



Literatura Brasileira V

Volume 2

Rodrigo Jorge Ribeiro Neves
Marcos Pasche

Secretaria de
Ciência, Tecnologia
e Inovação



GOVERNO DO ESTADO
RIO DE JANEIRO
SEM TEMPO A PERDER

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

MINISTÉRIO DA
EDUCAÇÃO



APOIO:



Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

www.cecierj.edu.br

Presidente

Rogério Tavares Pires

Vice-Presidente de Educação Superior a Distância

Caroline Alves da Costa

Vice-Presidente Científico

Régia Beatriz Santos de Almeida

Coordenação do Curso de Letras

UFF - Livia Maria de Freitas Reis Teixeira

Material Didático

Elaboração de Conteúdo

Rodrigo Jorge Ribeiro Neves
Marcos Pasche

Diretoria de Material Didático

Ulisses Schnaider

Diretoria de Design Instrucional

Diana Castellani

Design Instrucional

Diana Castellani
Gustavo Malheiros
Livia Tafuri Giusti

Biblioteca

Simone da Cruz Correa de Souza
Vera Vani Alves de Pinho

Diretoria de Material Impresso

Bianca Giacomelli

Revisão Linguística e Tipográfica

Beatriz Fontes

Ilustração

André Dahmer
Fernando Romeiro

Capa

Fernando Romeiro

Diagramação

Cristina Portella

Produção Gráfica

Fábio Rapello Alencar

Esta obra está licenciada com uma
Licença Creative Commons Atribuição -
Não Comercial - Sem Derivações 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).
Reservados todos os direitos
mencionados ao longo da obra.

Proibida a Venda.



[https://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt_BR](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt_BR)

N518L

Neves, Rodrigo Jorge Ribeiro.

Literatura Brasileira V / Rodrigo Jorge Ribeiro Neves, Marcos
Pasche. – Rio de Janeiro : Fundação Cecierj, 2020.
138p.; 19 x 26,5 cm.

ISBN: 978-85-458-0240-2

1. Literatura brasileira. 2. Modernidade. 2. Modernismo. 3.
Graciliano Ramos. 4. Manuel Bandeira. 5. Carlos Drummond de
Andrade. 6. Cecília Meireles. I. Título.

CDD: B860

Referências bibliográficas e catalogação na fonte, de acordo com as normas da ABNT.
Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador

Cláudio Castro

Secretário de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação

Dr. Serginho

Instituições Consorciadas

CEFET/RJ - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

Diretor-geral: Maurício Aires Vieira

FAETEC - Fundação de Apoio à Escola Técnica

Presidente: João de Melo Carrilho

IFF - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense

Reitor: Jefferson Manhães de Azevedo

UENF - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Reitor: Raul Ernesto Lopez Palacio

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Reitor: Ricardo Lodi Ribeiro

UFF - Universidade Federal Fluminense

Reitor: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora: Denise Pires de Carvalho

UFRRJ - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Reitor: Roberto de Souza Rodrigues

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Reitor: Ricardo Silva Cardoso

Sumário

Aula 11 • Graciliano Ramos e Manuel Bandeira: a modernidade além do Modernismo.....	7
--	----------

Rodrigo Jorge Ribeiro Neves

Aula 12 • Literatura e representações das minorias.....	37
--	-----------

Rodrigo Jorge Ribeiro Neves

Aula 13 • Carlos Drummond de Andrade: Modernidade em (Con)tradição	63
---	-----------

Rodrigo Jorge Ribeiro Neves

Aula 14 • O verbo, o traço e a voz: a poesia concreta e seus desdobramentos.....	85
---	-----------

