioso repertório de textos editados pela *Atlântida*, encontra-se publicada, por Luís de Montalvor, em dezembro de 1916, uma das primeiras apreciações da poesia de Ronald de Carvalho, a quem o escritor português considera um “poeta de essência superior” (MONTALVOR, 1916, p. 119). A definição de seu simbolismo, de um “esplendor lânguido e triste” (*Ibid.*, p. 121), evoca indiretamente a descrição que Fernando Pessoa fizera do “paulismo”, sua primeira incursão vanguardística, nas páginas de *A águia* (1912), ao tratar, por exemplo, da conjugação do “vago” com o “irreal” e o “artifício” (*Ibid.* p. 120)².

Antes da *Atlântida*, não são raras as publicações que manifestaram esse mesmo caráter transatlântico, tal como, justamente, *A águia* (1910-1930), que veiculou textos de Coelho Neto e Lima Barreto, entre outros autores brasileiros. Em contrapartida, é difícil

² Para uma apresentação mais completa dos primeiros números da revista, Cf. Lucia Maria Paschoal Guimarães (2009).

encontrar jornais editados deste lado do Atlântico no início do século que não tenham contado com contribuições regulares de autores portugueses. Essa troca constante, se não representava a efetiva formação, já defendida por Silvio Romero no início do século, de uma comunidade luso-brasileira, está bem distante de um recíproco afastamento.

Até a explosão iconoclasta de 1922, o ângulo pelo qual enxergávamos a

nossa língua, as nossas tradições culturais e nosso *thesaurus* literário não carecia da retaliação programática de um fantasma colonizador. Eis que o breve receituário de nossa emancipação nos lançava na perigosa investigação daquele suposto “eu por trás de mim” que o narrador rosiano de “O espelho” persegue, digamos, por extração, retirando de si tudo o que lhe parecesse mascarar a sua essência, incluindo as emoções e as marcas hereditárias, até o ponto de não enxergar o próprio reflexo no espelho.

Também o autor destas breves linhas se põe diante do espelho ao tratar aqui de algumas conjugações entre o modernismo brasileiro e o português. Tendo nascido nos anos 1970 e sendo, desde 2008, professor de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo, sinto-me suficientemente distante do *frisson* modernista que se alastrou, durante algumas décadas, por parte considerável da intelectualidade paulistana, reorientando linhas de

pesquisa, critérios de valor e todo um vocabulário crítico. Por outro lado, não me despertam empatia as generalizações que reduzem o modernismo a uma fanfarra barulhenta e passageira, ou que indistinguem Mário de Oswald, a meu ver profundamente desiguais entre si como escritores, intelectuais e homens públicos.

Basta uma visita rápida, e sem qualquer saudosismo ou

conservadorismo, à nossa mais consistente tradição lírica posterior à Semana e às semanas que lhe sucederam, para situarmos o sentido positivo e sem recalque de uma hereditariedade que, uma vez superada, frutificou em profícuo diálogo. Refiro-me a um Bandeira de “A Camões” (“E enquanto o fero canto ecoar na mente [...] | Não morrerá sem poetas nem soldados | A língua em que cantaste...”)³ ou “A Antônio Nobre” (“Reveja

em teu destino o meu destino!”); a um Murilo de “O discípulo de Emaús”³; a um Drummond de “A máquina do mundo” ou de “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”; a um Jorge de Lima de “O poeta Jacó”, ou ao diálogo com Os



Coelho Neto (1864-1934), escritor, político e professor. Fonte: Letras e Artes, 18/01/1953.

³ “O homem moderno efetuou a disjunção entre a palavra e o fato; é um homem dúbio, farisaico. O homem Camões é firme e integral. Nele não combatem o sim e o não. O homem Camões é o Sim. Seu ato é fiel à sua palavra. Este Luís de Camões sabia muito bem o que é o Verbo: por isso pôde encarná-lo.”

lusíadas na *Invenção de Orfeu*; a uma Cecília de *Romanceiro da inconfidência*; a um João Cabral de “Elogio da usina e de Sofia de Mello Breyner Andresen”, ou de “O sim contra o sim” (“Cesário Verde usava a tinta | De forma singular”); a um Ferreira Gullar de “Os sete poemas portugueses”, que abrem *A luta corporal*; a uma Ana Cristina César, situada às margens do Tejo, de “Final de uma ode” (“Quisera dividir o corpo em heterônimos — medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo”); a um Glauco Matoso de “Soneto Bocágico-Camônico”; e, finalmente – embora esse compêndio merecesse se estender por páginas – a um José Paulo Paes de “Soneto” (“Sôbolos, rios que cantando vão | a lírica imortal do degredado | que, estando em Babilônia, quer Sião, || irei, levando uma mulher comigo, | e serei, mergulhado no passado, | cada vez mais moderno e mais antigo”). São inevitáveis esses cruzamentos que, fazendo do antigo, moderno, e do estrangeiro, nacional, compõem o solo fértil de nossa tradição.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Gilberto Mendonça Teles (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário de. O movimento Modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Mário de. *Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura*. Carlos Augusto Calil e Flávio Rodrigo Penteado (org.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da

devoração. In: *Colóquio Letras* (65). Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900-1945 (Panorama para estrangeiros). In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a Cultura. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, 4, p. 27-36, abr. 1984.

COUTINHO, Afrânio. *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CRUZ, Benilton. A tipologia do viajante Oswald de Andrade em 1912. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 52, n. 2, p. 47-57, jul./dez. 2012.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1971.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

FRIAS, Joana Matos. O comum horror à realidade: o estranho caso de Ronald de Carvalho e Fernando Pessoa. In: *Fernando Pessoa & Cia. não heterônima*. Caio Gagliardi (org.). São Paulo: Editora Mundaréu, p. 107-132, 2019.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. A luso-brasilidade e o projeto da revista *Atlântida*. *Cultura*, v. 26, p. 51-70, 2009.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.

MONTALVOR, Luís de. Ronald de Carvalho. In: *Atlântida*. Mensário artístico, literário e social para Brasil e Portugal, n. 14, dez. 1916. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>. Acesso em: 23 nov. 2022.

OLIVEIRA, Alberto de. Os portugueses no Brasil. In: *Atlântida*. Mensário artístico, literário e social

para Brasil e Portugal, n. 3, jan. 1916.
Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>. Acesso em: 23 nov. 2022.

PAES, José Paulo. A ruptura vanguardista: as grandes obras.
In: Pizarro, Ana (org.). América latina – palavra, literatura e cultura. Campinas: Unicamp, p. 99-123, 1995.

PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*. Manuela Parreira da Silva (org.). Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

RIO, João do. Portugal-Brasil após a Guerra. *In: Atlântida*. Mensário artístico, literário e social para Brasil e Portugal, n. 40, jul. 1919. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>. Acesso em: 23 nov. 2022.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. Campinas: Unicamp, 2004.

SARAIVA, Arnaldo. A revista *Orpheu* e o Brasil. *Texto poético*, v. 14, p. 562-572, jul./dez. 2018.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. *In: SCHWARZ, Roberto. Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUSA, Rui. Os bastidores brasileiros de *Orpheu*: páginas da revista *Fon-Fon!* (1912-1914). *Pessoa Plural*, n. 7, p. 160-181, P/Spring, 2015.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972.

POESIA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

GOELDI, Oswaldo. *A loucura*.
[S.l.: s.n.]. 1 desenho, p&b.



Abre-se o supercílio...
porém hesita a flor
de sangue, que concede
tempo ao deslocamento
destas mandíbulas,
no baque sucessivo
dos murros vários
na base de molares;

eis a nossa política
de troca, contradom
na lida dos palhaços:
você e eu assinalados
pelo acaso dos lados
que cabem a cada um,
colhendo aqui o fruto
do golpe sobre a carne.

Quem pegou à direita
na derradeira rua
da risada? Quem vai
recolher nas ruínas
todos os dentes soltos
pelo baque, ou todos
os sonhos que, rasgados,
encontram na fumaça,

os nomes dos letrados?
O combate remonta
ao antes dado, ao fato
inenarrado, ao plástico
nome que já nos deram,
e acabaremos nele
enlameados quando
cruzarem nossos ossos.

Toda mãe tem as duas mãos quebradas,
e são para quem nunca as concedeu.
Como se fosse inconcebível fado
o nome carregado, o nume dado
da vila inacabada. Quem te deu
que vai ruindo todo nas quebradas
um erro infando, as contas de um abrigo
perto, teus descontentos descontando?
Conta nos anos tua perda estando
dia. Te deu a casa em desabrigo,
o tempo dava o som do nunca sido:
cordas umbilicais, teu nome quando,
pra comungar, as coisas desvalando,
dia te deu um sono desabrido.

Dia te deu um sono desabrido
pra comungar as coisas desvalando
cordas umbilicais: teu nome quando
o tempo dava o som do nunca sido.
Dia te deu: a casa em desabrigo
conta nos anos tua perda estando
perto, teus descontentos descontando
um erro infando, as contas de um abrigo
que vai ruindo todo nas quebradas
da vila inacabada. Quem te deu
o nome carregado, o nume dado
como se fosse inconcebível fado
e são, para quem nunca concedeu?
Toda mãe tem as duas mãos quebradas.

a partir de Ana Chiara

Os edifícios estralando
como a terrena pedra
de espera da noite,
onde nos entrelaçaremos;

luz torneada no tempo
em cuja brecha
a carne medra
no amor supremo:

estamos revolutos,
feito sargaço
na areia estreita, feito
extremo corte

(onde?)

os dedos estirando
céu adentro, céu
abaixo, céu imenso
sob um som cinzento,
tenso de sílica
e concreto.

Amor supremo

onde estaria, se o ar
exala a peste, o ser
consome o custo
extremo destas tumbas?

Carícia, gesto
interminado,
ainda onde intento
o modo aberto,
atento a tudo que de vivo
se dê pétala no sagrado.

O escapulário (sarça
no umbral do tempo,
sanha na pele
aberta ao ar, sonho
sob a camisa gasta
ou corda da forca
sempre adiada
que me entrelaço)

queima nas costas,
sobre a nódoa dura
da pobre medula,
ainda as digitais
de sulco e brasa
das avós, as vozes
de um santo mouco
pelas calçadas

(a espádua acesa
não sabe criar
asas, não pode
fazer pedras, não
volta sobre as copas
da cozinha, das árvores
em cinzas, das casas
há tanto abandonadas)

por onde o sangue escapa
e sopra a cachaça
dos avôs, o melaço,
o queijo, o travo
de frutas que não sei,
o nome arcaico dado
a algo longe, uma
mãe outra, mudada:

uma manhota, uma
mão que me coça
as costas, uma força
que imposta apõe-se.
Digo o que não escuto,
e no dizê-lo quase surdo
sinto que sustento
o peso de um mundo.

Não é só uma a terra dos pais
e a terra que nos coube, nem é uma
a sanha que nos move, a sina
dura de quem não é jamais capaz
de revirar torrões em paz,
de quem nas mesmas guerras ensina
as artes de explodir a carne, a fina
forma de repassar um giz
no mesmo chão como quem pôs
ali mais um tratado do destino,
(o solo em posse que o confina
a pasto, a pedra, a pós
de nós.)

Não é só uma a terra
que não nos cabe dentro ou fora,
não é mais uno o ciclo que a conforma
em nós, não é mais certa
a senda escalavrada, o ferro
estripado da terra, a tora
nas ferrovias onde o céu
demora em desabar, o inferno
desta partilha interminável de desterro
em terra; e o que se consuma agora
não é a perda do conjunto, a porta
pra sempre entreaberta
na fresta muito estreita.

É o pranto
do tempo terminado, o tempo
que nos convoca agora, fora e dentro
da terra, neste instante
ou no seguinte,
o mistério que turvo feito unguento
nos cobre as chagas, o lento
comércio dos dias, o adiante
adiado e cumprido antecipadamente,

os círculos que damos, os momentos
de mãos trocadas, o momento em que se inventa
o tempo, a terra, outros portentos
que serão nossos, como somos
um sal da terra, bruto,
um começo de sol irresoluto,

enquanto não cansamos,
enquanto não sumimos,
enquanto um rastro arcaico oculta
algo que explode, e alguém ainda escuta
os pomos que clamamos
os dons que construímos
nas ruínas, nesta parca brita
que somos, nesta labuta
de sonhos que sorrimos.

Não é só uma a terra dos pais,
a que nos coube, a única
a que pertenco em despertença cínica,
esta que só começará depois.

Minha experiência com patins

Compraram meus patins foi na Avon
há tantos anos, nem era nascida.
Com eles deslizei e fui ao chão
vezes demais, tão só, tão distraída.

Se me ouviram chorar, foram os sons
dos patins em manobras suicidas.
E os momentos felizes passei com
os joelhos totalmente em carne viva.

Mas quando vi meninas no jardim
e quis andar, descalça, junto delas,
caí, quebrei as pernas. Era o fim.

Mamãe, aos pés da cama, hoje ela
me disse: Foi-se a idade dos patins.
Amanhã abriremos as fivelas.

História do rabo

Na madrugada do meu oitavo aniversário
fui até o quarto dos meus pais e disse:
contem o que houve
com as raposas.

Estava escuro e o pai só queria saber
que horas são, por que não está
na cama, raposas, quê?
Quero saber
(eu tinha apenas oito anos e toda
a paciência do mundo)
o que houve com as raposas.

As raposas, disse o pai,
mas somente porque não
sabia responder.

As raposas, disse mamãe
me puxando pra debaixo das cobertas
e enfiando os dedos entre os meus
cabelos e me enchendo
de beijos as raposas, meu amor
meu coração meu rei meu tudo
desta vida, as raposas se foram há muito,
muito tempo...

Como não houvesse mais raposas,
era preciso inventá-las.

Comecei pelo rabo.

Do vento

Meus filhos choram
Enquanto trabalho.
As vocações concorrem entre si:
É assim que Deus se diverte,
Mas não parecem ser essas
As delícias que têm entre os homens.
Do lado de fora da janela,
O vento empurra folhas contra a grade:
Gosta do som,
Mas eu mesmo penso ser algum chamado.
Sou todo ouvidos,
Vejo símbolo em tudo, chamo o outono de artista,
Busco a liturgia de uma palavra precisa e rara,
Mas tudo, segundo as aves,
É só a brisa, só a manhã.

As tubulações

Quando tudo concorre e a poesia quer,
impõe-se: limpa ela mesma
tubulações, sabe
como se vão ferrugens, ratos, aguarda
fecharem-se os olhos das crianças pequenas —
inadvertido estarás: não sabes
(se conhecesses a límpida água da poesia e o que te pede!)
quando hão de ser limpos, o instante mesmo em que ela fez
dos canos órgãos e a tudo, enquanto deitas,
deu ar de templo que na noite cairá,
e este templo, não, amanhã
por ninguém será reerguido.

O percurso do poema desfeito no quintal

I

Uvaia: pronuncio solene,
Como se um verso seduzisse
Em quintal aberto.

Com o tempo, se haverá de prever
As vias do poema em vão,
se haverá de prever a doce enganosa, uvaia,
com que trais a boca cobiçosa de gosto, de palavra.

II

Não haverá futuro
para a boca cobiçosa de palavra?
Não haverá, em quintal aberto,
Futuro quando tu,
ou colhida no pé ou inútil,
à mercê as intempéries desfiguram?

III

Desfiguras o que a língua quisera solene
Como um círculo de Dante.
Com tua cor enganas a manhã, uvaia,
Com tua cor o ocaso vem e a ele enganas,
te beija em vão.

*Lance de sombras**Meia verdade*

Busco ocupar-me do legado de algo
como um desesquecimento de mim:
ilusão de *Alétheia* versus *Léthe*,
uma verdade, falha, contra o olvido,
pois nem eu nem Verdade somos um.

É insensata ambição criar-se um fato,
insistente procura sem ter fim?
Suspende de um porão profundo e inerte
o que foi sem plenamente ter sido,
um resquício qualquer do que é nenhum?

Que necessidade anômala é essa
de não somente deixar-se passar
como sopro comum de uma modéstia,

apenas nascido, emprestado ao ar,
que simplesmente leva o que aconteça,
dissolvendo-o enfim, a um vago lugar?

Até que

A chama resiste
à aragem

até que

sob um súbito
sucumbe à avessa
paisagem

até que

chamada ressurja
para a mente triste
como acesa imagem.

À memória

Memória, é você a mãe de tudo
o que eu já quis e quero:
essa ilusão de que este mundo
seja algo além de zero.

Por você tudo faz sentido,
e é maior do que é;
um elo, o senso de infinito
desde sempre, e até.

Nada é sozinho em seu percurso,
nem fixo ou imutável;
tudo o que passa por seu uso
é bem para o que cabe.

E se a vida vale o momento,
se o que se vive é tudo,
o guardado se faz intenso
ainda mais que o mundo.

O sol lembrado é mais brilhante
que esse sol que me queima;
a luz retida é diamante
maior que qualquer gema.

Rio paterno

O azul do dia doía
nos olhos, e os pedregulhos,
nos pés; réstias de sol entre
folhas a cor prata ardiam
no espelho do rio corrente,
com esparsos redemunhos.

Punha mãos firmes nas pedras
ásperas, a resistir
ao afora, rio além,
por refrescâncias incertas,
asas de água me envolvendo
no desejo de luzir.

Meu pai sabia nadar?
Como um martelo sem cabo,
dizia num riso ameno
que respingava amizade
no meu também não sabendo:
brilho que dura, guardado.

Janela da alma

Não consegue dormir?
Vamos ver na vidraça
o silêncio da noite,
a cerração leitosa,

o arzinho do vazio
e conversar de nada,
para você lembrar
de tudo que o sossega.

Às vezes busco, ainda,
essa janela aberta,
a voz de minha mãe.

Mnemosýne

As Musas que escuto,
Deusa, vêm de ti:
memória mais funda
de voz infantil
do tempo que habito,
futuro antevisto.

Sabes que o que vejo
num mundo distante
vem do meu desejo,
fervor que abstrai o ente
concreto, presente,
do teu ser titânide.

Mas ergo palavras
mais simples que eu,
de mim despojadas
o mais que me deu,
ansiando que, Deusa,
me tomes por teu.

Do meu pobre mundo
de firmes lembranças,
renascem assuntos
que tuas filhas lançam
em canto inquietante,
vozes sem descanso.

Vivo no que duras,
no que deixas vivo
na mente madura,
dispersos avisos
de algo que persigo
— e sabes vazio.

Mas vazio que, pura
potência, e não nada,
supere a clausura
do que não é, para
conectar-se a cada
mutante verdade.

Lance

Um Bóreas calmo,
respeitoso,
mas às vezes
capaz de ameaças:

o vento sopra
da lembrança
faltas passadas

que além de tudo
são futuro,
lance de sombras
projetadas.

Culpa

A culpa original
é uma lembrança vaga
na forma, mas cortante
em fundo ferimento.

Sem ela, todo o mal
seria algo que passa,
que só dura um instante,
e não nutre o tormento.

Mas me será fatal
toda essa incerta falha,
a dor dilacerante
ao não me dar ao vento.

A Tupã

(oração pseudoanchietana)

Em Tupãretama
minha anga vague
e por entre as angas
vaga se propague
a luz de uma chama,
fogo do Xamã.

Valham-me nas trevas
meus karaibebês
e que esses anhangas
nas vias da terra
não tragam de vez
desgraça tamanha.

Sentença

Este dito será apenas nada
assim que for falado, for ouvido,
pois o que ele prevê só se dará
se for o seu anúncio preterido.

O futuro se cumpre em desmemória
do que teria sido, pois um não
é o que libertará qualquer história
futura de só ser uma ilusão.

A sentença será uma questão,
apenas uma, sempre repetida
porque logo esquecida, por razão

de ser ela o que move o mundo a cada
iminência do fim, motor da vida:
por que esperar ser algo além de nada?

Nexos

Para Jaa Torrano

As lembranças de cada um são únicas
e compõem a sua própria realidade;
não há realidade acima de cada
visão dos fatos, capaz de ser una.

Mas se há nexos entre as díspares memórias,
a verdade transita entre discórdias
e concórdias, pairando além do tempo
como procura incessante de um termo

que a pacifique, eternize e liberte
dos limites dos homens, que a perseguem
por meio da humana parcialidade;

seu trânsito, porém, forja o trajeto
que une as meias verdades na leitura
do mundo, projetando-o nas alturas.

Maria Lúcia Alvim (1932-2021)

*Poemas extraídos do livro
inédito Rabo de olho*

Júbilo

Esfrego minhas mãos no calor do fogo
munida dos primeiros raios da aurora
A esperança

é um sopro
entre a inércia e a brasa
Abro a casa

Pomar

Manga-rosa
Manga-espada
Carlottinha

Ah, angico-vermelho!

Resta o cajueiro
com os braços mutilados
e a castanha dos meus olhos.

Arabesco

Meus dias nesta casa estão contados.
Fui longe de tão perto vim parar.
Assim quis a Fortuna e seus acólitos.
É hora de fluir. Desassombrar.

Nas paredes caiadas deixo a traça
(essa *grain-de-beauté*!) e a olaria
de túneis, catedrais — em cada inseto
vige o arquiteto, e a fantasia

é metamorfose, é moradia.
(O sapo-cururu veio avisar
que o tempo vai mudar). Toda uma elite

no terreiro se aglomera e espicaça
os roedores da praça. Me despeço
de um reino: Soberano Galinheiro.

Popolôpero

De medo de perdê-lo eu o prendia
assim como fui presa entre gaiolas.
Ontem, ou amanhã, ou mesmo agora
seu nome a minha língua adormecia.