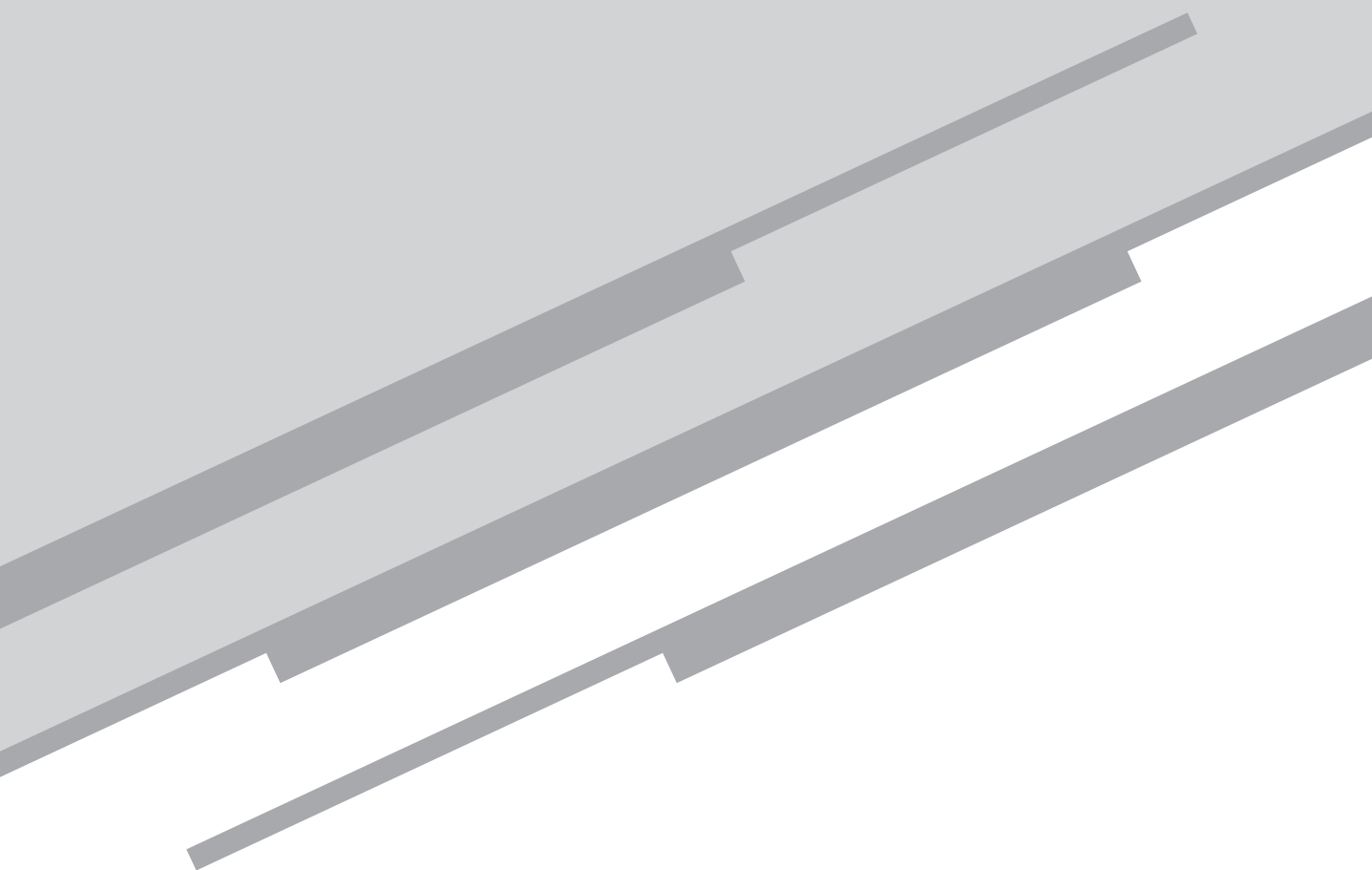
Rodrigo Jorge Ribeiro Neves

Aula 15 • Cecília Meireles: tradicionalmente moderna.....	111
--	------------

Marcos Pasche

Aula 11

Graciliano Ramos e Manuel Bandeira:
a modernidade além do Modernismo



Rodrigo Jorge Ribeiro Neves

Meta

Apresentar as relações e as diferenças conceituais, tanto estética quanto historicamente, entre modernidade e modernismo, a partir de dois autores canônicos da literatura brasileira e representativos dessas tensões.

Objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. relacionar os conceitos de modernidade e de modernismo na literatura brasileira;
2. identificar, nas obras de Graciliano Ramos e Manuel Bandeira, os conflitos fundamentais entre os referidos conceitos e de que modo eles se refletem em uma de suas obras.

Introdução

O que você entende por modernidade? O que lhe vem à mente quando ouve que alguma coisa ou alguém é “moderno”? Que relações você costuma estabelecer com essas palavras? Uma pessoa que se veste ou se comporta de uma maneira “moderna” é alguém de acordo com novas convenções, ainda não inseridas nos hábitos cotidianos, ou alguém considerado em desacordo com as convenções vigentes do seu tempo, mas que não necessariamente antecipa alguma coisa? Falar que algo ou alguém é moderno é também tentar estabelecer a oposição entre o velho e o novo, ou seja, uma relação conflituosa com o tempo e o lugar?

De certa forma, o conceito de modernidade abrange essas questões suscitadas pelo uso cotidiano de sua forma adjetiva, mas ele é bem mais do que isso. Diversos pensadores têm, até hoje, refletido sobre esse conceito, que remonta ao século XV, e ainda vem provocando transformações em várias dimensões da atividade humana. Na virada do século XIX para o XX, como expressão dos conflitos entre modernidade e modernização, surge um conjunto de movimentos e tendências estéticas denominado de “modernismo”. No Brasil, o modernismo se manifesta como um movimento programático no início do século XX, capitaneado, principalmente, por artistas e intelectuais da burguesia paulista. Entretanto, nem todos os autores desse período dialogaram harmoniosamente com os preceitos do movimento; alguns, inclusive, o recusaram abertamente, o que confere, a esses autores, uma modernidade muito particular.