Ele queria a noite. O pulo. A trilha.
Eu, o calor dos pés entre os sabugos.
E fui ao seu encontro. E era aurora.
Seu rastro na poeira me seguia.

Ma seule étoile est morte. Minha casa
é como uma festa sem convivas: —
Le Soleil Noir entrando pela fresta

cresta o que restar das sempre-vivas.
E a sombra sobre a cômoda adversa
é a de hoje, de ontem, e de agora.

*Enxaqueca fáustica**a Luís Gustavo Cardoso*

Numa noite muito escura,
na clareira da mata ciliar
rente ao córrego, sob cipós
que lembravam cadafalso
e força, eu chorei amargoso,
lacrimogêneo em dó-e-Jó,
da redenção pedinte. Queria
também no peito o bem-bom
do miocárdio das ovelhas,
o bilhete-só-de-ida ao Éden,
refinanciamento das dívidas
de Eva-e-Adão, meus pais,
aqueles velhos grão-gulosos.

À promessa de Graça
do moço embutido na Cruz,
pedia perdão, jurava-me ovino,
nome limpo nos Cartórios,
não comungava com bodes
à esquerda do Filho-do-Homem,
faria enfim o que a tribo
exigia: acumular sobrenomes.
Enquanto isso, o Bode baldio,
o Injeitado, o Caramulhão,
Tinhoso, o Moço-do-baile,
Protodracônico, o Jurupari,
O-Antes-Lampião-do-Trono
espetava com seu tridente
meus caroços, como caninos
de gente em lombo de boi.
Nós vivíamos de quaresma
em quaresma, a interdição
de carne e o acoitar da Carne.

Hoje vou longe do paradoxo,
contraditório eu mesmo
no furdunço do meu purgatório
que é pessoal, inafiançável,
inferno das minhas falcatruas.
Engulo aspirinas místicas.
Canto o samba-enredo dos fracassos
do meu arbusto genealógico,
os crimes-traumas que me são
visitados desde a sétima
geração dos que só aborrecem
pai e mãe, Deus e o mundo.

Endireito os ombros à carga,
seja espada ou seja cruz,
sou digna como qualquer mula
de carga ou cavalo espancado,
se não quanto aquele burro
arcando à porteira de Jerusalém
o Mágico Bebê já amoçado.
Chega de parábolas, explique
o manual de instruções
com clareza para esse mundo.
Hoje só vejo coisa com coisa.
O sal é o sal, a terra é a terra.

Na mãe a Mãe e o Pai no pai,
e no redemoinho resmungo:
sei que o cão já não é o Cão.
Quando às vezes me aflige
a gastrite do coração, faniquito
d'alma além do pão e circo,
rezo e canto, faço as simpatias,
estouro do milho a pipoca
propícia às segundas-feiras,
mas sei que a eternidade é mixaria,
e o espírito, só um bumerangue
do olho ao mundo e de volta,
e se extingue qual dordolho
à pia, não batismal, mas d'água
benta na pureza do cloro.

Inda busco ordem angélica
n'alguna palavra-quista-carne,

soluções imprescindíveis
 às perguntas que molestam,
 muriçocas na noite cabocla:
 matar boi, não matar homem?
 falar sempre a dorida verdade?
 e sobra uma sombra de sobra
 de nós se terra nos descarna
 os ossos, feito leitoas-de-ceia?
 Valem ainda o olho-por-olho
 e os dentes-por-dentadura,
 se cá entre os cegos e caolhos
 não sois reis nem sou Camões?
 Sou o Ciclope da vila de míope.

Sou o Centauro sem cabeça.
 Em voz-mirim prefiro
 interrogatório e inquérito
 nem de anjos nem de eguns,
 mas do pai-não-Pai
 e da mãe-não-Mãe:
 o que é o Bem, o que é o Mal?
 Cá voto o Sim, lá veto o Não?
 Se mata por fome o homem,
 não é inocente como um bicho?
 Se rouba outro ladrão o ladrão,
 não segue réu até ressarcirmos
 a prima vítima do primeiro furto?

Bebo vinho, e não é Sangue,
 mastigo pão, e não é Carne.
 Esse pão amassado por pobres
 diabos que cedo madrugam,
 esse pão a endurecer na cozinha
 como se enrijece o coração
 nos azulejos frios do mundo,
 este que se esfarela, ex-farinha
 como a pele, esse pão do qual
 não plantei nem soquei os grãos.
 Faz escuro, então eu sussurro.
 Pia a jiripoca na noite infinita.
 Late de frio a capivara no rio.
 No cio ronrona a suçuarana.
 Casmurro aliso a cabeça do cão.

Para Sophia de Mello Breyner Andresen

Tento esquecer a mágoa
pensando — não nos rios onde nasci;
mas no mar que temo, sua irascível
agitação e fascínio.
Penso em Dom Sebastião,
em Pessoa
e nos mortos com seus olhos
de vidro, visionários
dos mais voláteis abismos.
Neles, noturna como as estrelas,
solto este poema, terna e devolvida
de vez ao amor.

Combinações

Um homem confortável.
O seu braço poderia
ser o meu braço.
E assim, contemplada
com três braços viveria.

O mesmo diria das pernas:
dançaria tango
com uma delas.
Com a outra eu pularia
para dentro da minha
perna

já aberta

à espera de espaços.
Um homem cujo rosto
preto ou branco
me escondesse
caso eu fosse
apanhada

a saltar o muro.

Um homem inteiro
mesmo cortado
neste impacto
de ser uno.

Tudo que guardo

É preciso declarar
o imposto de renda,
mas busco um livro de poemas.
Quero ler poemas
nesse dia frio.

Esqueçam que tenho números
que me identificam sem apuros.
Esqueçam de mim, que não sou útil
para o mundo, de forma alguma.

Na minha casa tem facas
que nunca uso; e colheres, e pratos.
Janelas abertas como precipícios
anunciam atos graves, vazios
de qualquer realização.

Prefiro muito mais aquele filme
em que desapareço. Personagem
vivo por dois segundos, num edifício.

Eu colecionava pedras, de todos os tipos.
Como tantos guardam selos
em álbuns refinados.

Continuo sem nada saber
sobre o âmagô de qualquer número.
A poesia muda, inescrutável

é tudo que guardo, e não tenho.

Teu rosto

Em teu rosto Deus viveria com conforto:
simetria de formas, poucas renúncias,
nariz e boca em consonância com o mundo,
dentes perfeitos para as ausências
sem qualquer rasto de melancolia:
uma alegria invisível e funda
sutil como só a tristeza mais longa
consegue apreender:

Em teu rosto, Deus viveria em pleno conforto:
e até se mostraria aos incautos, aos tomés, aos ateus:
‘Vejam’, Ele diria, ‘nesse nariz pousa um pássaro cego
que me guia!’

Ars poetica 2

Não jogue seu verso no amor.
Jogue-o na morte, no vento, no jardim

dos cemitérios.

Lá envelhece a sua infância,
aquela que o abandonou.
Acolhe ela.

E roube desde já
o velho que o espera
dentro do vago espelho
da terra.

Ao invés de versos dramáticos
sobre o amor que não lhe quer,
escreva sobre as traças
que habitam seu corpo, com você:

e constroem outra pessoa
nesta alma que não desata
mostrando ao mundo uma luz opaca
perto do fim.
Venha ver.

Oceano

A escova de dentes
velha, de tantos anos,
à espera de seu dono.

As sandálias havaianas
azuis, debaixo da cama,
enormes, feito barcos

à deriva, no solitário oceano.

Tudo dentro do quarto
fechado: cortinas não se espalham
com nenhum vento.

Pia escondendo pratos
daquela última festa que demos.

Na radiola um tango estridente
toca sozinho. O desespero da dança
invisível, quebrando o assoalho,
afundando o chão da casa,
soterrando-a.

Manuel Bandeira

Ah, Bandeira, não tive tuberculose, que nem você;
mas vivo, a cada dia, como se fosse morrer.

Feito andorinha, sigo à toa, à toa.

Não entendo as pessoas, nem o mundo,
e acho um absurdo o que acontece
no Brasil, agora.

É absurdo, Bandeira, o que acontece
no Brasil, agora. Uma quadrilha
enorme, enorme, juízes, deputados, senadores
ladrões de alta escala, perigosos
porque ainda não usam armas
como revólver e pistolas.

O Brasil vai acabar, Bandeira,
a qualquer momento. Vou salvar os seus livros,
os seus poemas; e essa vontade louca,
imorredoura e continua
de Justiça: palavra injusta, que nunca será
ela mesma, nesse mundo.

Justiça, Bandeira, é uma palavra sem pátria.

Teseu e Ariadne

*Oh, Ariadne, tu mesma és o labirinto,
de ti jamais se consegue sair.
Nietzsche*

Sob uma sombra em Cnossos,
Um corpo se curva e cai sobre o solo
Súbita a treva e o barulho dos ossos,
Mas Ariadne enrosca um novelo.

Trava, trama do tempo, tomba
Sobre a poeira do chão a sombra
Que um fio acende e conduz
Vivo o herói ao encontro da luz.

Livre Teseu na ilha de Creta
Olhar como o mar, infinito;
Que finda no ar e do azul inventa

O outro fio que atrela o muito
Se amar ao amor faminto:
Infinitamente atado ao labirinto.

Potlach, ensaio sobre o dom

*Não foi o
homem que
criou a coragem,
a ordem ou a
Graça; arranca
de ti a vaidade...
Ávido de
destruir avaro de
caridade...
Ezra Pound, Canto 81*

*Parce que c'était lui,
parce que c'était moi.
Montaigne*

Tudo o que eu não tenho
Conquistei com meu trabalho
Pra tudo o que não posso
Foi preciso muito esforço
Mas tudo o que tenho de verdade
Foi de graça,
Um dom do Ser
Um mero acontecer:
A Graça;
Sem conquista
sem barganha.

O que se ganha
De poder;
O que nos traça,
Numa peça,
Sem arestas,
O que nos basta.
Tudo o que presta
Nada oco,
nem de palha,
Liberto da
Cangalha,
Bem tramado o

Conteúdo,
preenchida
Arquitetura,
Sem ruído nem ranhura,
Só a bela simetria:
cosmogonia.

Tudo o que tenho
De valor
Foi Projetado
por pedreiro
em divina
tessitura
Por inteiro,
Par em par
(Cada nota
em seu lugar)
Apenas veio
Como um dom
Sem nenhum meio
Como o ouro
De Heráclito,
tipo de pacto
com a força que
garimpa
limpa o solo
tira o selo
da verdade

descobre, revela
deixa-se mostrar
à rica
promessa
do ser numa clareira,
prece verdadeira
que fica,
permanece e
nunca cessa:
o dom da
Graça.

a mãe do nosso açougueiro

suas mãos vieram antes. adiante, os dedos graxos
se moviam como se neles prendesse mesmo o ar.
sorrímos, brincamos, porque é uma causa infinita,
essa de compor um anjo. para esta mãe. esta das

horas de *não* e de *ternura*, e aparar tudo que esmaga:
migalhas junto dos lábios, dentes que maltratam.
seu sorriso nos mordida, mascava o mundo como
uma goma, de mandíbula feliz, e mãos tão firmes:

ele agarrava duro as contas sibilantes do chocalho,
seus punhos se fechavam no cercado do andador,
ele fatiava os ovos brancos amando o fio da faca.
mas que gosto ao ver a massa mole que a gema

alaranjava no prato pegajosa, aderência doce que
não pouco se parece com a do sangue, enamorado.
as horas de cortar, suas favoritas. nosso anjo, nosso
gabriel, nosso jorge: a espada é a força, o nosso rito.

jargão de pia e barril (II)

fala também a água de fogo, chamam cachaça,
que banha a carne do cachaço de doçura: eis
a chama de sua língua ardente, espuma da cana
fervente como céu de nuvens que se dissipam

por clareza, translúcido líquido dessa prata veloz
do álcool, ou da caixa sonora do carvalho velho,
senhor ouro que tinge sua voz de saibro; sério, o
cenho de seu matiz, mas doce fermento de força

muscular escondida na senzala de onde tentam-na,
nova nobre mentida, mas rememorada em insultos
de reduzir pobre e pinguço, cachaceiro e nordestino,
travo de trabalhador: seu indomável elogio, cachaça.

o zelador no telhado

o pintor lá estava e o maço de cigarros,
o zelador no telhado. um momento de
amplitude, longe do quarto encerrado, a
portaria: o vidro a campainha o resolver

apressado. o zelador no telhado: o vento,
seco neste azul contaminado [celeste no
entanto], nuvens que pedem este sonho
acordado; nuvens, de cigarro. o zelador

no telhado. senta-se distante, e se sente
constelado: há um avião prateado, brilha
radiante ao sol e se perde, passado. e em
poucos minutos, de zelador no telhado, o

alheio ruído quase se cala; esforçado, um
traço no fim do sem fim de prédios ensaia
fazer o horizonte: tudo isso nota o zelador
no telhado. apaga o cigarro, torna esperado.

guerra cultural

na cabeça dos godos [diz cesareia], estátuas de mármore:
o fauno adormecido nem acorda eclodindo projétil nos
chifres do elmo. *endormi* [diz bouchardon] ao copiá-lo res-
taurado para antes de ser gliptobomba, ou o que sabemos:

um item novo no que asnos chamam [guerra cultural]? o
fauno voador do mausoléu de adriano entraria enfim na
testa dura dos godos da barbárie. entraria após, com seu
pênis, na doce porcelana em nymphenburg, sem ironia,

[nymphenburg]. o corpo antes grego, que copiam romanos
e redescobre barberini, segue após aos alemães, virtude de
mostruário, raça superior, ignorando o fato de que o fauno,
enfim, não é humano, e a estátua tinha mira nos seus cornos.

2016

e se constrói [constrói, cimento] soma
que subtrai árvores e terra, terror das
sombras de planalto, vidro quieto sem
o mármore morto, marca sobre a mata.

a ruína do palácio, sua quietude vazia,
luzes de fantasmas no espaço amplo, e
a coruja que observa o horror debanda.
que mesquinhos aqueles que acham tão

importantes suas farsas de gafanhotos e
maremotos, misericórdia e tragédia, os
gangsters que trotam com seus tanques
este chão que dava planta, e já dá morte.

Tungurahua sonha

olhar a tarde caída longe de tua pele
guarda em mim o mesmo espanto de quando desperto
e testemunho teu sono curvo aberto em sete horizontes

e nele você dança pelas ruas de montevidéu
e todos os teus movimentos percutem em cada pele de tambor
que agora querem dançar teus gestos

teus olhos desfiando história pela américa adentro
todo um continente contido em tua bolsa e lábios
— alguns países carregados em tuas pernas

tua dádiva oferece-me 37 línguas em que tento em vão
servir-me delas para soletrar teu nome

teus olhos dormidos me revelam os sonhos guardados em teu sorriso,
um mundo para ser descascado à unha
com a minúcia de quem conserta um relógio de bolso

e porque a tarde cai, a tua pele se ilumina dentro do sono
— a tarde longe de tua pele
e onde, desperto, testemunho a aparição dos teus sonhos

Tygre em petrópolis

porque a terra se estende nos seres

nutrindo a sede com poros densos
essa árdua e eterna tarefa de arar o ouro no tempo
converte em asas e árvore o homem de gabinete

tygre à espreita silêncio na neve rubra
resmas vertidas no sol poente

a calma habitada em sua coluna certa
marca o ritmo que rege os nomes batidos em seu peito ascendente

você vive em um castelo estrelado no centro de um milharal
 ou no dorso de uma baleia padecendo em um santuário
 em meio a livros e relvas
 todos cintilando letras graves como a inocência de um rinoceronte azul
 ou mesmo um leopardo lunar desnudo no terreiro
 apreciando toda a criação diuturna
 que revolve e se engraça com os ossos do mundo

o seu nome tem a força de uma mandíbula leonina
palavra que vela a selva e lavra o chão que o sustenta em vertigem

— nome que emula a terra e transforma os seres inaugurando a aurora sempre nascente

A perda sem nome

O que entregas é sempre
esta perda sem nome
este pulso a bater longe de ti
nalguma boca-de-lobo da tua
rua, esta pressa imperfeita
para onde a tua demora
corre sem dar-se conta.

O que levas é só este
rumor de águas passadas
perto mas nunca dentro
de teus canais, estes vazios
sem forma acabada
esta solidão e este desejo
sempre a demovê-la.

O que perdes não tem nome
mas o sabes trancado a sete
chaves no mais íntimo das
tuas unhas, aliás este corpo
é o que perdes aos poucos
como tudo, só não sabes
que elemento o consome:
água, terra, fogo, fome.

Máscara mortuária

Minha máscara mortuária
será velada?

Meu cachorro abandonado
alimentado?

As minhas plantas no canteiro
molhadas?

Minhas roupas, meus armários,
meus instrumentos?

Meus amigos, meus amores,
meus escritos:

Todos proscritos.

*Semana da Paixão**Victor Safhado*

O fado do artista tira
da perna reta a lira
curva

A Sapho do calafrio
harpejo retorcido
a fogo

Quando a pedra duvida
é um verso
de Catalão

Juca Preta

A bisneta do Juca Mulato
é doutora em capoeira
e é o seguinte,
tem artigo citado,
é convidada para conferências de abertura,
e se o esperto vem no sapatinho racista,
ela solta o rabo de arraia
da leitura quilométrica

Semana da Paixão

A Semana de 22 não cabe na semana
medida da paixão de quem usa
delírio de quem abusa

A Semana de 22 histórica dançou
com a sua única peça encenada
a Semana

A Semana de 22 pipoca virgem
esperando outra
fecundação

Que semana foi que criou
a Semana que veio antes
da semana até hoje?

Grito

O grito foi atirado ao ar,
foi quicando de mão em mão
vento levado da independência
E foi uma lenda anterior ao ser grito,
até hoje procurando o chão
que era sua inspiração,
que dizem era nosso

Eco zumbido assombração,
que Villa-Lobos ouviu
na partitura

Bobinhas

Jóias farfalham na exposição,
uma boba faz boca de nojo
saltos cubanos batucam o salão,
duas bobas cochicham xingando
perfumes banhando a escadaria,
três bobas de chapéu clochê
fumos em voltas concertistas,
um bobão baba nas bobinhas
velha arte dentro da nova

Arquitetura do Jongo

Fundações do Municipal

jogo e jongo

Colunas do arranha céu

tambor e tombo

Vigas do Hospital Hospício

dedos sem mãos

Paredes da Faculdade Museu

batida estaca

Fiações da Biblioteca

batida saudade

Tubulações da metrópole

Tebas e Filmes

embaixo da terra dor

da procissão metrô

Slam

Eu não relincho que o pixo é o lixo
visual da cidade,
o que dói no meu olho é o cisco
da fome matada no resto,
da sede afogada no esgoto,
da vida perdida na fila,
da bala achada no moleque black,
do sarampo roendo o curumim,
do pastor funcionário do crime,
eu grito que o pixo é o modernismo da quebrada
e é de graça, falô?

A Casa de Mário de Andrade

Entrou uma turma de escola
na casa de Mário de Andrade.
Entrou na mesma da hora
que eu entrava na saudade!
Nem solidão eu tive
nem solidão por esmola
na casa da Lopes Chaves.

Onde ensinava piano
eu nem silêncio tive;
onde estudava *folklore*
eu não pude me estudar
e no porão dos meninos
entraram muitos, demais.

Nanhã queria me ver,
não divisei nas fardas;
era uma turma de escola
por uma casa vazia
com umas fotos, com vídeos,
arlequinada sem Mário.

A guia da casa dizia
dos tantos livros dali
e a turma supunha milhões
e a guia diminuía
até chegar nesse dia
com suas paredes nuas.

Nem solidão eu tive!
Que Casa de Mário sem ele,
que nada de Mário eu vi.
Achei tão baixo um portal
que imaginei a corcunda
de Mário, para passar,
na casa da Barra Funda
dita “Coração Perdido”
cheia agora de palpitações.
Saí dali para sempre
saí dali para nunca
saí dali com senões.

Foi como, velho, matasse
a aula de Modernismo.
Como fugisse da classe
ou mesmo da sintaxe
nos braços de um solecismo.
Lá fora, São Paulo me dava
certa razão com cinismo.

Musa de Brecheret

Pontiaguda e angulosa musa,
não atendeste às súplicas de Júlia:
mesmo a clâmide cai como uma blusa
colada e *art nouveau*, sem mais tertúlia.

Ou vejo mal, e algo em ti usa e abusa
de êxtase sem gozo e volúpia abúlica?
Algo — ou alguém, a própria Musa intrusa
no mármore aflorando em ângulo e agulha?

Não foi assim que Júlia quis-te o porte,
ou Victor escavou-te e ofereceu
do veio do soneto para escândalo?

Assim a tumular foi salva à morte
e a mão contraditória de um vândalo,
foi ela que te trouxe a este museu.

Impressão de Giverny

Giverny é — exatamente:
não ultrapassa nem sonega.
Corresponde às minhas fotos velhas,
ao raro vídeo p&b
de Monet.

Lago, carpas, ninfeias,
ponte japonesa, mobília provençal —
Giverny não muda tanto
com a luz da tarde ou da manhã
como a catedral de Rouen.

O estacionamento anexo
e o asfalto onde ontem uma moto derrapou,
ficam sendo caminho mesmo
agora que você chegou.

Essa teimosia em ser
e até primavera,
essa expansão de beleza em canteiros,
sem Versalhes de exageros,
fazem do lugar mais cambiante se pintado
o borrão daquela alma barbada,
daquele vulto de suspensórios
que já trazia em si
o que temos de tênue e Giverny.

Gaudí

Dentro da casa mora o sonho
e o que posso fazer é inchá-lo
para que de fora se veja
curvilíneo e colorido.

Dentro da igreja? Um Sonho.
E o que posso fazer? Murchá-lo.
Vai ficar imenso, ainda. Seja
feita a Vossa vontade.

Dentro de ti, mais Sonho e sonho:
uns poemas de Barcelona
que destruirás, sobre os pombos
da *Plaça Reial*: cá revoam.

Dentro de mim, Gaudí, sem gáudio,
mora apenas um mendigo;
e daí que sonhos e pombos
me atropelem, e aquele bonde.

O nascimento do Art Nouveau

De quem viu Cristo um dia na janela,
de quem em Rafael viu artifício,
de Blake e de Rossetti, e de Moreau
veio esse gérmen feito de hematita.

A flor foi simultânea e insinuada:
botão sem primavera em lianas tímidas,
de esguelha pelo vão de uma fachada,
gavinhas (para a *chicotada*) em fímbria.

Corriam impressões de sol nascente,
marinhas ou ninfeias, bailarinas;
a flor, se era de ferro, foi contrária,
com guerra sua, bela mas antípoda.

Não via, em seu jardim, clausura em traço:
a grade era ela própria inflorescência
de acantos no florão, jazida escusa
sem floreira, florim — sem floreado.

E, de ferro, seguiu cega: atreveu-se
um dia a esboçar corola e pétala;
o velho pedestal para a mulher
floriu, e de infinito as cabeleiras.

Então desabrochada, algum pavão
sobrante a remirou com seu ocelo;
mas era sugestão de gineceu
e a flor: EU ME REBELO BELO BELO!...

...em ricochete de ecos no Oriente,
caniços de grafismo e novidade,
em sedas, porcelanas, bordaduras,
em coisas nem tão novas: sem idade.

O voo de tal pavão no bambual
pairou em pauta prévia para tintas:
rasante nas hipóteses do sonho,
tangeu os arquitetos para dentro.

Sempre que se ergue o Belo, o indigitam
com a questão menor: de serventia.
Até a uma flor. Mas essa, curva,
com devolver pergunta os respondia.

Em Bruxelas, o velho professor
de Victor Horta chora ao ver-lhe a casa:
onde era de esconder, ela mostrava;
mas não é mesmo assim com a própria lágrima?

Ora, foi tarde: a flor queria o fogo,
vidro soprado – vai para Nancy;
os cardos da Lorena ela queria?
Gallé lhes deu a dor que só dá têmpera.

A ancestral raiz que desce a Blake
brotou além da Mancha na papoula
preta e branca em Londres, quando Aubrey
riscou feito um cometa-lantejoula.

Seguiu ferrenha a flor até a Itália,
onde encontrou Florença, pouco pôde;
mas Mechellazzi fez a sua “Vila”
sorrindo solitária para os doges.

Voltaram a interrogá-la na Alemanha
quando Munique amava seus volumes.
Ficou parada como um dois de paus —
Bauhaus cresceu à sombra dos ciúmes.

Em Viena, musical, a flor foi grito
em beijo de Klimt, como em Oslo, Munch.
Em Barcelona, o beato ou bom mendigo
Antoni Gaudí a fez sagrada, intermina.

Em Nova York — luz! — foi luminária
com Tiffany, das “teias de aranha”
em vidros de mosaico e, sendo vária,
volta a Paris, loja Bing, mas não ganha

com Guimard, o concurso do metrô,
e assim mesmo entra — a “serpentina”!
Impôs seu carnaval, hoje retrô,
quem foi futura sem nem ser menina.

Questão a essa altura sem ter paz,
agora vem de abelha em seu ciclame;
Lalique em camafeu e um *réclame*
de Mucha para Sara: enfim, cartaz.

Então não mais em flor qual fora antes,
em mil chegava a ser floricultura;
e como é mal de flor, por redundantes,
as pétalas baixaram à sepultura.

POESIA LUSÓFONA
CONTEMPORÂNEA



GOELDI, Oswaldo. *Vida noturna*.
[S.l.: s.n.]. 1 grav., p&b, 22 x 24,2 cm.

Daniel Jonas [Portugal]

A um surfista

O surfista envelhece sobre a prancha,
subindo e descendo, lomba após lomba,
clepsidra de sal, à espera do seu maremoto de estimação.
Esta é igual à que será, a si se sucedendo por igual,
e cada onda anda noutra e outra anda na de antes,
e cada surfista igual a outro e outro igual a este,
no encaço da espuma, despojos de neoprene
até fechar-se o dia e quebrar-se o espelho côncavo
e tornar-se o espinhaço tanzanite e crepuscular,
antes de ser dado à costa, como Jonas sobre Nínive.

O surfista envelhece sobre a prancha.
Náufrago de instante, dado e retirado
num embalo, esperando místico o seu buda.
O longo Verão rende-se ao brusco Inverno.
Aplainará o vinco, jogará com a experiência, a sensatez
da oportunidade, olhará o rosto a um Ulisses parafinado,
e indagará de sobre a tábua o espelho de onde um tão curioso
como ele o espreitará, entre rugas de água, cubista,
embora o não reconheça já, nos vincos da água.
O sol tão grande sobre ele, sobejando na espuma,
estilhaçado na espuma em pedaços de luz,
pequenos clarões fotografando o cimo da água,
instantâneos que ele observa como pequenos bichos de luz,
mosquitos, larvas de luz, fogachos de água.

O surfista faz de morto; espera imóvel ante o urso;
espera a plaina que lhe fatie a onda perfeita e curva
onde prono levante a crista e ataque imperial o ímpeto,
como César passando revista aos amplos céus,
ovante na bandeja da sua glória, laureado,
onde se debruçar, encavalitar e depois empinar
como num circo máximo passeando a sua biga
para gáudio do pão e circo, finalmente erecto
como sobre um cavalo rábido o vaqueiro no rodeio.
É um soldado, e como este, outros, muitos,
abaulando-se, rastejando, sondando, tacteando
a sombra da água: tudo tem o seu relevo e é vidro.

Agachados animais, fumegando como nuvens,
pacotes levados para longe boiando,
recriando-o, tal como agora, outro àquele,
cópias de si, sucedâneos, sucessivos.
Observa o horizonte, a ausência, o silêncio antes da batalha,
um espriar, um esmaecer, um deitar
na relva onde deixara a sua forma de adolescente.
Assim impassível a areia apesar de pisada.
Num momento um, no outro outro, regressando
após alcançar terra como num embalo de dúvida,
perfeição sobre perfeição, talvez esquecido
de algo deixado lá atrás, no poente largo
da rasura. Parece repetir-se indefinidamente
mas já mordeu o sopé das falésias,
deixou as pedras no lugar da areia,
investiu sobre formas iguais de sombras,
uma concha fendida que procura desenterrar
das sisudas rochas como se às conchas avistasse o fóssil
da sua mão gêmea, porém, desirmanada e uma serpente enros
cada perna abaixo sem rumo na dança boiante.
Um rumor de azul quase ébrio, num êxtase de estase,
palavras ecoando nos ouvidos, dança com a cabeça,
encolhendo-se, ouvindo o mar em estereofonia e dança
com a cabeça entre dois búzios e os gémeos a meia haste.

Nada como Zurlini e Stendhal em Rimini
como se um molhe fosse um trompete Maynard Ferguson
movido à saliva, água, espuma, e, como escuna,
Delon, um veleiro solitário num paredão de fim de tarde.
Eu vi o surfista como Cristo nas águas, andar sobre as águas,
para espanto do discípulo, pedra sobre a água.
Mas, logo, ó homem de pouca fé, a água engole-o
e ele a água, e é apanhado como um peso pela gravidade
da súbita derrocada, império que desaba.
Assim a vanglória.

Assim a existência na terra. Rasteja pelo horizonte,
com sorte, senta-se, e, com mais sorte ainda,
levanta-se, erigindo a estátua momentânea
sobre o pedestal, imperador passando no carro triunfal,
domando ondas forasteiras, passando revista às gaivotas,
saudando o momento que há-de falir mais adiante,
na exaustão da glória, onde de novo, despejado sobre o horizonte,
se ergue terreno e mundano, orvalhado,
dando pela última vez à costa,
e, aí, desembarcado, estacado, aterrado,
meneia a crina perplexa
e como que aturdido de um acidente, sacode as penas
e segue confuso para a marginal a dar notícia de si
após o frémito do naufrágio ou do choque,
detido sob o estroboscópio, epilético, siderado,
como um holofote varrendo uma fuga,
um evadido tartamudeando: voltar para casa.

E assim deixa a massa de água, que fora o seu império,
depois de nos deitarmos sobre as águas, rastejar em remadas,
depois de subir como um deus momentâneo,
depois de, apoiado ao bordão, na resolução da espuma,
levar a sua bengala untada no fim das ondas,
assim cumprindo as três idades do Homem,
hominídeo, erecto, sapiente,
retirando-se, após a glória, na sua velhice súbita,
como uma alga da água,
pisando o solo do real e do regresso.

Autobiografia

No sofá-cama da copa a avó
estende-se cataléptica sobre o lado, deixando
deslizar os parentes a beijar-lhe a fronte
esbranquiçada. Em desalinho o corpo
velho, inestético, frio mas ainda
não completamente falecido,
ainda os sentidos aparentemente adormecidos,
estão alertas. Sobre as pálpebras cerradas
espreita o sobrolho do falcão.

Deixou de falar às irmãs
regateando o saque da morte
dos pais: as porcelanas, as pratas
pendentes.
A maneira galante de Blanche Dubois
sempre dependeu da simpatia de estranhos,
todos eles homens.
Foi a mais velha de três; mas vinham antes
duas meias-irmãs indesejadas, supponho
terá sido um contratempo. Nunca se refez
de cobiçar as sobras das refeições familiares.

Tampouco lhe sobrou amor para prodigalizar;
tampouco a amámos muito à nossa volta.
Não recordo uma só verdade
que nos ensinasse. A minha avó sagaz
não fora nunca sábia.

Mal a conheço antes
do que dela me lembro. Tão habilidosa foi
na obliteração da memória. Apenas
resta uma fotografia do seu casamento:
a cabeça baixa repousa na do avô.
As outras, as destruiu, não por remorso
mas por vaidade — corre no sangue das mulheres
da família. Também a mãe destroçou
retratos que julgou comprometedores.
E todavia terá havido apreensão,
medo e relações sexuais.

Decapitou igualmente as pétalas
da flor de laranjeira,
e dos galhos fez forros
para travesseiros. Sempre gostou
de coisas empalhadas, mortas,
arranjos manuais com aparas
de papel vegetal e palhinhas de plástico.
Nunca a entusiasmou a vida real,
aliás, suponho que tivesse sonhos
de uma vida régia. Sei que antigamente
havia criadas de dentro
e que costumava cruzar o rio
para comprar fazendas e chapéus
na cidade que brilhava à montante.

Tão pouco a descubro nas fotografias
do casamento da mãe. O avô aparece
numa delas, ao canto, vertendo lágrimas,
enquanto a mãe se aparta com o pai
no seu novo carro branco, a moldura da janela
segando-lhe o cabelo velado.

Esbelta e esguia, a mãe, esposa atraente
esperava, suponho, começar o sangue
mas foi quem mais sofreu por ela, apegada
ao seu pulso de poder, à mágoa
encenada, vítima prematura
de uma viuvez sem eventos. É tempo,
avó, de nos deixares, mulher combatente, velha
guerreira louca no sofá-cama rangente,
tão inútil e vã cruzada.

Desculpa, avó, eu não ouvir a voz
do sangue, melhor será cumprir
a palavra.

Validade

explodimos dignos da constelação
que venha a ter o nosso nome,
porém, pouco após redobra a fome
a esgana que morde dissidente
da teima no encaixe sexual
e logo a incerteza da cor ígnea
ou venal da magia que fazemos
de tropeços nefandos de drogas

miríficas de valor inflacionado
cheias de hipérboles e adjetivos
de cotos esfolados somos bichos
com pavor daquilo que nem é bem
descrédito, é uma entalada espinha
dorsal patética, achada na combustão
doméstica de beatas pavorosas
no caixote do lixo incinerado

com o pacote fora do prazo
dum coalhado amor ainda branco,
pulcro, afinal fóssil assente
na dor onde se diz: *que arda!* mas
um de nós desvia alternadamente
tanto fogo preso o fumo asfixia
e a vez — dos dois — há um valente
que risca e acende por poesia

Soneto rosário

rezo muito dez minutos ao dia para aceitar o não ficar
contigo; os já somados são mais que os passados, altos,
fugazes, mesmo a contar antes da fornicção; vieste dum raio;
fizeste-me arder; fiquei em lava; o sangue sem chão;
magma pedra cinza; eu não sou nem fénix nem fedra.
quero com isso dizer que não renasci nem morri. não
me absolve nem censuro. há dias quase chego ao neutro,
quase não-pena, vivendo menos pesada e mais larga
relativamente (revisto tudo) menos só, mas o fole que fui
depois de me encheres e me tirares a ti, tem peles pregas
e assobios por frinchas furam como açoites; eu não sou
muito estoica com a dor nem grande franciscana, segundo
consta, escrito a ponto de, como quem não quer a coisa nada
perde, apenas muda, tolerar sem estrondo o desabrigo do amor

Temos sido isso. Negros

Só por esse tempo,
Só por agora, ficamos com existências de ficar
Com olhos negros.
Manteremos em tempos de obesidade e de todas as generalidades,
E bons atos, houve tempo que nos meteram os apóstolos nas costas,
Nuns atos pouco bíblicos e com eco. A ferro, chibata e sangue.

Muitas bocas, muitas palavras,
Muitos dias que têm falado de nós.
Têm sido isso. Obesidades nas mãos de quem mutila frutos da terra.
Têm sido corpos obesos por dentro
Secos, animais obesos com muitas ganas. Obesos. Cheios de coisas por fazer,
Temos aprendido a ser gordos por dentro.
Conta distanciamento, e outras tantas verdades falecidas.

Acabou o alongamento do braço e chibatas no lombo.
Só por agora. Seremos obesos.

O dorso do boy africano está cheio de banha,
com a astúcia dos homens com acentos nas grandes mesas,
e o mundo é só uma sala redonda que meteu água e demasiado sangue,
agora azul lá pelas bandas do Mediterrâneo,
eles sorriem no fundo com bocas negras,
e a própria África ainda é a porta de confluência,

toda a humanidade corre em grandes competições
de se ser obeso, seremos às vezes só pretos
e se chamarem por nós, seremos também africanos,
e se nos chamarem para experimentar o polígrafo,
revelaremos, que só por esse tempo, temos tentado
a continuar pretos, barbudos, olhos cheios de letras
distorcendo aquela África moribunda
que se metia facilmente pela boca e pela bunda,
às vezes com homens só de cor que nasceram
sem nunca serem pretos.

Temos sido levados em conta, em alta atenção por esses que falam,
Sência e ciência de tal FMI,
Com banhas, com cobras saídos de nós mesmos,
Temos aprendido na calada da noite sem ser notado,
Temos sido isso. Homens pretos. Homens negros.
Com coisas para fazer e formas para contar
junto a um baobá.

Deram-me o silêncio

em troca deram-me o silêncio,
deram-me o silêncio em tudo o que toquei.
nem prenúncio de vida, já nem tocam,
nem músicas, nem ladainhas.
deram-me o silêncio.

na terra já não há corpo,
nem cara de massapê, tudo foi pela fé,
pedaços das minhas mentes soltas,
mal entornam a cara, falam ao alto das ciências.
todos os que deixei têm apertado aquela bênção do final do dia,
a mim, só o silêncio.

o pó que bate em chagas de verdejantes ribeiras de principal.
vi aqueles que antes foram. senti a enxurrada dos que choram,
depois, foi o silêncio.
ao pé da santa, todos os ventos daquelas negras montanhas,
usavam outros poderes, o que veio no final de semana.
a morte que por instantes morou no corpo velho.
foi poderoso, vazio, e melodias vinham das bocas, em mim o silêncio.

andei aos terços. ela estendeu-me só soluços,
entendi o silêncio.
tinha visto. deram-me o silêncio. tenho habituado ao silêncio.
vós que tendes habituado ao meu silêncio?
tendes-me dado pedaços de lembrança?
basta que seja a minha voz
nos seus corpos
e um berro contra o que apaga em silêncio.

Do tempo da fome 47

sabiam que tudo vai passar.
a menina da rua estreita que entregava pedaços de fartura.
o choro da criança dos anos trinta,
a fome que fintava aquelas datas marcadas de desnutrição.
tudo vai passar.
a fome cantada na década de quarenta,
homens de “-enta” que foram à cidade sem antigos abrigos na barriga.
tudo vai passar,
aqueles arames farpados, o primo português, o preso sem peso, feiuras do estado novo.
tudo passará,
até eu que nem sei escrever um poema que cabe numa grande mulher.
tudo passará.
essas peles da antiga juventude, num tempo que se ilude.
ou morre-se, ou vive-se morrendo.
Tu que descobristes a linguagem do tempo, já não morres e tudo passa,
até morte passa, de uma só vez.
o mundo tem girado no canto da boca, em sincronia à parte,
ao norte que sopra vitoriosas lembranças. e tudo passará.
quem saberá escrever um poema para um livro vivo?
é necessário antes que tudo passa cavar a língua da memória.

O ano da morte do artista de rua

Quando me descobri já não sabia deles.
eles eram maiores que as casas e tetos partidos,
sem meninices, no entanto, aguçavam feias infantilidades.
eram sujeitos separados de paciência,
o nome dos lindos filhos da puta.

tenho lindas letras penduradas nas grafias,
e outras tantas que figuram em trovas e cantos,
tenho várias versões de mundo que deixei na terra,
outros tantos nelas quando conheci aqueles filhos da puta.

nada fez supor o perfazimento daqueles que andam,
com empenho na barriga da longa neblina. olhos assanhados de todos eles,
com más-intenções na prega. obedecendo uma certa canalhice,
mais forte que escadas em direção ao inferno, ou ao encontro dos canalhas.
provavelmente faltavam algumas gotas de palavras —, estão todos em casa.
já não são minhas, mas as tenho lá em casa, vós me tendes em minha voz.

podem fazer as poesias que desejarem.
idolatrarão sempre milhões de dúvidas se gostaria, se sorria,
fica ao vosso cargo. poucas coisas deveriam fazer um homem feliz,
como o silêncio mais prolongado,
azar em antecipação, guardem todos eles no coração.

se diziam coisas feias, ou um fumo afiado contra a carne da noite.
aonde habitam os esforços das coisas rente à terra
rente ao esconder do sol, desfecho do último pedaço de corpo,
e um sopro nas lembranças daqueles. canalhas.

andei várias vezes tabelando calma em frio desgosto,
com aqueles rapazes de causa. houve fogo e sangue e manos meus.
andei várias vezes com uns filhos da puta sinceros.
lindos filhos da puta.
até os escrevi em letras que está à beira da morte. ela é eterna.
o que tenho de fazer é não lamentar. elas andam a falar por mim.

Não estava aqui no Dia da Independência

Nem na véspera
nem no dia que eles tombaram
nem no dia que a bandeira içou
Nem deus e nem anjos
Nem minhas filhas e nem a minha boca estavam por aqui.

Nem fogo, nem mortes deles vi,
Nem odor da carne podre senti,
Nem a mim, e nem a uma lágrima amarga deles,
Nem homens comum, e nem homem herói,
Nem sei o valor e a sua profundidade de um mato que mata,
Nem guiné à procura de Bissau.

Só sei
que valeu a pena, suspirar como uma bandeira,
que agarra o vento, nas suas pontas, por vezes as ilhas são secas
o país é teimosamente verde no nome.
Igual ao dia de pompa e disparos de satisfação,
la pelas bandas da várzea na companhia das mulheres livres,
homens de baionetas e disparos de pássaros brancos.

Só sei que, em mim a liberdade é sangue,
lábios secos, cabelos soltos e ilhas distantes sorrindo,
o calor da terra, protestos do suor na pele,
e uma nação que nasceu com nução ou ainda anda à procura dela
dentro do nada sempre há nação,
em mil mortes de comandantes
já de velhas ideias de uma outra guerra algemada,
duras já bem nostálgicas.

O homem sujo que te suja

o dito cujo que me acusa quanto mais fujo
liberta-me, caça-me, que a minha pela não cessa
quando mal cala a canção da duvidosa distância
fujo, sou sujo na mente, cala que serei confuso
de tudo fomos, ainda pomos as pedras a falarem
os nomes, as coisas de fomes, a tua boca que consome o corpo.

fujo, sujo, nego a buseta sem préstimos ou carne ardente
sou bruxo quase corucho de quem te olha em outra pele
e olhos de homens que fede.
sou de mente sujo, cujo antes os olhos que romperem o fim do mundo
fujo com tudo quanto ainda me negas sorrindo com fruto.
alias sou sujo, burro porque me esconjuro.
a alguém que acena um tal afinal no próprio Tarrafal.

escavar antínoo

*We come therefore to the core of this apparent paradox:
the notion of arrière-garde further implies, as
Péguy understood as early as 1910,
and as Antoine Compagnon notes, the ability to
be a survivor, if not a posthumous
representative of something that has died, and yet survives as such.
Helena Buescu, "Pessoa's Unmodernity: Ricardo Reis,"
Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers, 2013.*

*Caminhei para Delphos
Porque acreditei que o mundo era sagrado
E tinha um centro
Sophia, Dual, 1972*

1.

o homem que importa não está na fotografia
nem atrás da lente cuidadosamente depositada
sobre o tripé
o homem que importa
é como todos os homens importantes
ainda não chegou
ou não está onde é preciso
perdeu alguma coisa e o que ele perdeu
fá-lo querer sair para sempre do próprio corpo
e não o deixa pronunciar o próprio nome

2.

na fotografia também não está
a raiva das raízes arrancadas
em sucessivas camadas
não se vê a primeira incisão à superfície
a aguçada agulha que marca nas bússolas
os polos magnéticos
avariou-se e não explica
como encontrar o antínoo que falta

o mármore não brilha nas noites do norte
e não é o corpo amado de noite

a brancura das estátuas
não é como a matéria anoitecida do amor
e ninguém começa por apaixonar-se pela morte

neva em delfos inesperadamente
para onde caminhamos por acreditarmos
que um mundo é sagrado e tem um centro
visível no lento traço com que os braços
erguidos ao alto apontam o ar noturno
revelando no compasso do gesto
ponto a ponto as diferentes cores das estrelas
os vasos cobrem-se de musgo
e a noite de inverno apaga as estações
ninguém sabe bem o que acontece
quando sucessivas camadas de tempo
sepultam uma memória da alegria
a muitos metros debaixo do chão e ela
é redescoberta por acidente e germina de repente

agora alguma coisa em ti se apaga e parte
em busca como um lobo entra pela noite
e desaparece entre a geada e os ciprestes
antínoo em delfos guardava os portões

as sementes que plantaste na tua casa junto ao vale
hibernaram como os corpos
na febre das doenças sazonais
e eu nunca pensei em antínoo
junto à biblioteca de adriano em atenas
quando teodoro fechou as portadas azuis
da sua casa junto à acrópole
ninguém sabe bem explicar
como o amor não respira
diante das janelas fechadas

pensei por fim que as coisas amadas
têm uma lenta geografia que pede paciência
a recusa da autodestruição um cuidado sem fim
que quando aceleram são elas as peças
que te defendem contra
a decrepitude do tempo
também quando eu não estiver aqui
queria que te lembrasses do quanto amei estas ruas
e queria que a alegria do meu amor
passasse para ti até para lá de todas as ausências
estas casas foram construídas
com toda a pedra que pudemos encontrar

3.

no vale em delfos a câmara avariou-se
antes de os pinheiros entrarem pela neblina
e estas imagens hão-de fazer-me falta
no momento em que a noite passa à manhã
árvores visíveis como lanças de gelo
perfuram entrando
por esta impressão de alegria
que é o caos das vozes quando lá em baixo
o ar noturno explode para lá dos cadernos
naquele ponto onde a caneta que regista os instantes
encontra o momento mesmo antes
de o inverno passar à primavera
quando a lenta travessia é feita
no lado errado do espelho retrovisor

do gelo e da geada que queimaram tudo
a vida inesperadamente emerge
sem sobressaltos num ângulo do desconhecido
que a fotografia não explica
ninguém sabe ao certo como saímos da dor

mas os arqueólogos sabem que as suas escavações
destroem muitas coisas

demasiadas camadas de história
vão desaparecendo até chegar ao ponto
onde se pode escavar em redor de antínoo
e as pás seguem apagando o tempo à medida que avançam

4.

quando antínoo emergiu da terra em delfos
o rapaz não se parecia nada com um deus
o tempo fizera o seu trabalho
ele perdera os braços
há uma fratura no mármore
imediatamente abaixo
do joelho esquerdo
torso e rosto sujos de terra

é terrivelmente difícil amar estátuas em ruínas
às vezes é até terrivelmente difícil amar o amor dos outros
o que no amor dos outros nos dá lugares onde voltar
o encargo de atravessar esta estrada e entrar neste edifício

no rosto perdido e lunar do rapaz na sombra da tarde
um deus do alto deve ter fixado a dor de adriano
e tê-lo prendido à terra para o ver imóvel no seu luto
que se multiplicou por muitas estátuas
dispersas pelo mundo romano
o rosto adolescente de antínoo atravessa o teu
com a indeterminação de horas que é a mesma
com que pétalas choveram na cabeça de adriano

5.

em delfos um homem que não é adriano
cobre-se lentamente de neve na paisagem
vendo-o mover-se a custo ao longe
algo acende em ti a atenção da espera
enquanto tu acendes um cigarro
para tornar a observar o vale de novo

a morte que destrói muitas coisas
não estilhaçou ainda o torso de antínoo em delfos

Oxford, 4 de março de 2021.

espiões

às vezes chegam a meio da noite
e algum tempo mais tarde acabam por serem
fuzilados junto aos muros
que dividem as cidades
onde nós vivemos nas nossas apertadas
parcelas de amargura e felicidade,
que não se parecem nada com as vidas complicadas deles

não conseguimos entender porque fazem este trabalho
mas às vezes conseguem voltar a casa
quando não voltam, morrem anonimamente
e muito poucas pessoas dão pela sua falta
as suas famílias raramente sabem
o que fazem eles ao certo
ou o que lhes aconteceu exactamente
às vezes um ou outro extraviado
bate à porta de casa muitos anos mais tarde
pela calada da noite
e não fica por muito tempo
as suas mães quando envelhecem
sofrem de ainda mais melancolia
do que as mães dos exilados

usam sempre nomes falsos
e dormem com mulheres casadas,
que amam ou não amam,
e nisso parecem-se mais connosco
queixam-se que é sempre um inferno
quando se apaixonam
mas apaixonam-se com mais perigo
do que nós e temos inveja deles por isso

parece por vezes
que viveram sempre no nosso país
e falam a nossa língua sem sotaque
outras vezes não mentem sobre de onde vieram
explicam que isto é para que não se esqueçam
muito das histórias que têm de contar
quando precisam de mentir

a outros espões que por vezes
precisam de recrutar
para cumprir as suas missões

tornaram-se nossos amigos
porque sabem que somos
estrangeiros como eles
mas sentem uma certa satisfação
por saberem que são mais estrangeiros do que nós

vivem em casas que nunca serão suas
e têm carros estacionados
em todas as garagens da cidade
porque nunca sabem quando é necessário fugir

às vezes contam-nos que quando se apaixonam
de verdade precisam de deixar armas carregadas
em estações de metro ou de comboio
e as pessoas por quem se apaixonaram
acabam por ter de fugir
ao cair da noite em aviões privados

são eles quem os transportam
debaixo do seu chapéu de chuva pela pista do aeroporto
ou têm de se manter discretamente ao longe
nas salas de espera ou nos baldios em redor dos hangares
para se certificarem que os amantes
conseguiram escapar no último minuto

conhecem sempre as melhores janelas
de onde ver as vidas monótonas dos escritores
de onde espiar o crepúsculo depois de longas horas
observando gente que se move
por salas em esquemas
onde nada acontece
onde tudo acontece

estão sempre num estado de hipervigilância
reparam em coisas nas quais nunca pensamos
e são perigosos porque sabem
como invadir a nossa privacidade
mesmo quando não precisam de alterar
magicamente a frequência do microfone
dos nossos telefones
para ouvir todas as nossas conversas
e ler todas as nossas mensagens secretas

todos os seus papéis são falsos
nenhumas das suas roupas lhes pertencem
de vez em quando não podem aparecer
para beber café connosco
porque estão ocupados a ser interrogados
ou mesmo torturados
por espiões mais espertos do que eles
o que nos confessam ser duplamente irritante
porque se atrasam para o café
e porque às vezes se magoam gravemente
às vezes pedem-nos coisas bizarras
e pouco razoáveis

nunca nos falam do seu trabalho
nunca sentem a necessidade de explicar ao certo quem são
têm sempre as melhores histórias para contar
e contra nós sabem sempre disparar
as perguntas a que nunca tínhamos pensado
ter de responder

Oxford, 2 de junho de 2020.

RECUPERAÇÃO CRÍTICA

GOELDI, Oswaldo. *Tarde*. [S.l.: s.n.]. 1 grav., col.,
26,5 x 20,5cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon239399/icon239399.jpg. Acesso em: 1 fev. 2023.



Reapresentando Solano Trindade

GUSTAVO SCUDELLER

Solano Trindade (1908-1974) tem sido muito lembrado, talvez lido, mas pouco editado. Não parece ter recebido a mesma atenção dada a outros grandes escritores da literatura negra brasileira nos últimos anos, como Lima Barreto (1881-1922), Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e Conceição Evaristo (1946-). Tema de vários estudos acadêmicos, de capas de revistas e programas culturais, de sítios de internet, Solano vem frequentando os currículos de ensino e batizando bibliotecas, escolas, campanhas e iniciativas de grande importância. Mas o leitor que queira ler e conhecer melhor a sua obra fica um pouco sem alternativas, condenado a conhecê-la aos pedaços, por intermédio de antologias ou menções de terceiros. Por que isso? Os motivos são muitos, certamente, sobretudo os de ordem comercial e de gosto. Mas será que se justificam? Um livro de poesia, ou uma recolha de peças de teatro e manuscritos não são mais custosos para editar do que um romance, um diário ou um volume de contos. E, se bem cuidados, com boa arte gráfica, ilustrações e papel, podem ser sempre atrativos, mesmo a custo baixo.

Acontece que a obra de Solano tem características bastante particulares, a serem consideradas ao se pensar algumas das razões deste abandono. Solano se dedicou inteiramente à cultura popular. Colocou-se ao lado dos negros, dos pobres e dos operários. Comprometeu vida e obra com a defesa convicta do socialismo e das religiões de matriz africana. Sobretudo, assumiu os riscos e prejuízos dessas convicções, como testemunham alguns dos seus mais conhecidos poemas: “Quem tá gemendo”; “Sou negro”; “Poema autobiográfico”; “Viva a rapaziada da canela suja”; “São Bão Jesus dos Martírios”. Um deles, “Mulher barriguda”, como é costume lembrar, chegou a ser musicado e incluído no disco de estreia dos Secos e Molhados, de 1973, figurando ao lado de poemas de outros grandes nomes da poesia brasileira, como Vinícius de Moraes, Guilherme de Almeida e Manuel Bandeira. A gravação lhe garantiu algum espaço no cancioneiro da música popular, é verdade. Mas se teve algum sucesso indireto por aí, foi menos feliz na vida pessoal e literária.

Companheiro de jornada e de luta, sofreu o destino de exclusão e

marginalização daqueles com quem sempre viveu e por quem sempre lutou: “Abenção dindinha Lua / me dê pão com farinha / não mais para as galinhas / E sim para um poeta / Que não tem do que viver”, diz em “Abenção dindinha Lua”. Optando por uma linguagem simples e coloquial, desejando, com isso, comunicar diretamente com o público, Solano realizou um tipo de obra que, em muitos sentidos, afasta-se de um público mais intelectualizado. Nisso, partilha preocupações semelhantes às de parte da poesia africana e colonial da mesma época, ligada aos movimentos de independência, sobretudo de Angola: algo de Geraldo Bessa Victor (1917-1985), Antônio Jacinto (1924-1991) ou João Abel (1938). Também lá houve poetas que escrevessem paródias ou versões de poemas modernistas, acentuando neles principalmente os problemas sociais dados pela circunstância local, como o “Castigo pro comboio malandro”, de Antônio Jacinto, bem parecido com o famoso “Tem gente com fome”, de Solano; ambos, óbvio, inspirados, ou pelo menos tendo como antecedente comum, o “Café com pão”, de Manuel Bandeira (1886-1968).

Mas há ainda outras razões. Como observa Zenir Campos Reis (2007), em apresentação aos Poemas antológicos de Solano Trindade, embora a poesia de Solano tenha uma marcada “vocalização pública” (p. 11), é, no entanto, principalmente para o espaço doméstico, da vida familiar, afetiva e amorosa que ela se volta. Daí emergem as memórias das brincadeiras de infância e das festas populares das cidades onde cresceu, no Recife. Também aquelas do convívio em lugares onde morou e por onde passou, como Rio de Janeiro

e São Paulo. É claro que esses traços de amenidade não suprimem nada do forte clamor público de sua poesia, do seu ritmo e arranjo muito próprios, pensados para a declamação ou a leitura em voz alta. Mas se é mesmo assim, em que será que a poesia e a obra de Solano poderiam encontrar um público e um lugar receptivos na atualidade?

Evidentemente, sua obra não é estranha à mesma realidade social que deu surgimento ao *rap*, à fervilhante literatura das periferias e às batalhas poéticas dos *slams*, nos últimos anos; tampouco, à imensa onda de publicações militantes, voltadas à denúncia do racismo e do genocídio da população negra. Mas ali onde essa produção enfatiza os dramas do abandono e da violência, quando não os problemas da inclusão social pelo consumo, a obra de Solano é toda atravessada de simplicidade e ternura. Daí sua possível estranheza para um leitor contemporâneo, certa aparência de coisa deslocada no panorama conflituoso e de tantas urgências da atualidade. Daí, também, suas maiores virtudes.

O cunho singelo e afável da poesia de Solano, seu animado desejo de conagração comunitário parecem torná-la em tudo especial para ser lida e cantada na atmosfera fraterna dos saraus. Também nos teatros e oficinas de arte populares, nas festas de rua, como queria. Não por acaso, é onde frequentemente costuma ser mais evocado. Nada impede, porém, que sua obra possa vir a ser publicada em belas edições independentes ou comerciais, populares ou de luxo, em formatos avulsos, ou em edições completas, de modo a formar e cativar novos públicos, interessados num contato íntimo e silencioso com a leitura.

Numa época de tanto barulho, em que se enfatiza muito o empoderamento e a coragem para enfrentar as desigualdades, o acesso a bons livros e o cultivo de algum espaço para a delicadeza também são coisas importantes por que lutar. Quem sabe assim se possa fazer alguma justiça às palavras de Solano, quando, em *As amadas de minha ternura*, escreve: “Vou desdobrar-me em ternura / já que não tenho forças / para exterminar as guerras / a dor, a miséria, a fome... / [...] já que não sou / mais que um poeta / que não tem poderes / que não sabe mais do que amar...”

— Solano Trindade nasceu no Recife em 1908. Viveu também no Rio de Janeiro e São Paulo, onde se dedicou à literatura, continuou seu compromisso com o ativismo negro e ajudou a fundar centros de cultura e preservação da tradição afro-brasileira, como o Teatro Folclórico e o Teatro Popular Brasileiro. Com o teatro, rodou o Brasil e o mundo. Morreu em 1974, no Rio de Janeiro. Principais obras publicadas: *Poemas d’uma vida simples* (1944), *Seis tempos de poesia* (1958), *Cantares ao meu povo* (1961).

Poesia da tarde de sol

Crianças cantando em redor do poeta
Fazendo de trampolim
[a cabeça do poeta
Fazendo do braço do poeta
Corda de pular

Poesia jardim de subúrbio
Em tarde dominical
Brancos negros mulatos amando-se

Poesia circo de cavalinho
Circo bem pobre
Coberta remendada
Com ternura de circo

Poesia comício político na roça
Coreto bandeira charanga

Poesia porta bandeira
De escola de samba
TRINDADE, 1958, p. 33

Conversa com Luci¹

Luci você não pode entrar
para a Universidade de Alabama,
outros negros,
em outros países do mundo,
não podem entrar em universidades,
querida.
Nós aqui também
temos dificuldade de entrar
[em universidades,
não pela cor, querida,
mas pelo dinheiro.
Aqui não há «color line», menina,
mas vivemos na linha do dólar,
amor.

Saltando de um polo a outro, querida,
eu vou lhe contar uma história triste:
mataram o Ozéias,
um sujeito bom,
com um riso bom,

¹ Autherine Lucy Foster (1929-) foi a primeira aluna negra norte-americana a ser admitida numa universidade, depois de a Suprema Corte do país ter decidido acabar com a segregação escolar ao julgar o caso de Linda Brown contra o Conselho de Educação de Topeka em 1954. Porém, ao ingressar na universidade, em 1956, Lucy foi recebida com protestos e violência, tendo sua admissão rescindida logo que a administração tomou conhecimento de se tratar de uma aluna negra.

Ozéias desejava universidades
[para todos,
para brancos e pretos,
e por isso mataram Ozéias.

Eu bem que gostaria
de juntar todas as flores
que recebi na Tchecoslováquia,
e cobrir o corpo de Ozéias,
e fazer um buquê
para você, Luci...

Falando em flores, querida,
eu digo Luci.
Fui ao Festival de Varsóvia,
e lá encontrei
gente de todas as cores,
e de todas as raças,
todos cantando uma canção de paz
todos desejando universidades
para você Luci,
para meus filhos,
para os filhos dos outros,
amada...

Até amanhã Luci...
TRINDADE, 1958, p. 48

Da campina do Bodé
Rum de amor de negra
Rumpi de desejo de mulata
Lê de realização cafusa
Sons de protestos
Num mundo de guerra
E de ódio

Criação de Olorum
O mais tolerante dos deuses
O mais pacífico
Dos criadores
O mais estético
Dos chefes de raça

Tristes maracatus
Em maracatus alegres
Que se vão distantes
Em ritmo calmo de congo
Em acelerado Moçambique
Em toque de Kêto
De Jeê e de Angola
Maracatus meus...
REIS, 2006, p. 54

Referências

Tristes maracatus

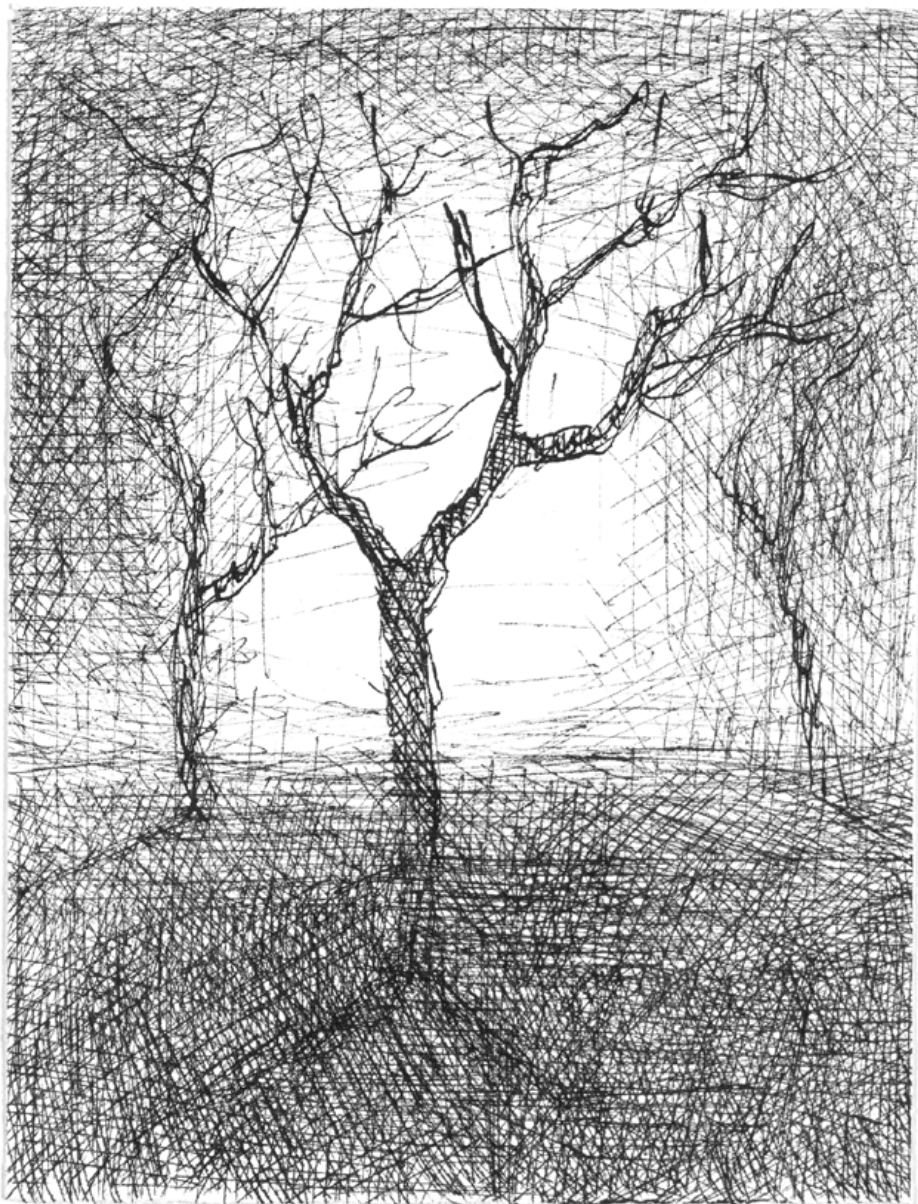
Baticuns maracatucando
Na minh'alma de moleque
Buneca negra na minha meninice
De "negro preto" de São José
Nas águas de calunga
A Kambinda me inspirando amor
O primeiro cafuné no mato verde

REIS, Campos Zenir.
Poemas antológicos de Solano
Trindade. São Paulo: Nova
Alexandria, São Paulo, 2007.

TRINDADE, Solano. *Canto negro*.
Apresentação de Zenir Campos Reis.
São Paulo: Pallas, 2006. p. 54.

TRINDADE, Solano. *Seis tempos*
de poesia. São Paulo: H. Mello, 1958.

RESENHAS



GOELDI, Oswaldo. *Árvores secas*.
[S.l.: s.n.]. 1 desenho, p&b.

Cães de chuva, de Daniel Jonas

ÉRICO NOGUEIRA

Autor de dez livros de poesia, algumas peças de teatro, e inúmeras traduções – entre as quais os nada singelos *Paraíso perdido*, de John Milton; e *Os contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer –, o premiado poeta português Daniel Jonas, nascido no Porto em 1973, é dos mais instigantes, interessantes e originais que escrevem hoje na nossa língua, como o recentíssimo *Cães de chuva* (Assírio & Alvim, 2021) pode fartamente demonstrar.

Embora novíssimo, o livro já tem alguma história – já que sua publicação, inicialmente prevista para fevereiro de 2020, teve de ser adiada por conta da pandemia, e o livro mesmo, por muito tempo, teve o título prosaico (mas informativo) de *Consequências*. Adiamento fortuito e mudança eventual, sem dúvida, – mas que ainda assim não deixam de informar, ou ao menos de modular, uma leitura atenta e responsável do livro; quando mais não seja, porque, constante de 61 poemas quase que igualmente divididos em quatro seções, mais um curtíssimo poema exordial, *Cães de chuva* é madura consequência da poesia pregressa do seu autor, que, depois de cultivar o soneto e o verso livre de pendor metafísico (este último, no enalço de Álvaro de

Campos e Herberto Helder), agora acentua a exploração das circunstâncias, dos acontecimentos presentes e sua relação com a memória, desenvolvendo, assim, uma tendência perceptível em sua obra anterior, não há negar, mas que suspeito não tivesse então a preponderância que passou a ter.

Ora, consequências à parte, e fazendo um contrapeso ao peso do aqui e agora nos poemas de *Cães de chuva*, eu gostaria de enfatizar o que de viés metafísico, antes, e também de perícia técnica – rasgos tão salientes da poesia de Daniel Jonas – permanece e se modifica neste seu novo livro. Assim fazendo, creio fazer justiça ao que essa poesia tem de melhor, de mais vibrante, de mais original, uma vez que, se o mergulho nas circunstâncias é traço quase homogêneo da poesia contemporânea, em português e em todas as línguas de cultura, não é assim com o domínio técnico e a profundidade do raciocínio, – que, sendo de poucos, distinguem esses poucos como os melhores no metiê.

Dos 15 poemas que compõem a primeira seção, subintitulada “Cailean” (“cão” em gaélico), o mais denso, talvez, ou, se não, aquele que ilustra melhor a fineza da técnica e a altura do raciocínio de que poeta é capaz me parece ser

“Neste dia exatamente, a esta hora precisa” – longo e meditativo poema em que, reunindo achados incomparáveis como “A dor de burra detinha-nos no plexus solar / e algo de vinagrento acontecia no olhar das raparigas” (memorável tradução do “frio na barriga” que assinala o enamoramento), descrições precisíssimas como “martins-pescadores / selváticos por drupas”, e cunhagens cultas, ao quase do enigma gongórico, qual “ladeado por trépidos / hierofantas de singular sageza”, o poeta de meia-idade se perscruta a si mesmo, se interroga, se desafia, refletindo sobre a passagem do tempo, a inescrutabilidade de Deus, e – como o *Eclesiastes* – a vaidade de tudo. O que coloca o poema na linha de “Apostila”, digamos, ou então de “Adiamento”, do fabuloso (e inescapável) Álvaro de Campos.

Na segunda seção, de nome “Madain” (termo hebraico obscuro também ligado a “cão”), os 15 poemas são em regra mais curtos e menos densos, – mas o vocabulário generoso, dos mais variados registros e épocas, e as combinações engenhosas e novas, emprestam-lhes sempre, para dizer o mínimo, uma graça e um interesse de fato incomuns, como se constata em “Bétula”.

Dos 15 que formam a terceira, dita “Caleb” (assim “cão” como “fiel” em hebraico), eu gostaria de destacar o longo “A morte de uma atriz pornográfica” – poema impagável impossível de resumir, e que amalgama indústria pornográfica, citações latinas, menção a artistas e escritores, e um longo etcétera, e acaba com o soturno “Assim vão as sombras / e ciprestes bruxuleiam. / Em que cemitérios se depõem / os restos mortais de estrelas porno?” –; o conciso *No teu celeiro não guardarás as horas* – um dos mais consistentes de todo o livro,

o que versos como “...a ampulheta / na sua fugaz silhueta de vespa” mostram muito bem –; e, finalmente, o apoteótico “Romanceiro gitanes” – brilhante descrição de uma festa de aldeia, com achados surpreendentes qual “A igreja estremunhada e lucilante”, “chupai a cervejola que ora escorre” ou “Fumai vossos cigarros duvidosos”.

Da quarta e última seção, chamada “Sirius (a estrela Alfa do Cão Maior)” e composta por 16 poemas, avultam, a meu ver, o elegíaco “A uma sonda espacial no fim dos seus dias”, poema cósmico em que se notam reminiscências de Milton, e em que o lamento pela sonda que se desintegrará é uma espécie de réquiem à humanidade inteira – “Da circunvolução de anéis e cintos / E cães, archeiros, cântaros, galácticos, / Que mais eternos sejam quanto mais / Tu breve...” –, e, sem esquecer o pungente *Quando Marga amou Juan Ramón*, que é simplesmente uma pérola, o lapidar “Etérea alteridade”, que desenvolve e termina a reflexão começada com a elegia à sonda, e, sucedido por dois poemas curtíssimos, pode muito bem considerar-se a palavra final de *Cães de chuva*: “Se os deuses têm histórias de vergonha, / os anjos têm guelras para habitar a um céu / de etérea e rude humanidade”.

Ainda que breve e parcialmente, estão aí ao menos alguns dos principais motivos, obsessões e qualidades deste livro denso. Como os cavaleiros vestiam a sua couraça, e os mergulhadores o seu escafandro, o culto poeta Daniel Jonas enverga sempre o apuro técnico, a riqueza vocabular, e a exatidão do raciocínio ao lutar com o dragão do instante e descer às funduras do presente. É dos melhores que há hoje, d’aquém- ou d’além-mar. Dá gosto de ler um poeta assim.

Podcasts de Eros: Iêdo Paes

PEDRO MARQUES

Ouvi *Ofertório de heresias* (Editora Caravana, 2021) do pernambucano Iêdo Paes antes mesmo de lê-lo. Áudios se ofereciam pelo celular, cada *podcast* uma pausa erótica na rotina. Cliques narrativos em meio ao isolamento pandêmico, que vem contundindo mentes e lombares. Oitivas parceladas foram me revelando *narrador* e *locutor*. Experiência única essa, pois costuma-se ler os narradores de Graciliano Ramos, mas sem saber qual seria a locução do *autor*. Que dados carregaria a voz do criador lendo um único capítulo de *Vidas secas*? Porque a voz do escritor, quando se faz *atriz* do texto, desenha entonações, um tremor em certas palavras, um corte na respiração, a contundência de algumas frases.

O Iêdo *autor-locutor* é, então, também intérprete de seus contos cânticos (*cânticos*), como o compositor que interpreta suas canções. Quando o próprio Lenine canta e toca “Amor é pra quem ama”, parceria com Ivan Santos, desvela sentidos não escritos na letra e na melodia. Nem sempre escritor e compositor são seus melhores intérpretes, mas é imprescindível ouvi-los. O livro, inclusive, muito ganharia se trouxesse a voz de Iêdo, ou *links*

para suas performances vocais, o que também valeria para outros de seus conterrâneos, tais como Marcelino Freire e Cida Pedrosa. Recomendo, por isso, que o leitor se faça ouvinte durante a leitura desses lances eróticos, cheios de afagos e ofegos. Empreste sua língua a estes narradores cheios de surpresas, porque Eros é a alma do corpo e o corpo fala, grita e, aqui, geme.

O título *Ofertório de heresias*, de saída, prepara um quadro de paradoxos. Emana da própria teológica cristã, dentro da qual heresias devem ser purgadas e não consagradas, a ritualística da carne girando por todo o livro. O corpo surge para ser beatificado não como confirmação da matéria decadente, mas enquanto perfeita máquina de prazeres. Ainda que as cenas tragam ações rebaixadas pela moralidade, o encontro dos corpos jamais é de repente ou banal, mesmo quando perpassado pela troca monetizada, como para Joice, a puta-santa de “Dedicação”. Depois de ler/ouvir os primeiros *cânticos*, eu já esperava que tudo acabasse em sexo. O corpo será sempre o campo de batalha entre sagrado e profano. Mas como seria o próximo roteiro?

É o caminho para a cama, rota do prazer carnal e até da violência possessiva, que Iêdo ritualiza. Há danças de acasalamento, jogos de amplificar o gozo, preliminares que, não raro, mobilizam todos os sentidos dos personagens. O ritual parte, em geral, de um ponto, o avistamento do objeto cobiçado, até a realização do desejo, a comunhão dos corpos sob Eros. Esse pêndulo platônico é sempre o mesmo, variando o que rola no meio. Qual será a próxima *peripécia erótica*, me perguntava a cada início? Entre a caça e a comida, Iêdo arquiteta novos itinerários para a caçada, que podem terminar numa transa de balada, como em “Espetinho de carne com bacon”, ou na explosão da sexualidade socialmente encoberta, como na refrega entre Hermes e Silas, em “Mesa 67”. Aliás, chamada pelo narrador de “ritual selvagem”, a relação desses machos é especialmente didática, uma chave para o livro. A cena toda é ritualizada, das roupas até o ato sexual, passando pelos comes e bebes no boteco.

Mas nem tudo redundava em *gran finale* para os envolvidos. Iêdo faz a crônica de verdadeiros rituais macabros, em que um dos corpos do ato, em vez de altar dos prazeres, é supliciado à tirania do outro corpo. Nisso, seguimos com a tônica paradoxal: a violência sexual atravessa o limite do gozo egoísta. Teófilo, de “Queimor”, encarna essas figuras angelicais para a sociedade, e demoníacas na intimidade, arrancando à força a satisfação no corpo feminino, destruindo a esposa a seu bel prazer. Um animal! Assim, se na fruição consensual os corpos iluminam as almas, o contrário também se dá, porque o assédio moral termina em profanação do corpo alheio.

É a agressão física que anoitece a alma de Marisa, em “Silenciada”, quando o sádico Petrônio se refestela em submeter a parceira. E há, ainda, a violação sem penetração ou sopapos, o estupro psicológico. É a sina de Neusa, Arlete ou Vilma: serem mutiladas física e psicologicamente, sobrevivendo a atentados que, inclusive, desfazem quaisquer hierarquias sociais, por exemplo, entre domésticas e médicas. Eis que o livro é também denúncia, toma parte no debate, sempre atual, sobre violência contra a mulher. A esposa, a namorada que vive à espera do pior: “Eu durmo de coração alerta; é a voz do amado que bate” (*Cântico dos Cânticos*, 5:2).

Cada *cântico* podem ser lido à escolha, sendo a ordem do índice apenas uma sugestão. Num mundo pornográfico, isto é, de farta oferta de obscenidades não apenas sexuais, a *web* virou uma espécie de *fast foda* de baixa elaboração. Corpos se atacam sem nenhuma química, mas também surgem esfacelados por *close-ups*, sem cerimônia alguma, e para todas as idades e estruturas psíquicas. Agudo, Iêdo divisa o paradoxo dessa confusão: no meio da abundância de peitos, bundas, paus e xoxotas vale a pena ser íntegro consigo, ser de corpo inteiro; na avalanche de conteúdos, custa achar um único significado.

A inflação de pornografia faz do humano um bicho inversamente menos erótico, seja por desconhecer as engrenagens erógenas do próprio corpo, seja por não desenvolver sua psicologia amorosa. Iêdo faz da palavra lúbrica um aviso. Melhor que bisbilhotar o sexo viral, que tal virar seu saudável agente, de corpo e alma? O vocabulário fescenino, portanto, é estrutural aqui,

não é uma gratuidade, coisa de boca-suja. Aquilo que se diz na cama é o sal, a pimenta, o tempero do sexo, que sozinho não passa de carne crua, gesto automático e até falta de respeito.

Para Cida Sepúlveda, honrada com a dedicatória do autor, o “especialista da língua” é alguém que nos lambe “o sexo-alma, a alma-sexo” (*Todo amor tem seu dia de punhal*, 2011). Estilista afrodisíaco, cavalo de Eros, Iêdo, claro, não se faz de rogado.

Haveria muito a crescer sobre o conjunto dessas cenas eróticas, *podcasts* de Eros. Para concluir, no entanto, aponto o que Iêdo talvez questione de mais fundo: se a religião for a prisão dos corpos, o castigo dos desejos, seu ambiente será paradoxalmente o da consumação dos corpos, o da infelicidade afetiva. Contextos religiosos são, de fato, o palco mais assíduo dessas narrativas, atrás apenas do quarto. O vocabulário religioso, para além de impregnar os textos, desde o título do volume, é usado ironicamente para sacralizar e louvar o corpo, justamente a cidadela dos pecados tão temidos em missas e cultos dogmáticos. Para o paradoxo

das ideias, um estilo irônico. O diabo mostra o rabo onde mais se fala dele, ali onde repressão vira invocação. Os corpos desses personagens, os resolvidos ao menos, não são demoníacos, mas libertados do inferno moral.

Assim, as evangélicas Judite e Sara, em “Bem-aventuradas...!”, se entregam depois de sufocarem por “tanto tempo as delicadezas de corpos tão sedentos”. Criadas sob a lei bíblica, elas se entendem é na lição de Ovídio, já que no fim da vida “a terra come os ossos e o mar leva o nome” (*Arte de amar*, l. 2, v. 96). Luxúria é a arte, prazer é a ciência, ambos são anjos que salvam o corpo neste Terreiro de Eros! Sexo como libertação psíquica, ligação amorosa, saber de si no outro. Sexo mesmo como ação comunitária, exercício de caridade, livramento das trancas do corpo. Aqui, homossexualidade não é rival da virilidade, como pactuam Sólon e Júlio César, em “De uivos e silêncios”. Aqui, há prostitutas de ofício, como Anete, em “Top preto com lantejoulas”. Aqui, Iêdo de Eros geme e range os dentes no ouvido de quem quiser!

O poço das marianas, sua matéria em vertigem

ADRIANO MORAES MIGLIAVACCA

No mundo mítico literário não há coincidências; as coisas só podem ser o inverso delas mesmas – morrer é inverter-se a vida e dormir é inverter-se a vigília. Se acordamos e dormimos em ciclos incessantes, nada impede que morte e vida se alternem ao infinito.

Pouco tempo depois do lançamento do misterioso (e, na minha opinião, muito subestimado) *Relicário* (2009), a poeta Eliane Marques começou a trabalhar no seu segundo livro, *O poço de Alice*, que, logrando a preencarnação de um ISBN, tornou-se *abiku* no desejo de sua autora, que rejeitou o livro. O que se seguiu foi o premiado *E se alguém o pano* (Prêmio Açorianos de poesia em 2016).

Abikus, na metafísica iorubá, são crianças que, no preâmbulo da passagem do mundo dos não-nascidos ao dos vivos, desistem da vida na Terra antes mesmo de começá-la. A criança morre cedo ou nem chega a vir ao mundo. Na próxima gravidez, a mesma criança retornará para atormentar a família com mais um retorno prematuro ou alegrá-la com sua decisão de ficar.

É 2021 e a poeta lança *O poço das marianas* – a alacridade aérea de *Alice* abikuízada na profundidade do

mar das *marianas*... no plural e sem maiúscula. A razão para o nome de ressonância espiritual é um mistério, particularmente quando ouvimos da boca da própria poeta que ela não sabia da existência da *fossa das Marianas*, no oceano Pacífico, ponto mais profundo do oceano, capaz de engolir um Everest e deixar ainda dois quilômetros vazios, nomeada devido à sua proximidade às ilhas micronésias das Marianas, nomeadas, por sua vez, em homenagem a alguma rainha velha ou outra. Abro o *Novo dicionário geológico-morfológico*, de Antônio Teixeira Guerra e Antonio José Teixeira Guerra, e descubro que as fossas, emersas e imersas, derivam na sua quase totalidade de movimentos tectônicos, sendo a *fossa submarina* (categoria em que encontramos a das Marianas) o nome que se dá à parte mais profunda de um *abismo submarino*.

Não existem coincidências no mundo mítico-literário. No “poço” que Marques escavou em seu livro, a fossa estava lá. Mas de que forma? O “poço” é feito pela vontade humana; a fossa surge pela vontade tectônica do mundo. As marianas, plurais porém sem número, vivem no “poço” (e o *poço é delas*) – e se fossa e “poço” forem

ou fossem o inverso de si mesmos?

A fossa de fato a encontramos no poema 27 do livro (“A água fossa para que afogadas se aflijam”). Poço ou fossa – quem precede quem?

A inexistência da resposta se evidencia com a metáfora espacial de que no poço impera o tempo *fora* do tempo (e não antes do tempo). O tempo que, teorizando sobre o mítico “tempo do sonho” australiano, Vicente Ferreira da Silva caracterizou como aquele em que “a vigília, com suas formas precisas, não havia ainda superado a nebulosa germinante e tudo era ainda expectativa e criação”, no qual “ter-se-ia dado o aparecimento primordial das formas”. O “ainda” de Vicente só pode ser entendido como um marco fincado no tempo linear para entender como passado um tempo que não é tempo. A própria poeta, no poema 7, fala do “tempo um tampo sobre as cabeças”, condensando tempo, espaço e matéria em uma só imagem.

É que, de fato, em um estado em que as formas nunca se precisam, o tempo nunca se delinea e o espaço é sempre vertigem, essas categorias estão em conflito ontológico. No mundo em que vivemos, tempo, espaço e coisas existem e se definem umas em relação às outras; no poço, ao contrário, suas existências seguem em mútua polêmica, frustrando ao eterno a estabilidade umas das outras. A lua – signo da instabilidade – desaceita seus nomes um por um (poema 8), e o dia (a vigília) segue habitando o outro lado do poço, sobre o tampo do tempo, dele as marianas *reclamam* um nome (poema 5) que não recebem.

Essa existência de amálgama sem composição, de matéria sem substância, tem sua própria instabilidade ameaçada. Ecoando “Dawn” (madrugada), o poema de abertura do primeiro poemário

de Wole Soyinka (*Idanre and Other Poems*) – em que a colcha da noite é violentamente destroçada pela luz fálica do sol; o dia, no *poço das marianas*, é presença tirânica e ameaçadora. Recusa-se às marianas o nome que reclamam, não deixa de impô-lo sobre a noite para reclamá-la, dominá-la (poema 3). A analogia com o poema de Soyinka me faz pensar que, quando, no poema 24, lemos “antes mesmo de seu ciclo / ele as violou”, o verbo refere-se ao dia, cuja violência impede a completude de um ciclo, impede qualquer maturação ou estabilidade, impede que a lua concretize um nome. A própria vigília exige do mundo do poço que mantenha seu perpétuo estado de gênese, sua matéria sem forma. É o preço da estabilidade do mundo temporal, para cujas viventes é a treva do poço que constitui o objeto de medo (“elas / que temem o poço / o levarão sobre os ombros”).

Elas que temem o poço temem a morte que as cavalga. Não a temem, no entanto, as marianas, pois se a morte é decréscimo e corrupção, como pode morrer o que não tem número nem forma? Aqui vemos que, no incessante inverte-se entre morte e vida, as marianas não habitam nem uma nem outra. Voltamos ao conceito de *abiku*. O *abiku* desiste da vida pois a teme, pois ama demais o mundo espiritual e segue uma criança em seu cambalear por inúmeras encarnações que nunca vingam. Para que não nos confundamos, a poeta adverte, no poema 22, que não pensemos nas marianas como infantas.

Mas que matéria é essa que habita o poço, que pode não viver nem morrer? Há referências a fezes e pérolas – duas excreções que, na tradição ewe-fon, se articulam com o arco-íris (o excremento da cobra

do arco-íris são contas valiosas), que se faz presente no livro duas vezes com duas variações de seu nome em quimbundo – Hongolo e Angorô. Há cópia de matéria corporal resultante de condição patológica, como escaras, inchumes e cancos. Há graxa, remela e húmus. E, acima de tudo, há conchas (não surpreendente é a dominância de moluscos no bestiário do poço), esse esqueleto que cresce do lado de fora e que “é excessiva matéria, / e a matéria mata”, diz Manuel Bandeira. A matéria do poço está organicamente morta, sai morta do corpo, mas só pode sair morta porque o corpo está vivo, da mesma forma que os cabelos cuja natureza de matéria morta não os torna, na cabeça das marianas, assim tão mansos. Da mesma forma que o amálgama epidermante que surge no poema 3, que não chega a ser epiderme que não pode vir a existir sem esse amálgama. As de cabelos nem tão mansos habitam uma realidade nem tão morta nem tão viva.

À leitora bem informada não pode ter passado despercebido o lançamento do selo Orisun Oro – iniciativa capitaneada pela poeta e pela professora Michele Zgiet de Carvalho. Trata-se de um selo editorial voltado à divulgação da produção literária amefricana (essa categoria geopolítica-cultural criada por Lélia Gonzalez precisaria de um ensaio só para si para poder ser devidamente articulada). Até agora, três volumes de

poesia foram publicados: *Cabeças de Ifé*, da cubana Georgina Herrera; *Zambeze*, da argentina Graciela Paz; e *Conjuro da Guiné*, da porto-riquenha Mayra Santos Febres. Que relação *literária* esse evento editorial guarda com o livro aqui discutido? Será que estou aproveitando o espaço de um ensaio sobre a obra de Eliane Marques para divulgar, de lambujem, outro seu empreendimento?

No poema 13 do livro, encontramos destacadas as seguintes palavras em iorubá: *ibojî ojúusun orísun* (sepultura poço fonte). A presença da fonte (*orísun*) no livro que foi escrito antes do lançamento da iniciativa editorial não pode ser só coincidência. No livro, essa fonte compõe perigosamente com a sepultura (*ibojî*) a simultaneidade de vida e morte que é caráter próprio do poço (*ojúusun*). Enquanto nome do selo, é dela que roja à superfície a palavra amefricana. Além de toda a matéria acima exposta, há no poço profusão de matéria literária africana, Leonora Miano, Scholastique Mukasonga em particular. A matéria literária amefricana das obras dessas três poetisas agora publicadas brota e fertiliza no poço das marianas nessa temporalidade inexplicável. A mim me parece que a poética oceânica de Mayra Santos Febres é a que mais intensamente dialoga com a do poço, mas isso é assunto para outra investigação.

OSWALDO GOELDI

GOELDI, Oswaldo. *Guarás*.
[S.l.: s.n.]. 1 grav., color.,
27 x 21 cm.



GOELDI, Oswaldo. *Sol.* [S.l.: s.n.].
1 grav., col., 25 x 35 cm.



GOELDI, Oswaldo. *Solidão*. Rio de Janeiro,
RJ: Reis Junior, 1973. 1 grav., xilograv., color.,
19,5 x 32,4 cm em papel 26,7 x 39,9 cm.





GOELDI, Oswaldo. *Pescador de siri*. [S.l.: s.n.].
1 grav., col., 27,5 x 21 cm.



GOELDI, Oswaldo. *Dois pescadores*.
[S.l.: s.n.]. 1 grav., col., 26,5 x 36,5 cm.

GOELDI, Oswaldo. *Pescadores*.
[S.l.: s.n.]. 1 grav., col., 27,5 x 21 cm.





GOELDI, Oswaldo. *Cavaleiro*. [S.l.: s.n.].
1 grav., p&b, 27 x 21 cm.

GOELDI, Oswaldo. [*Pôr de sol*]. [S.l.: s.n.], [195-?]. 1 grav.,
xilograf., color., 20,8 x 27,7 cm
em papel 25,5 x 35,5 cm.





1/2 Tiragem especial de Oswaldos feitos por Reginus -
 "Mar Morto" - 1970 - Beáta Reynal



GOELDI, Oswaldo.
Monstros do mar e ar.
[S.l.: s.n.]. 1 grav., col.,
27 x 21 cm.

GOELDI, Oswaldo. *Gato e cabeça de peixe.*
[S.l.: s.n.]. 1 grav., col., 28,4 x 20,6 cm.



GOELDI, Oswaldo. *Ladrão*. [S.l.: s.n.].
1 grav., col., 21,6 x 17 cm.



GOELDI, Oswaldo. *Temporal*. [S.l.: s.n.]. 1 matriz, madeira (pau marfim), 20 x 27,5 x 1 cm.



GOELDI, Oswaldo. *Viajante e burrinho*.
[S.l.: s.n.]. 1 grav., col., 20,5 x 27,5 cm.



GOELDI, Oswaldo. *Peixe vermelho*.
[S.l.: s.n.]. 1 grav., col., 27,5 x 21 cm.



GOELDI, Oswaldo. *Velha mangueira*. [S.l.: s.n.]. 1 grav., xilograv.,
col, 25,9 x 29,8 cm em papel 33,5 x 37,4 cm.



GOELDI, Oswaldo. *Escravos negros*.
[S.l.: s.n.]. 1 grav., p&b, 18,5 x 26,5 cm.





GOELDI, Oswaldo. *Freiras*. [S.l.: s.n.]. 1 grav., col., 17,5 x 19,5 cm.

TRADUÇÕES E VERSÕES

GOELDI, Oswaldo. *Casa dos mortos*.
[S.l.: s.n.]. 1 grav., p&b, 8 x 10 cm.



Poemas de Blaise Cendrars

TRADUÇÃO DE PABLO SIMPSON

Os poemas seguintes provêm da edição das *Poésies complètes*, de Blaise Cendrars, organizada por Claude Leroy (Paris: Denoël, 2005). Uma coletânea das *Feuilles de route*, cuja edição da primeira parte, intitulada *Le Formose*, com desenhos de Tarsila do Amaral, data de 1924, foi publicada em *Etc. Etc. (um livro 100% brasileiro)*, traduzida por Teresa Thiériot (São Paulo: Perspectiva, 1976). Nela consta uma tradução para o poema aqui retraduzido, intitulado “Ovos”. Os demais são inéditos em português. O terceiro deles é, na verdade, um conjunto de três poemas sob o título

geral de “Na fazenda”, previstos para comporem o que teria sido a quarta parte das *Feuilles*. Segundo nota da edição francesa, o poema menciona a fazenda Santa Veridiana, que pertenceu a Paulo Prado, situada em Santa Cruz das Palmeiras (SP), onde Cendrars se refugiou durante a revolução de julho de 1924. A respeito dessa revolução há um texto, “A atualidade de amanhã (coisas vistas)”, em *Etc. Etc.* (p. 80-89). O último poema, que não dispõe de título, é o terceiro da parte prevista com o nome de “Homens vieram”.

Oeufs

La côte du Brésil est semée d'îlots ronds nus au milieu desquels nous
[naviguons depuis deux jours
On dirait des œufs bigarrés qu'un gigantesque oiseau a laissés choir
Ou des fientes volcaniques
Ou des sphingtéas de vautour

Ovos

A costa do Brasil está semeada de ilhotas redondas nuas entre as quais
[navegamos há dois dias
São diriam ovos sarapintados que um gigantesco pássaro deixou cair
Ou excrementos vulcânicos
Ou fezes de abutres

Saint-Paul

On m'avait dit
 Cendrars n'allez pas à Saint-Paul
 C'est une ville affreuse c'est une ville d'Italiens c'est une ville de trams et
 [de poussière
 C'est vrai qu'il y a beaucoup de trams beaucoup de poussière
 Mais c'est la seule ville au monde où les Italiens n'ont pas l'air d'être
 [italiens
 Je ne sais pas comment les Paulistes ont fait mais ils ont réussi à pétrir l'Italien
 [et surtout l'Italienne ici ce sont de bien braves gens et l'Italienne sait
 [presque s'habiller
 Ça c'est un tour de force

São Paulo

Me disseram
 Cendrars não vá a São Paulo
 É uma cidade horrível é uma cidade de italianos é uma cidade de bondes
 [e de poeira
 É verdade que há muitos bondes muita poeira
 Mas é a única cidade no mundo onde os italianos não parecem italianos
 Não sei como os paulistas fizeram mas conseguiram sovar o italiano e
 [sobretudo a italiana aqui são gente boa e a italiana quase sabe se vestir
 Uma proeza

À la ferme

La plus profonde paix règne dans les champs
Pas un arbre pas une maison à des lieues à la ronde
Rien que de l'herbe de l'herbe brûlée à perte de vue
De loin en loin aux confins de l'horizon et pas plus grands que des
[mouchérons tournent les grands urubus
Le seul bruit que l'on entende est le cricri des grillons
Le soleil implacable flamboie au 40°

Il est à peu près une heure
Le soleil verse des flots de lumière torride sur la plaine desséchée
Un vent brûlant s'est levé
Je ne sais vraiment que faire de moi
J'allume un autre cigare et ayant repris le volume de Scott sur son voyage
[au Pôle Sud je vais m'asseoir derrière un store de la véranda

Ce petit village est plein de mouvement
Malgré l'heure tardive les éventaires indigènes étalent à la lueur d'une
[mèche trempant dans de l'huile
Toutes leurs sucreries poussiéreuses
Hommes femmes enfants grouillent comme si le sommeil leur était
[inconnu et les ménestrels villageois mêlent le bruit de leur rebec aux
[beuglements des veaux et aux odeurs de raifort des mulets
Après une courte pause nous repartons vers les montagnes cachées dans la
[nuit
Le spectacle des cieux est magnifique et je m'habitue peu à peu à
[l'inconfortable véhicule
Le char à bœufs
Ma course me conduit par un sentier escarpé le long de la montagne d'où
[je commande un magnifique paysage
De tous côtés de pentes ravagées d'énormes fruits jaunes
Dans le fond des vallées la chaleur intense fait se lever un brouillard
[poussiéreux
Deux rivières serpentent au loin
Nous sommes maintenant au milieu de mars
La chaleur est accablante
Les corneilles les anous la basse-cour tous les oiseaux se
[mettent à l'ombre le bec ouvert et les ailes écartées
Étendu sur ma chaise longue avec un tricot fin sans manches et le plus
[léger des pantalons de pyjama
Je fume encore un chéroot et pense bêtement à l'amour

Na fazenda

A mais profunda paz reina nos campos
Nenhuma árvore nenhuma casa a léguas de distância
Nada apenas mato de mato queimado a perder de vista
Longe mais longe nos confins do horizonte e não maiores do que moscas
[giram os grandes urubus
A única coisa que se ouve é o cricri dos grilos
O sol implacável flameja a 40°

Há mais ou menos uma hora
O sol despeja ondas de luz tórrida sobre a planície seca
Um vento ardente se ergue
De verdade não sei o que fazer de mim
Acendo outro charuto e com o livro de Scott sobre sua viagem ao Polo Sul
[vou me sentar atrás de uma persiana da varanda

Esta cidadezinha é toda movimento
Mesmo tarde os cestos dos nativos exibem à luz de mecha mergulhada em
[óleo
Todas as suas guloseimas empoeiradas
Homens mulheres crianças bolem como se o sono fosse desconhecido e menestréis
[de aldeia misturam o som de suas rabecas aos mugidos de bezerros
[e aos cheiros de rábano dos burros
Depois de curta pausa seguimos às montanhas escondidas na noite
O espetáculo dos céus é magnífico e me habituo pouco a pouco com o
[desconfortável veículo
O carro de boi
A volta me leva a um caminho escarpado ao longo da montanha de onde
[domino magnífica paisagem
De todos os lados encostas devastadas de enormes frutos amarelos
No fundo dos vales o calor intenso ergue uma névoa de poeira
Dois rios serpenteiam ao longe
Estamos agora no meio de março
Faz um calor insuportável
Os corvos os anas o galinheiro todos os pássaros se põem à sombra de
[bico aberto e asas afastadas
Estirado na espreguiçadeira com um tricô fino sem mangas e a mais leve
[calça de pijama
Fumo ainda um *cheroot* e penso besta no amor

Sylves amazoniennes
 Premières impressions
 Fécondités inépuisables
 La terre est chaude d'une chaleur moite d'être vivant
 Fermentations incessantes
 Mille putridités fécondes
 Puis le jugement se trouve révisé
 Le sol y est pauvre
 Maigre sable ou argile ou roche
 Revêtement assez mince de terre arable
 Dès qu'on déboise les pluies l'emportent aisément
 Désert habillé de verdure
 Au fond une nature végétale sans sourire pour l'homme et point de
 [ressources accessoires
 Gibier peu abondant et de grande résistance physique
 L'élevage laissé aux soins du bétail lui-même
 Petit bétail d'ailleurs et de chair maigre coriace de mauvais goût
 [guetté par les maladies contagieuses
 Quelques minces champs de manioc dans des clairières trop rares
 Les produits spontanés de la brousse les tubercules qu'on déterre renferment
 [soit des glucosides soit des cyanhydriques et nécessitent toute une
 [série de préparations pour pouvoir être utilisés tant bien que mal
 La seule prodigalité de la nature ce sont les chenilles les limaces les grenouilles
 [et ces insectes surtout fourmis termites sauterelles papillons dont nous ne
 [pouvons imaginer en Europe l'invincible ténacité ni le grouillement perpétuel
 Avides dévorants indomptables

Selvas amazônicas
Primeiras impressões
Fecundidades inesgotáveis
A terra é quente de um calor suado de ser vivo
Fermentações incessantes
Mil putrefações fecundas
Depois o julgamento é revisto
O solo é pobre
Árida areia ou argila ou rocha
Cobertura finíssima de terra arável
Nem bem desmatam levam-na facilmente as chuvas
Deserto vestido de verdes
No fundo uma natureza vegetal que não sorri para o homem e nada de
[recursos secundários
Caça pouco abundante e de grande resistência física
A criação deixada aos cuidados do próprio gado
Gado pequeno aliás e de carne magra dura de gosto ruim que espreitam
[doenças contagiosas
Alguns finos campos de mandioca nas clareiras raríssimas
Os produtos espontâneos do mato tubérculos que se desenterram
[compõem-se de glicosídeos ou cianídricos e precisam de uma
[série de preparações para serem utilizados mal ou bem
A única prodigalidade da natureza são as lagartas as lesmas as rãs e esses
[insetos sobretudo formigas cupins gafanhotos borboletas de invencível
[tenacidade e perpétuo rebuliço que não se pode imaginar na Europa
Ávidos devorantes indomáveis

Trecho de Oswald de Andrade

Ninguém melhor do que ele sabe ver o mundo das viagens atuais, o mundo das travessias e dos mares geografados, dos trópicos e das cidades inventivas. [...] No atual momento literário francês, a figura excepcional de Blaise Cendrars se caracteriza por um tom de rude e sadia franqueza e por uma emocionalidade discreta, profunda e possante. Longe do preciosismo de Proust e Giraudoux, do malabarismo admirável de Max Jacob, Cocteau e Louis Aragon e da calculada frieza de Jules Romains, é na alma de Cendrars que se entesoura a herança sentimental de Baudelaire e a ânsia viajeira de Rimbaud. (*Correio Paulistano*. São Paulo, 13 fev. 1924, reproduzido em EULÁLIO, 2001, p. 379-382).

Trecho de Mário de Andrade

Livro muito lírico. Notas de viagem. Martius também publicou as dele. Porém não é a mesma coisa. Martius e Cendrars assuntam mundo estranho, porém, o caráter da observação e a função dela são bem diferentes. Martius também registrava às vezes o que o encanta, porém desenvolve o afeto, o esclarece e o comenta. O sentimento dele tem uma necessidade psicológica, não de registro, que vai ser fonte de sentimentos alheios, mas de compreensão que vai ser fonte de entendimentos alheios. Caráter prático. E no mais das vezes o assentamento não se baseia num afeto, não é pessoal, não é lírico porque revela um caráter de curiosidade científica e uma função didática ou pelo menos esclarecedora.

Martius aprende e ensina. Cendrars, não. Principia por registrar só o que o encanta e atrai. Se escreve: “Le port (A babord)” não determina uma realidade prática, faz nascer uma imagem lírica que localiza a identidade geográfica numa inspiração. Onde está a função prática? Azulou. Cendrars tem os mesmos olhos que Martius, porém, escolhe pela sensação o que vai ficar. O que registra tem um caráter de curiosidade sensitiva. Não mais científica, é pessoal e visceralmente lírica. Não ensina. A gente na maioria das vezes não aprende o país de que ele fala, aprende Cendrars. E que isso paga a pena. (*Estética 3*, Rio de Janeiro, jan.-mar. 1925, reproduzido em EULÁLIO, 2001, p. 414).

Trecho de Manuel Bandeira

(...) creio talvez poder confessar ter sido Cendrars quem levantou em mim o gosto da poesia do cotidiano. E foi sem dúvida de Cendrars também que veio em grande parte o gosto dos poetas modernistas pela poesia do prosaico cotidiano. E quem sabe se ainda o gosto pelo poema-piada? Por que, depois de haver escrito os longos poemas de *Du Monde Entier*, Cendrars publicou as suas impressões de viagens em poemas muito breves, entre os quais inúmeros eram simples piadas. Lamento não ter ao alcance da mão as *Feuilles de Route* a fim de transcrever alguns exemplos. Esses poeminhos tiveram, sem sombra de dúvida, uma grande influência sobre Oswald de Andrade, em *Pau-Brasil*. (*Journal Français du Brésil*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1957, reproduzido em EULÁLIO, 2001, p. 460).

Referências

ALEM, Branca P. M. *As amizades brasileiras de Blaise Cendrars: uma análise de Feuilles de Route*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Programa de Pós-Graduação em Letras. UFMG: Belo Horizonte, 2011.

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1968.

CENDRARS, Blaise. *Etc., etc. (Um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CENDRARS, Blaise. *Poésies complètes*. Organização Claude Leroy. Paris: Denoël, 2005.

EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio,*

cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: EdUsp/Fapesp, 2001.

MARQUES, Nara. Blaise Cendrars: uma sugestão do estrangeiro. *Anuário de Literatura*, 1995, n. 3, p. 127-142.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Os modernistas recebem Cendrars. *In: Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SOUZA, Adalberto de O. O Brasil traduzido por Cendrars. *In: Outras palavras – Anais da VI Semana de Letras*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 1993.

Lampejos – poemas em prosa de Paul Valéry

TRADUÇÃO DE ÁLVARO FALEIROS

Ô Temps —

quoique rien ne se passe de sensible

quelque chose — on ne sait où

croît.

L'être immobile (que l'on est) au sein

D'un lieu immobile aux yeux et aux sens

agit par là?

Ó Tempo —

ainda que nada se passe de sensível

alguma coisa — não se sabe onde

cresce.

O ser imóvel (que se é) no seio

de um sítio imóvel aos olhos e aos sentidos

age por ali?

J'attendais je ne sais qui? (Toi? ou le jour — ou —)

Il vint une pensée.

Esperava não sei quem? (Tu? ou o dia — ou —)

Veio um pensamento.

*Les étoiles ensemble avec les sifflements de trains; une fraîcheur
avec de la noirceur passent (malgré lampe et rideaux).*

As estrelas junto com os assobios dos trens; um frescor com o
negrume passam (apesar de lâmpada e cortinas).

Astres aigus — pointes de jour, nombreuse, perdues.

Astros agudos — pontas do dia, muitas, perdidas.

L'arbre penche son image dans l'eau calme.

A árvore curva sua imagem no quieto das águas.

Ô plante, arbre, répétition rayonnante

Tu rayonne ton âge par saisons et par germes

Tu répètes ton motif régulièrement à chaque angle de chaque étage de ta croissante stature, et tu répètes ton essence en chaque graine; tu te produis, tu te jettes autour de toi périodiquement sous forme de chances, — en tel nombre.

Tu élimines tes similitudes.

Ó planta, árvore, repetição radiante

Irradias tua idade por germes e por estações

Repetes teu motivo regularmente a cada ângulo de cada piso de tua crescente estatura, e repetes tua essência em cada grão; te produzes, te lanças em torno de ti periodicamente na forma de sortes, — em tal número.

Eliminas tuas similitudes.

Un printemps si léger que je crois me survivre.

Primavera tão leve: sobrevivo a mim.

Terrasse (poivriers, citrons, qui vont mûrir) tout entouré de cloches délicates.

Terraço (pimenteiras, limões, amadurecendo) tudo envolto em delicados sinos.

*La divine extrémité des arbres me remue toujours
— m'emporte — et me tord dans notre profondeur.*

A divina extremidade das árvores me move sempre
— leva-me — e me contorce em nosso fundo.

*L'arbre corps enorme entre la finesse de ses principes dans
la terre et la finesse de ses conséquences aériennes.*

A árvore, corpo enorme, entre a fineza de seus princípios
na terra e a fineza de suas consequências.

Sur l'arbre de chair chante le minime oiseau spirituel.

Sobre a árvore carnal canta o mínimo pássaro espiritual.

*Oiseau posé entre
trois feuilles; un petit bruit
au crépuscule, par moments —
n'existe qu'à ces moments —
S'entend comme douleur*

Pássaro pousado entre
três folhas; um leve ruído
no crepúsculo, por momentos —
existe só nestes momentos —
Escuta-se como uma dor

*Parmi l'arbre et l'arbre
Mû selon la peur ou la soif
L'animal se répète
Par la course
Et s'annule*

Entre a árvore e a árvore
Movido por medo ou sede
O animal se repete
Pelo curso
E se anula

Un jour est une feuille de l'arbre de ta vie.

Cada dia é uma folha da árvore de tua vida.

Les choses nous parlent à leur façon — Parfois chantent.

As coisa falam de seu modo — Às vezes cantam.

La musique qui est en moi.

*La musique qui est dans le silence, en puissance
qu'elle vienne et m'étonne*

A música que está em mim.

A música no silêncio, em potência
que súbita vem e me assusta.

Cathédrale — orgues pour la lumière.

Catedral — órgãos para a luz.

Cloches tintent, grenouilles coassent et oiseaux gazouillent, coassements réguliers comme une scie, et sur ce fonf tout le cisaillement pépié des oiseaux.

Odeurs.

Sinos tilintam, sapos coaxam, cantam os pássaros, coaxos rentes como uma serra, e sobre esse fundo todo um lapidar as aves.

Odores.

— *Éveillé, dressé dans le noir, parmi l'absence de tout le reste.*

Endormi, insensible, au soleil, au coeur de tous les bruits et les fleurs.

— Desperto, de pé na escuridão, entre a ausência de todo o resto.

Adormecido, insensível, ao sol, ao coração de todos os barulhos e as flores.

Sur les genoux de la Terre

Boire le lait tranquille

Et laisser aux feuilles dans le vent

Leur ingénuité — sans soins de

La pensée — Laisser inculte

La chose.

Sobre os joelhos da Terra

Beber o leite tranquilo

E deixar às folhas no vento

Sua ingenuidade — sem preocupar-se com

O pensamento — Deixar inculta

A coisa.

*La lumière du soir — rompue, décomposée, polarisé, énergie
dans tous les états, spectres — Source énorme sur l'horizon.*

A luz da noite — rompida decomposta, polarizada, doida energia, espectros —
Fonte imensa no horizonte.

*Lit, Horizon de délice et de douleurs —
avec ses masses blanches suspendues —
son profil d'ombre écrue*

Leito, Horizonte de delícia e de dor —
com suas massas brancas e suspensas —
seu perfil de sombra crua

*La montagne semble attendre quelque chose;
L'eau vive courir après quelque chose;
Le soleil chercher pas à pas
Le point d'où il verra quelque chose.*

A montanha parece que espera alguma coisa;
Água viva que corre atrás de alguma coisa;
O sol busca passo a passo
O ponto onde verá alguma coisa.

Et chaudes encore comme des corps vivants, les pierres.

E quentes ainda como corpos vivos, as pedras.

*Vois l'ombre de la mer/onde que la lune tourmente
Et qui traîne des monts sous la forme dormante
Les monts coulent toujours
Dans leur ombre.*

Veja a sombra do mar/onda que a lua atormenta
Ela arrasta seus montes sob a forma dormente
Os montes ainda escorrem
Em sua sombra.

La mer est en extase sous mes yeux. Toute chatouillé de petits soleils.

O mar está em êxtase em meus olhos. Cócegas de pequenos sóis.

*L'univers n'est qu'un geste enveloppant et dans
l'intérieur de geste — toutes les étoiles.*

O Universo é apenas um gesto envolvente e em seu
interior de gesto — as estrelas, todas.

...Et moi aussi, j'ai fait quelque chose de rien:

*De ton silence, une douleur... une créature
une éternelle douleur.
une secrète plaie*

De ton sourire, une aurore.

...E eu também, fiz algo de nada:

De teu silêncio, uma dor... uma criatura
um eterno dolor.
uma ferida secreta

De teu sorriso, uma aurora.

Hidromania

HENRIQUE NASCIMENTO

IV.

(Victor Hugo, *Les contemplations*)

*La source tombait du rocher
Goutte à goutte à la mer affreuse.
L'Océan, fatal au nocher,
Lui dit : "Que me veux-tu, pleureuse?"*

*Je suis la tempête et l'effroi;
Je finis où le ciel commence.
Est-ce que j'ai besoin de toi,
Petite, moi qui suis l'immense?"*

*La source dit au gouffre amer:
"Je te donne, sans bruit ni gloire,
Ce qui te manque, ô vaste mer!
Une goutte d'eau qu'on peut boire".*

IV.

(Victor Hugo, *As contemplações*)

A fonte escorre no rochedo
E, gota a gota, cai no mar.
E diz o Oceano, que dá medo:
“Que queres? Para de chorar.

Sou a terrível tempestade;
Eu findo onde o céu começa.
Terei de ti necessidade,
Miúda? Eu que não há quem meça?”

E a Fonte diz: “Abismo amargo,
Dou-te, sem ruído e sem poder,
O que te falta, vasto mar:
Gota dessa água de beber”.

Ma biographie

(Théodore de Banville, *Odes funambulesques*)

À Henri d'Ideville.

*Le torrent que baise l'éclair
Sous les bois qui lui font des voiles,
Murmure, ivre d'un rythme clair,
Et boit les lueurs des étoiles.*

*Il roule en caressant son lit
Où se mirent les météores,
Et, plein de fraîcheur, il polit
Des cailloux sous ses flots sonores.*

*Tel, je polissais, cher Henri,
Des vers que vous aimez à lire,
Depuis le jour où m'a souri
Le chœur des joueuses de lyre.*

*J'ai voulu des amours constants
Et, sans me ranger à la mode.
J'ai chéri les cris éclatants
Et les belles fureurs de l'Ode.*

*Quand, tout jeune, j'allais rêvant
Avec ma libre et fière allure,
Ce fut le caprice du vent
Qui me peignait la chevelure.*

*C'est au fond du détroit d'Hellé
Que j'ai voulu chercher mes rentes,
Et je n'ai jamais plus filé
Qu'un lys au bord des eaux courantes.*

*Mais parfois, lorsque, triomphant,
J'enfourchai mes hardis Pégases,
Tombaient de mes lèvres d'enfant
Les diamants et les topazes.*

*J'ai touché les crins des soleils
Dans les infinis grandioses,
Et j'ai trouvé des mots vermeils
Qui peignent la couleur des roses.*

*Je vins, chanteur mélodieux,
Et j'ouvris ma lèvre enchantée,
Et sur les épaules des Dieux
J'ai remis la pourpre insultée.*

*Un instant, le long du chemin
Où des fous m'en ont fait un crime,
J'ai tenu bien haut dans ma main
Le glaive éclatant de la Rime.*

*Sans repos je me suis voué
Au destin d'embraser les âmes :
Peut-être ai-je encor secoué
Trop peu de rayons et de flammes.*

*Qu'un plus grand fasse encor un pas,
Chercheur de la lumière blonde !
Ami, je ne suis même pas
La plus belle fille du monde.*

Minha biografia

(Théodore de Banville, *Odes funambulescas*)

A Henri d'Ideville.

A torrente que beija o raio,
Sob o bosque que se abre em velas,
Murmura, ébria de um ritmo claro,
E bebe o brilho das estrelas,

Rola no leito que alisou,
Onde se miram meteoros,
Lustrando, plena de frescor,
Seixos sob seus fluxos sonoros.

E assim eu lustro, caro Henri,
Versos da tua preferência
Desde que sorriu para mim
Coral de líras em cadência.

Eu muito quis amor constante,
E, sem que em moda me acomode,
Amo ruidosos gritos ante
A bela fúria de uma Ode.

Quando eu, muito jovem, sonhava,
Orgulhoso e de livre porte,
Quem meu cabelo penteava
Era o teimoso vento forte.

E no fundo do Dardanelos
Que eu quis buscar minhas riquezas,
E eu não fiz mais do que novelos
De um lírio entre as correntezas.

Mas quando eu, às vezes, triunfante
Montava meu Pégaso ousado,
Caíam dos meus lábios de infante
Os diamantes e os topázios.

As mechas dos sóis eu toquei,
Nas imensidões grandiosas,
Rubras palavras encontrei
Que pintavam a cor das rosas.

Eu vim, melodioso cantor,
E abri meu lábio encantado,
E sobre ombros de deuses vou
Repondo o escarlate insultado.

Um dia, ao longo do estirão,
Os tolos me caíram por cima,
Mas empunhei alto na mão
A espada brilhante da rima.

Sem cessar fui oferecido
Ao fado de abrasar as almas,
Mas talvez eu tenha brandido
Os raios e as flamas com calma.

Que um passo maior seja dado,
Procura a flava luz mais fundo!
Amigo, não será meu fado
Ser moça mais bela do mundo.

Oraison du soir

(Arthur Rimbaud)

*Je vis assis, tel qu'un ange aux mains d'un barbier,
Empoignant une chope à fortes cannelures,
L'hypogastre et le col cambrés, une Gambier
Aux dents, sous l'air gonflé d'impalpables voilures.*

*Tels que les excréments chauds d'un vieux colombier,
Mille Rêves en moi font de douces brûlures :
Puis par instants mon coeur triste est comme un aubier
Qu'ensanglante l'or jeune et sombre des coulures.*

*Puis, quand j'ai ravalé mes rêves avec soin,
Je me tourne, ayant bu trente ou quarante chopes,
Et me recueille, pour lâcher l'âcre besoin :*

*Doux comme le Seigneur du cèdre et des hysopes,
Je pisse vers les cieux bruns, très haut et très loin,
Avec l'assentiment des grands héliotropes*

Oração da tarde

(Arthur Rimbaud)

Sempre sentado como anjinho no barbeiro,
Ergo um copo lavrado a brutas caneluras,
Hipogástrio e pescoço arqueados, eu cheiro
A cachimbo em um ar de impalpáveis alvuras.

Igual a merda quente em um velho poleiro,
Há mil sonhos sob mim, suaves queimaduras.
Outras vezes, meu peito é triste qual madeiro
D'um alburno sangrando ouro em gotas escuras.

E depois de engolir meus sonhos com prudência,
Me viro, se eu bebi trinta ou quarenta chopes,
E me recolho para aquela acre exigência;

Doce, como o senhor de cedros e de hissopes,
Eu mijo em direção aos céus de chumbo e aos trópicos
Com a anuência total dos grandes heliotrópicos.

Poisson(Paul Éluard, *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*)

*Les poissons, les nageurs, les bateaux
 Transforment l'eau.
 L'eau est douce et ne bouge
 Que pour ce qui la touche.*

*Le poisson avance
 Comme un doigt dans un gant,
 Le nageur danse lentement
 Et la voile respire.*

*Mais l'eau douce bouge
 Pour ce qui la touche,
 Pour le poisson, pour le nageur, pour le bateau
 Qu'elle porte
 Et qu'elle emporte.*

Peixe(Paul Éluard, *Animais e seus homens, homens e seus animais*)

Peixes, veleiros, nadadores:
 Transmutadores.
 A água é macia e inerte;
 Se algum a toca, inverte.

O peixe avança, como
 Dedo que a luva adentre,
 Nadantes dançam lentamente,
 E arfam as velas.

Mas a água é doce e móvel
 Para aquilo que a move,
 É para peixe, nadadores, barco a vela,
 Que ela porta
 E que transporta.

VÁRIA

GOELDI, Oswaldo. *Urubus*.
[S.l.: s.n.]. 1 grav., p&b, 13,5 x 15 cm.



Valério Pereliéchin: um exilado dentro

ASTIER BASÍLIO

Quando Valério Pereliéchin desembarcou no porto da então capital do Brasil, numa “manhã inesquecível de 19 de janeiro de 1953”,¹ apenas dois meses antes era lançado, em São Paulo, o primeiro número da revista *Noigrandes*, editada pelos irmãos Haroldo (1929-2003) e Augusto de Campos (1931), ao lado do amigo Décio Pignatari (1927-2012) – veículo que seria a plataforma das experimentações que desaguiariam no Plano Piloto da Poesia Concreta (1958), um dos pilares da vanguarda poética brasileira.

Era a segunda vez que uma revolução comunista assolava o quintal de sua família. Na primeira delas, a decisão de emigrar partiu de sua mãe Evgeniya Alexandrovna Sentianina, uma mulher requintada que atuava no jornalismo e amava poesia. Além de um país em guerra civil, ela deixava um casamento infeliz e atravessava, com os dois filhos, Valério e Victor, a fronteira da Sibéria, passando a viver em uma cidade chinesa, Harbin, mas que era praticamente uma extensão do antigo império russo. Havia não só imprensa e escolas em russo,

mas a maioria da população local era composta de imigrantes que fugiam da revolução. De 1918 até 1922, 2 milhões de pessoas deixaram a Rússia, mais de 200 mil emigraram para a China e nos anos 1920, 165 mil súditos do antigo império russo viviam em Harbin.

O conhecimento da cultura e do idioma chinês vieram, de modo efetivo, quando Pereliéchin, aos 26 anos, mudou-se para a capital, Pequim. Estava em missão sacerdotal. Dois anos antes, havia tomado a decisão de entrar em um monastério e seguir a vida religiosa. Naquele mesmo ano de 1937, quando era iniciado o grande expurgo na União Soviética, liderada por Stálin, Pereliéchin havia publicado seu primeiro livro e decidira ter formação teológica e viver em celibato. Era uma tentativa — vã — de fugir à homossexualidade, que ele via como uma doença.

Brigas com membros do clero o fizeram largar a batina e atuar de vez como tradutor na TASS, a agência soviética de notícias, para a qual ele já vinha prestando serviços. No fim da Segunda Guerra (1939-1945), outra vez bandeiras vermelhas eram hasteadas no pavilhão da vizinhança de Pereliéchin. “A vida intelectual simplesmente

¹ Pereliéchin, Valério (1983). *In*: Em vez de um prefácio.

acabou com a chegada dos comunistas ao poder”, disse o poeta. O sonho dele era seguir o caminho de muitos de seus compatriotas: dar aulas de literatura russa em alguma universidade americana. Lá já vivia o seu irmão Victor, que atuava como engenheiro. Mas eram extremos aqueles tempos. Pereliéchin havia aportado nos Estados Unidos, em pleno frenesi da onda macarthista, que se deflagrara havia pouco tempo.

De nada adiantou dizer que era alguém interessado apenas em poesia — o que era verdade — e que traduzir discursos de Mao Tsé Tung (1893-1976) era parte de seu trabalho. Foi preso. Deportado. A ironia das ironias é que as autoridades chinesas consideraram a extradição mero truque para que Pereliéchin pudesse atuar como espião de Tio Sam e, por conta disso, negaram-lhe o pedido para voltar a viver no país que ele tanto amava. Sem saída, cumpria a sina de muitos russos errantes: a América Latina. O Brasil não foi plano, mas destino.

Como ele próprio escreveu no poema “Três pátrias”:

Simplificando, minha sina:
Aqui num êxtase, ali aos ais,
Mandaram-me sair da China
Como da Rússia, — e nunca mais

Sou pária, não mais esquecido,
E ofereço o fim da linha,
Para o Brasil, desconhecido,
A derradeira pátria minha.

Ao chegar no Brasil, ao lado de sua inseparável mãe, Pereliéchin conseguia formular algumas perguntas, mas não entendia as respostas. Havia estudado português alguns meses, enquanto esperava, em Hong Kong, pelo navio

que os levaria ao Rio de Janeiro. Com o dinheiro da mesada que lhe enviava o irmão Victor, alugou um apartamento em Santa Teresa. Mesmo sendo fluente em chinês e inglês, aqueles idiomas não pareciam ser de muita utilidade no Rio de Janeiro da década de 1950.

Ao pisar em solo brasileiro, Pereliéchin estava com 39 anos. Havia lançado quatro coletâneas de poemas, muito bem recebidas nos círculos da emigração russa, e também publicado um livro com suas traduções para o russo de clássicos da poesia chinesa. Com dificuldade para arrumar um emprego em sua área, Pereliéchin se viu obrigado a fazer bicos e a sublocar cômodos de sua casa para seus compatriotas russos, muitos dos quais optavam pelo Brasil como ponto de estada temporária para posteriormente mudarem para outros países.

Poucos meses após sua chegada, surgiu uma proposta de trabalho num jornal para a colônia russa, em São Paulo, o que fez Pereliéchin e a mãe se mudarem. Houve uma série de desentendimentos, o que fez com que o projeto não se concretizasse. Sem trabalho, decidiu retornar à Cidade Maravilhosa, porque se “era para estar desempregado, seria bem melhor no agradável Rio de Janeiro do que na estranha, fria e desagradável São Paulo. Nós quase choramos quando vimos o Corcovado, que já se tornara querido para nós”. O símbolo do Rio de Janeiro inspirou Pereliéchin a escrever um de seus mais belos poemas:

No Corcovado a me encontrar
perto do Cristo, em solidão
Como um rebanho, sobre o ar,
de um pico ao outro, as nuvens vão
Se desmanchando ao anoitecer:

a praia, os carros, casas e
quanto a alegrar-se e a padecer,
nada me ocorre estando aqui.

Imediatamente, Pereliéchin sentiu a atmosfera de liberdade soprar a seu favor. E foi a Yuri, um dos muitos russos que chegavam ao Brasil para ir embora logo depois, que o poeta dedicou alguns poemas, logo nos primeiros dias de sua chegada. Ao apelar para que seu amado não partisse, exaltou as belezas do Brasil:

Incomparável tudo aqui
Janeiro vem, calor desata,
Salpica o mar espumas que
Ficam fervendo a sua prata.

Aqui o frio é uma folia,
Os temporais são curtos quando
No Corcovado tão longínquo
As nuvens afleumam-se em bando.

Uma biografia do poeta, escrita em inglês, foi publicada no Canadá: *Valerii Pereleshin – the life of a silkworm*. A autora Olga Bakich escreve que o coração de Pereliéchin “instantaneamente abraçou aquele ‘paraíso’ de sol radiante e liberdade: ‘Eu amo, amo, amo o Brasil e nunca irei deixá-lo por lugar nenhum’”.² O amor do poeta não se restringiu apenas às belezas naturais do país tropical, mas à língua portuguesa. Rapidamente começaram a aparecer palavras e expressões da língua de Camões incorporadas aos poemas em russo.

Mas não tardaram a vir as decepções. Em 1954, Pereliéchin sofreu um golpe na sua autoestima. A editora Chekhov Publishing House, de Nova Iorque, não concordou em publicar a

primeira versão de seu livro, *Casa do Sul (Yuzhnyy Dom)*. No ano seguinte, outra recusa. A revista *The New Review*, outra publicação de emigrantes russos nos Estados Unidos, não manifestou interesse por suas traduções para o russo de poesia, vertidas do chinês e do português. A situação piorou de vez quando seus inquilinos russos começaram a fazer fofoca sobre sua vida íntima. Não havia mais qualquer clima para poesia. “É impossível avaliar quantas mentiras foram acrescentadas. Assim, não há e nem haverá mais poesia. Escrever para estes porcos? Ou para mim mesmo e pôr na gaveta?”

Foi uma década de silêncio. De 1957 a 1967, Pereliéchin não escreveu uma linha sequer. Por uma daquelas ironias do destino, do ponto de vista financeiro, este foi o período de maior estabilidade. Empregado na biblioteca do Consulado Britânico, Pereliéchin foi mandado embora por conta das leis brasileiras da época. Quem fosse demitido após dez anos de emprego, receberia de indenização dois salários por cada ano trabalhado. Todavia, caso a demissão fosse realizada antes, era necessário se pagar apenas um salário por cada ano. “Ninguém precisa ser um marxista ortodoxo para concordar com o empregador que as pessoas têm que ser demitidas antes do limite de dez anos”, comentou Pereliéchin.

Em 1967, uma carta mudou tudo. Apareceu em cena uma figura extraordinária: Mary Kruzenshtern-Peterets (1903-1983). Poeta que também emigrara para Harbin, ela se mudou para o Brasil no mesmo ano que Pereliéchin. Mas, ao contrário dele, teve alguma inserção na cena literária local. Em 1958, ao lado de Otávio Rainho, proferiu uma palestra

² Bakich (2015, p. 214).

sobre “Pasternak e a poesia russa”, na sede da Associação Brasileira de Imprensa. Sua permanência no Rio de Janeiro se estendeu até 1960, quando se mudou para os Estados Unidos. A correspondência trocada com a amiga foi uma espécie de “fio de Ariadne”, como o próprio poeta reconheceu. Pereliéchin voltou à literatura. No ano seguinte, em 1968, Pereliéchin foi convidado a dar aulas de russo aos oficiais da Escola Naval, emprego este que durou três anos e lhe garantiu certo conforto.

A situação financeira de Pereliéchin sempre foi instável. Além do mais, todo dinheiro que ganhava era para financiar suas publicações. Pagava por edições modestas em casas editoriais de emigrantes russos na Alemanha, França e Estados Unidos. Contava com a ajuda de alguns amigos fiéis que vendiam os exemplares. Em 1976, tomou uma decisão corajosa: assumir-se *gay*. Seu nono livro, *Ariel*, reunia sonetos escritos dedicados ao jovem Evgenii Vitkovski (1950-2020), que se iniciava no mundo das letras e tinha grande interesse pela poesia russa feita fora da União Soviética. Vitkovski se tornaria um dos mais importantes tradutores da literatura russa em todos os tempos. Foi intenso o fluxo de cartas de Moscou ao Rio de Janeiro e iniciou-se uma paixão platônica, por parte de Pereliéchin. Foi a partir desta fantasia que o poeta compôs aquele que é considerado por vários críticos literários russos seu melhor livro.

Quase não houve resenhas da obra nas publicações russas entre os círculos literários dos emigrantes. A grande amiga, Mary Kruzenshtern-Peterets, não só se recusou a vender exemplares do livro, mas deu um ultimato para que Pereliéchin não o publicasse. O poeta, encorajado com a liberdade

conquistada no Brasil, não recuou. Chegou a responder de modo enérgico: “Não há ‘doença’ nenhuma nos temas de Ariel [...]. Eu não estou julgando as pessoas com base nas minhas preferências, mas eu estou sendo julgado com base no preconceito delas [...]”.

Um grande problema era a convivência com o irmão Victor, que viera dos Estados Unidos trabalhar em uma multinacional empenhada na construção de hidrelétricas brasileiras em 1959. “Você deveria não escrever poesia, mas prosa, e não em russo, mas em inglês, como Hemingway a Steinbeck”. A homofobia do irmão, às custas de quem Pereliéchin se viu forçado a viver praticamente durante quase toda sua vida, era outro problema e razão de brigas constantes. Conforme a biógrafa relata, Victor era da opinião que os *gays* deveriam “ser destruídos ou castrados”. Mas Olga Bakich aponta também a ingratidão de Pereliéchin. Ao oferecer moradia e todas as comodidades, Victor indiretamente financiava os livros do irmão. O que não era, de modo algum, reconhecido por Pereliéchin.

Há pouco registro sobre Pereliéchin na imprensa brasileira. O primeiro deles foi em setembro de 1979. Sobre “*Yuzhnyy Krest*” (“*Cruzeiro do Sul*”), a primeira coletânea de poesia brasileira traduzida em russo, que havia sido publicada na Alemanha, no ano anterior. “Ontem foi um dia maravilhoso: o Jornal do Brasil publicou uma entrevista comigo — pela primeira vez em um quarto de século!”, comentou o poeta. No mês seguinte, quem escreveu sobre ele foi o poeta Glauco Mattoso (1951), pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva, no jornal *Lampião*, voltado para a comunidade LGBT da época. O título era: “O misterioso poeta

Pereléchin”, no qual ele era apresentado como “uma figura incomum” e que “permanece ignorado entre nós, embora esteja radicado no Rio há 25 anos”. Perguntado por mim sobre o contato com o poeta russo, Glauco Mattoso recordou que “os sonnettos, em português, me pareciam bem compostos e, obviamente, raros, já que tematizavam a homossexualidade, ainda pouco abordada na literatura lusófona”.

Alguns poemas, abertamente homoeróticos, não foram publicados em vida por Pereliéchin, que vieram a ser coletados posteriormente no volume de suas obras reunidas, editado na Rússia em 2018,³ a exemplo do soneto que traduzimos, no qual se fala do amor por rapazes que jogam futebol na praia:

“Eu não posso a ninguém
[dar permissão
De armar tenda ao cais escuro, então
Ao madrugada, vocês se
[beijem, brinquem.”

Pra nós o mar cama
[nenhuma apronta.
Pena. Vamos, meu esportivo viking,
A um hotel limpinho e bem em conta.

Em outubro de 1980, faleceu Evgeniya, mãe de Pereliéchin, aos 87 anos. Victor se preparou para regressar definitivamente aos Estados Unidos e

convidou o irmão para acompanhá-lo. Mas o poeta recusou. “Eu tenho amado o Brasil e já o declarei como minha terceira e última pátria e, consequentemente, eu não quero abrir mão da nacionalidade brasileira”. Pesou também a necessidade de ser livre. Por algum tempo, antes de retornar de vez aos Estados Unidos da América, o irmão visitava sua propriedade em Murý, distrito de Nova Friburgo, para onde havia se mudado ainda no tempo em que a mãe deles estava viva. Numa destas ocasiões, flagrou Pereliéchin com um rapaz em casa. O clima era de constante tensão entre os dois.

Em janeiro de 1983, Pereliéchin passou a viver no Retiro dos Artistas, instituição que acolhe artistas idosos, graças ao apoio de seu amigo, Humberto Passos, que o ajudou decisivamente também na escrita em português e com quem traduziu um dos grandes nomes da Era de Prata Russa, o poeta Mikhail Kuzmin. No ano em que passou a viver em um apartamento no asilo, veio a público seu primeiro livro de poemas em português, *Nos odres velhos*. A recepção que houve foi mínima e ainda assim não foi boa. O poeta e tradutor Ivan Junqueira, no *Jornal do Brasil*, falando sobre a preferência pelo soneto, disse que “o gênero fica aqui reduzido a um simples e vulgar esqueleto métrico”.

Por causa do livro, foi entrevistado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, chegando a falar sobre suas preferências estéticas:

Não gosto do verso livre, sem rima.
Sou um poeta que busca sempre
trabalhar com a rima e os recursos
do soneto. Sempre me defini como
um poeta neoclassicista e minha
poesia é erótica, sem ser obscena;

³ 1. Перелешин В. В час последний: Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2, кн. 2. – М.: Престиж Бук (Серия «Золотой Серебряный век»), 2018. – 432 с. 2. Перелешин В. Заблудившийся аргонавт: Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2, кн. 1. – М.: Престиж Бук (Серия «Золотой Серебряный век»), 2018. – 448 с. 3. Перелешин В. Три Родины: Стихотворения и поэмы. Том 1. – М.: Престиж Бук (Серия «Золотой Серебряный век»), 2018. – 608 с.

mística e cheia de filosofia que aprendi ao longo da minha vida.

Na poesia russa, o soneto, como gênero, nunca foi tão popular como na brasileira, na qual veio a se tornar uma espécie de forma preferencial utilizada pelos poetas das escolas anteriores ao modernismo. Ao experimentar com a criação de Petrarca, Pereliéchin se consolidou como um dos melhores sonetistas na língua de Púchkin, conforme juízo de Aleksis Rannit, especialista em literatura russa e professor na Columbia University, de Nova Iorque. Se, para a poesia russa, o soneto tem uma certa aura exótica, o que oferecia algum charme a quem o praticava, para a poesia brasileira, engolfada na experimentação, o soneto era uma espécie de símbolo do atraso.

Analisando os que seguiam na contramão do vanguardismo, Alfredo Bosi destacou a solidão dos cultores da forma fixa no Brasil, nos anos 1970:

Escrevendo em um período de drástica negação do discurso metafórico e musical, desvinculados das vanguardas e do seu esquema de sustentação ideológica, esses poetas têm dado exemplo de uma resistência às modas criadas pelo desenvolvimento tecnicista. A fragilidade extrema e, não raro, solitária dessa posição tem a força de um testemunho.

Se, sob o ponto de vista da forma, a poesia brasileira investia no desmonte, vide o encerramento do ciclo do verso, proposto pelos concretistas, a exploração sígnica da Instauração Práxis e a radicalidade performática do Poema Processo, do ponto de vista

do conteúdo havia o apelo à poesia participativa e engajada, de viés esquerdista, representada por vários poetas como um Thiago de Mello (1926-2022) e em especial pela série *Violão da Rua*, publicados pela editora Civilização Brasileira, que era ligada ao Partido Comunista. Como bem observou Luciana Stegagno-Picchio:

Toda a história da poesia brasileira moderna é um vaivém entre forma e conteúdo, uma contínua reformulação de poéticas desalienantes e de retornos a controles formais capazes de entravar o fluxo demasiado fácil de uma poesia de denúncia e de protesto.⁴

Foi este o contexto histórico e estético no qual Valério Pereliéchin viveu. Cultor de formas fixas e de poesia rimada, anticomunista e simpático à ditadura militar brasileira, o poeta viveu a solidão de um exílio dentro do exílio. Escreveu ainda outro livro de poemas em português, *O caçador das sombras*, com o qual participou de um concurso, em 1987, ano em que lançou *Cânticos de Alexandria*, tradução que fez com Humberto Passos da obra de Kuzmin. Sobre seu segundo livro de poemas em português, disse:

Eu não acho que eu tenha chance: o livro é fortemente homoerótico e escrito por alguém estrangeiro à cultura. Não vou ficar chateado. Além do mais, poemas rimados e metrificados estão fora de moda há muito tempo [...] Em nosso querido e ensolarado país há as

⁴ STEGAGNO-PICCHIO, 2004.

formas mais variadas de amor, mas não é permitido falar a respeito.

O livro permanece inédito até hoje.

Embora muitos dos poetas brasileiros que traduziu estivessem vivos, Pereliéchin só conseguiu fazer amizade com Joaquim Cardoso (1897-1978), a quem deu aulas de chinês. Morreu em 1992, quase cego, pobre e sozinho no Retiro dos Artistas, às vésperas de completar 80 anos. O curioso é que Pereliéchin chegou quase no mesmo período em que aportou por aqui outra poeta estrangeira e *gay*: Elizabeth Bishop (1911-1979), que veio em 1951. A impressão que se tem é a de que, embora vivessem na mesma cidade, os dois habitavam mundos completamente diferentes. Ela, rica; ele, pobre; ela, dos Estados Unidos; ele, nem poderia granjear apoio dos que defendiam a União Soviética, pois era manchado pelo estigma de ter emigrado.

Cogitou-se, não faz muito tempo, homenagear Elizabeth Bishop em um dos mais importantes eventos literários do ano. Além de ter vivido mais tempo em nossa terra, o papel que o Brasil desempenhou na obra de Pereliéchin é incomparavelmente maior. O esquecido e desconhecido Pereliéchin, que afirmou ter se tornado “mulato”; se

considerava um “poeta brasileiro que escrevia em russo”. Ao todo, publicou 14 livros. Dez deles escritos ou editados enquanto vivia no Rio de Janeiro. Em nosso país, há poucos registros sobre ele: um belo ensaio escrito por Carlos Alberto Cortez Minchillo, além de menções feitas pelo imortal da Academia Brasileira de Letras, Antonio Cícero e constantes referências feitas pelo escritor Ricardo Domeneck.

O Brasil só tem a ganhar conhecendo mais a vida e a obra deste poeta fabuloso que foi Valério Pereliéchin.

Referências

BAKICH, Olga. *Valerii Pereleshin – the life of a silkworm*. Toronto: University of Toronto Press, 2015. p. 214.

PERELIÉCHIN, Valério. *Nos odres velhos*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983

PERELIÉCHIN, Valério. *Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai, 1930–1950: The memoirs of Valerij Perelesin*. STEGAGNO-PICCHIO B. Перелешин; J. P. Hinrichs; Amsterdam: Rodopi, 1987. 159 p.

STEGAGNO-PICCHIO, L. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. 744 p.

Quatro poemas de Valério Pereliéchin

TRADUÇÃO DE ASTIER BASÍLIO

Corcovado

No Corcovado a me encontrar
Perto do Cristo, em solidão
Como um rebanho, sobre o ar,
De um pico ao outro, as nuvens vão

Se desmanchando ao anoitecer:
A praia, os carros, casas e
Quanto a alegrar-se e a padecer,
Nada me ocorre estando aqui.

Arrebentar de supetão,
É bem mais fácil aqui, o fio,
Trama de tédio e de paixão,
Arremessar no ermo do Rio.

Tormentas velhas, voem pro chão.
Caia daqui, minha amargura.
Entre os azuis que se esvairão,
Irei ser como a nuvem pura

E como um disco a despencar
O sol no além da linha vai.
Ao mundo mínimo, vulgar
Eu estou perto, orarei ao Pai.

11.VII.1953

КОРКОВАДО

Я на вершине Корковадо
У статуи Христа, один.
Лишь облака сюда, как стадо,
Из-за других идут вершин.

Тускнеют в предвечерних далях
Дома, и пляжи, и авто.
О радостях и о печалях
Здесь не напомнит мне ничто.

Здесь так легко почти без боли
Страстей наскучившую нить
Прервать одним порывом воли
И в дольний город уронить.

Летите вниз, бывшие бури,
Прочь отпади, моя тоска!
Один средь меркнувшей лазури
Я буду чист, как облака.

Следя, как падающим диском
Уходит солнце за черту,
О Мíре маленьком и низком
Я, близкий, помолюсь Христу.

11.VII.1953

Três pátrias

Nasci eu próximo ao bravio
rio indomável Angará,
em julho — mês que nem é frio,
mas de calor, não lembro lá

comigo a filha do Baikal,
brincou igual fosse eu bichinho:
um cafuné meio brutal,
depois chutou-me do caminho

De latitude eu não sei, mas
me aguço ao novo brilho é que
Fui dar na terra que é dos chás
do lótus, da seda e do leque.

Cativo à voz monossilábica
(tal como os anjos lá com o Rei...?)
Amar o amor foi até fácil,
segunda pátria que ganhei

Simplificando, minha sina:
aqui num êxtase, ali aos ais,
mandaram-me sair da China
como da Rússia, — e nunca mais.

Sou pária, não mais esquecido,
e ofereço o fim da linha,
para o Brasil, desconhecido,
a derradeira pátria minha.

Aqui o ar, quase corpóreo
nele, brotando em bruxaria,
se esfriam velhos trechos de
canções sem ter qualquer valia

три родины

Родился я у быстроводной
неукротимой Ангары
в июле — месяц нехолодный,
но не запомнил я жары.

Со мной недолго дочь Байкала
резвилась, будто со щенком:
сначала грубо приласкала,
потом отбросила пинком.

И я, долгот не различая,
но зоркий к яркости обнов,
упал в страну шелков, и чая,
и лотосов, и вееров.

Плененный речью односложной
(Не так ли ангелы в раю...?)
любовью полюбил несложной
вторую родину мою.

Казалось бы, судьба простая:
то упоенье, то беда,
но был я прогнан из Китая,
как из России, — навсегда.

Изгой, но больше не забытый,
я отдаю остаток дней
Бразилии незначимой
последней родине моей.

Здесь воздух густ, почти телесен,
и в нем, вращая в колдовство,
замрут обрывки давних песен,
не значащие ничего.

27.XI.1971

Eu amo futebol

Eu amo futebol, mas jogador
No veludo da praia, eu amo mais.
Quando ao longe o ocaso ardendo faz
um frenesi de raios e de cor.

Ametista, romã, rubi: fulgor
Como em cadarço balançando. Mas
Tendo um apito e cassetete, cai
A noite igualmente um inspetor.

“Eu não posso a ninguém dar permissão
de armar tenda ao cais escuro, então
Ao madrugar, vocês se beijem, brinquem.”

Pra nós o mar cama nenhuma apronta.
Pena. Vamos, meu esportivo viking,
a um hotel limpinho e bem em conta.

28.X.1977

ЛЮБЛЮ ФУТБОЛ

Люблю футбол, а больше — футболистов,
Играющих на бархатном песке,
Когда закат, пылая вдалеке,
Лученьями и красками неистов:

Блеск яхонтов, гранатов, аметистов,
Колеблемых, как будто на шнурке.
А между тем, с дубинкой, при свистке,
Подходит ночь, как полицейский пристав:

— «Я никому позволить не могу
Разбить шатер на темном берегу,
А засветло — целуйтесь и резвитесь».

Жаль: у воды не выйдет нам постель.
Пойдем же — я и мой спортивный витязь
В недорогой, но чистенький отель.

28.X.1977

Eu sei que tu vais me deixar,
Neste jardim, meu tropical,
E novamente a Polaris
Tua fuga ao longe guiará

Sim, há prazer que é cativante
Severos pinhos lá na rocha,
Flocos de neve em seus rasantes
Contos de inverno sobre o sol.

Incomparável tudo aqui
Janeiro vem, calor desata,
Salpica o mar espumas que
Ficam fervendo a sua prata.

Aqui o frio é uma folia,
Os temporais são curtos quando
no Corcovado tão longínquo
as nuvens afleumam-se em bando.

É ensolarada aqui a costa
De ouro veste-se a areia
Lá a angústia um urso entoca,
nevasca grita da janela.

Nós discordamos, só uma vez,
ao ver na Terra tal paraíso,
fica com o mar, com as palmeiras,
com este amor meu e comigo!

30.I.1953

Я знаю, ты меня оставишь
В моем тропическом саду
И дальний свой побег направишь
Вновь на Полярную звезду.

Да, есть пленительная нега
В суровых соснах на скале,
В клоках нетающего снега
И зимних сказках о тепле.

А здесь — на город несравненный
Легла январская жара,
И море всплескивает пеной
Вскипающего серебра.

Здесь сердце радует прохлада
И грозы краткие, когда
Пройдут над дальним Корковадо
Туч флегматичные стада.

Здесь солнечные побережья
Одеты золотым песком,
А там — тоска, да глушь медвежья,
Да свист метелей за окном!..

Мы в первый раз с тобой поспорим:
Взглянув на этот рай земной,
Останься с пальмами и морем,
С моей любовью и со мной!

30.I.1953

Sonetos de Valério Pereliéchin

SELEÇÃO DE RICARDO DOMENECK

Nas noites de luar

Nas noites feiticeiras de luar
Sofro horas nervosas, enquanto a lua
Compele-me para a tortuosa rua
Das saunas — mas não para me banhar.

Na Sodoma ardente do lupanar
O vapor quente agita-se e flutua,
Destacando a nudez. Ninguém recua
Aos caprichos da fortuna e do azar.

Sou de todos. Todos se tornam meus,
E cada um se transforma em semideus
Nas nuvens densas, prenhes de clarões,

— Saio de lá com a carne esgotada
E, já na cama, exsudo confissões
Aos primeiros reproches da alvorada.

Não luto!

Amo teu corpo formoso, meu Joel
Que cheira a sol, à jovem primavera:
Não discordo da prazenteira Vera,
Que o julga mais nutritivo que mel.

Entendo que não me podes ser fiel,
Que a lei da vida é dura e não se altera,
Que logo virarei uma quimera
Supérflua no idílico painel.

Não luto contra a tua natureza,
Respeito-a, deixando-te na certeza,
Que, quando penetrares a Nadir

Lá na Barra, no momento do orgasmo,
Não farão falta, no teu entusiasmo,
As sementes que acabo de engolir.

Conquista

Além da ponte, à sombra do coqueiro,
Desfrutava ele os rústicos amores,
Sem suspeitar pudessem sedutores
Subir — descer? — do Rio de Janeiro.

Um abasileirado forasteiro,
Um bom poeta, o rei para os impostores,
Vem, isento do suor dos tradutores,
Abordar seus ouvidos de vaqueiro.

Nele, defrontei com tanta ternura,
Que a minha gratidão loquaz perdura
No delírio da cópula furtiva —

Do esperma ardente e da morna saliva,
Alegre, gabo-me da boca impura,
Humilhada, mas ostentosa e ativa.

Nem nada, nem tudo

Como eras ontem? Um rapaz bonito,
Bem donairoso, sem pelos no peito
(Contra os peludos tenho um preconceito,
Não o confesso, mas sempre os evito).

Hoje, soube, no recontro bendito,
Que o eleitor igualmente foi eleito
Pelo dono desse rosto perfeito
Que, por acaso, se chama Expedito.

Que posso esperar? Nem nada, nem tudo:
Um banquete no teu dorso carnudo
De um simples cearense de dezoito anos,

Um episódio para ser lembrado,
Ou mais um dos ligeiros desenganos,
Que me reanimam o sono estagnado?

A reunião

Reinava a liberdade ilimitada,
Chocavam-se muitos pontos de vista:
Gil exaltava a forma classicista,
Marcelino — a poesia não-rimada.

Saíram todos grávidos. Que nada!
Os rapazes continuam na pista:
Um desistiu, mas outro fez conquista
Invisível — n'alma fertilizada.

Não discuti (raramente discuto),
Mas já pressinto no cérebro o fruto:
No útero alegórico do meu sexo.

Será que devo agradecer por tudo,
Inclusive o discurso desconexo,
Àquele jovem magro e cabeludo?

Um resumo

Está para acabar a minha vida
(Já faz o carpinteiro o meu caixão),
Mas não se torna a língua da paixão
Nem oblíqua, nem menos atrevida.

Desesperada, tenta a alma falida
Tratar do meu congênito aleijão:
Resisto, pertinaz, colado ao chão,
Quero pospor a iminente subida.

Envenenei-os, durante os dois terços
Do meu prazo, por livrinhos de versos;
Inúmeros milhares de leitores

Contaminei, pelo fogo febril,
Até Moscou. Será que o meu Brasil
Escapará ao ardor das minhas dores?

POESIA SEMPRE

Nº 1 – <i>América Latina</i>	} Antonio Carlos Secchin
Nº 2 – <i>Portugal</i>	} Affonso Romano de Sant'Anna
Nº 3 – <i>Estados Unidos</i>	Márcio Souza
Nº 4 – <i>Alemanha</i>	}
Nº 5 – <i>França</i>	} Affonso Romano de Sant'Anna
Nº 6 – <i>Itália</i>	}
Nº 7 – <i>Espanha</i>	}
Nº 8 – <i>Israel</i>	} Antonio Carlos Secchin
Nº 9 – <i>Grã-Bretanha</i>	}
Nº 10 – <i>Rússia</i>	}
Nº 11 – <i>Dossiê Borges</i>	} Ivan Junqueira
Nº 12 – <i>Poesia do Descobrimento</i>	}
Nº 13 – <i>Dossiê Cruz e Souza</i>	}
Nº 14 – <i>Poesia Clássica do Irã</i>	} Marco Lucchesi
Nº 15 – <i>México</i>	}
Nº 16 – <i>Dossiê Carlos Drummond de Andrade</i>	}
Nº 17 – <i>Japão</i>	}
Nº 18 – <i>Dossiê Ferreira Gullar</i>	} Luciano Trigo
Nº 19 – <i>Dossiê Augusto de Campos</i>	}
Nº 20 – <i>Dossiê Adélia Prado</i>	}
Nº 21 – <i>Dossiê Manoel de Barros</i>	} Marco Lucchesi
Nº 22 – <i>Romênia</i>	}
Nº 23 – <i>Angola e Moçambique</i>	}
Nº 24 – <i>Árabe Contemporânea</i>	}
Nº 25 – <i>Suécia</i>	}
Nº 26 – <i>Portugal</i>	}
Nº 27 – <i>China</i>	}
Nº 28 – <i>Peru</i>	}
Nº 29 – <i>Sérvia</i>	}
Nº 30 – <i>Polônia</i>	}
Nº 31 – <i>Mística e Poesia</i>	}
Nº 32 – <i>Poesia Contemporânea do Irã</i>	}
Nº 33 – <i>Hungria e Índice Geral</i>	}
Nº 34 – <i>Poesia Híndi Contemporânea</i>	}
Nº 35 – <i>Islândia</i>	}
Nº 36 – <i>Minas Gerais</i>	} Afonso Henriques Neto
Nº 37 – <i>Poesia Ameríndia no Brasil</i>	}

Poesia Sempre. - Ano 1, n. 1 (jan. 1993) -

Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional,

Dep. Nacional do Livro, 1993 -

v. ; 17,5 x 26 cm.

Semestral

ISSN 0104 – 0626

1. Literatura – Periódicos. 2. Literatura – História e crítica –
Periódicos. I. Biblioteca Nacional (Brasil). Departamento Nacional do Livro

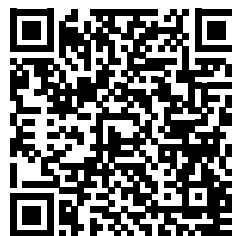
CDD 808.8

As imagens utilizadas na revista Poesia Sempre pertencem ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional, salvo aquelas com indicação de proveniência. São publicadas somente imagens autorizadas. Não sendo identificados os detentores, os interessados devem se manifestar. As opiniões nos artigos são de responsabilidade exclusiva dos respectivos autores.

As cópias fotográficas de páginas das edições antigas de livros e periódicos receberam tratamento digital.

Coordenação de Editoração
Av. Rio Branco, 219, 5ª andar
Rio de Janeiro – RJ | 20040-008
editoracao@bn.gov.br
www.gov.br/bn

Confira outras publicações da
Fundação Biblioteca Nacional



Composição em Bauer Bodoni
Capa em papel cartão Supremo 300 g/m²
Miolo em papel Pólen Soft 80 g/m²



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA



ISSN 0104-0626



9 770104 062006