Nesta aula, veremos que nem só de modernismo viveu a literatura brasileira, talvez um dos períodos mais ricos em grandes escritores de nosso cenário cultural. Para isso, após discutirmos os principais aspectos dos conceitos de modernidade e modernismo, abordaremos dois autores que estão entre os mais representativos da nossa literatura. Eles serão analisados, comparativamente, considerando o gênero literário em que mais se destacaram: Graciliano Ramos, na prosa de ficção, e Manuel Bandeira, na poesia.

Origens e percursos da modernidade

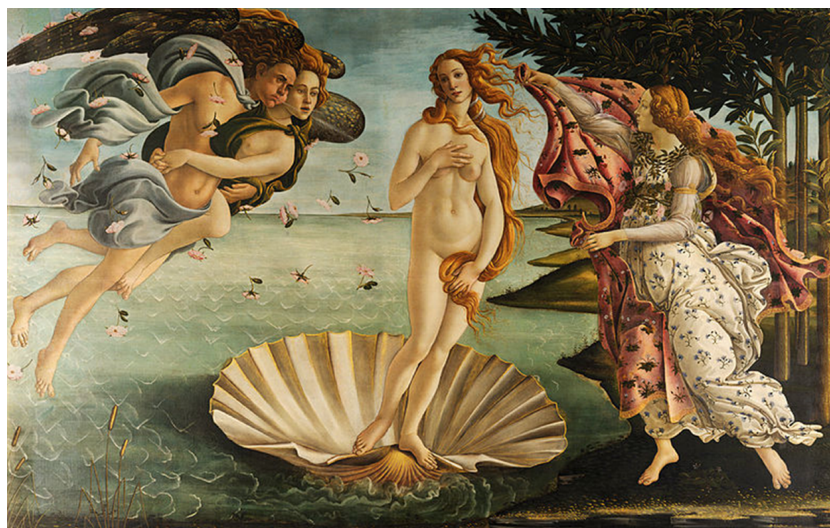


Figura 11.1: *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1484 – 1486), é uma das obras mais marcantes do Renascimento, período fundamental para o desenvolvimento da Modernidade.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg

Historicamente, os pressupostos da Modernidade surgem com o Renascimento (entre os séculos XV e XVII), quando o homem se torna o centro de grandes transformações sociais, econômicas, políticas e culturais, embora ainda conservando os valores clássicos, como bem sintetizado pelo famoso *Homem vitruviano* (1490), de Leonardo da Vinci. No pensamento de René Descartes, em seu *Discurso sobre o método* (1637), e nos postulados de Isaac Newton, em seus *Princípios matemáticos da filosofia natural* (1687), podemos identificar o paradigma da formação da sociedade moderna: a autonomia da razão na regulamentação e na compreensão das leis que regem a vida em todas as suas dimensões. O *chronos*, o “tempo dos homens”, no lugar do *kairós*, o “tempo de Deus”.

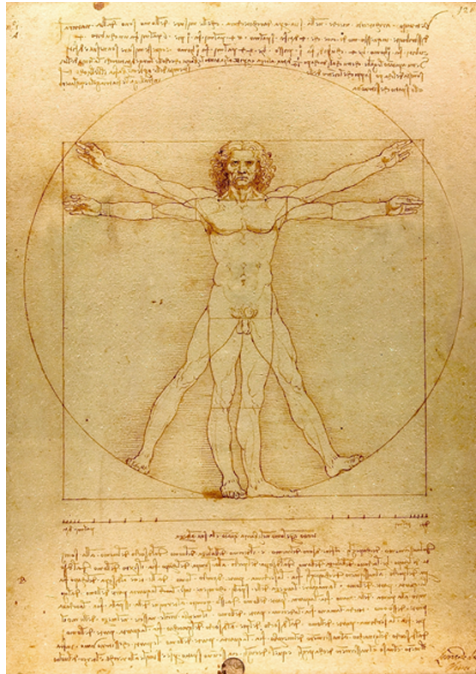


Figura 11.2: *Homem vitruviano*, de Leonardo da Vinci.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg

Com o desenvolvimento do capitalismo, a Revolução Industrial e o surgimento dos Estados-Nação, a modernidade se consolida no século XIX, não mais apenas como ideário buscado pelo homem, mas como vivência, pois o conceito do moderno passa a determinar uma intensa reconfiguração da sociedade, marcada por conciliações, descobertas, desenvolvimento científico, revoluções, crises e intensos reordenamentos espaciais de seus atores. Portanto, a Modernidade se impõe não só como uma nova relação do homem com o tempo, mas também com o espaço, seja ele físico, social ou político. A história, então, passa a ser não mais disputada somente entre os vencedores, nem os cantos são exclusivamente, a eles, declamados. Com o advento da sociedade moderna, os vencidos passaram também a entrar em combate e a serem lembrados nos versos e acordes dedicados, antes, aos gloriosos. O filósofo norte-americano Marshal Berman oferece uma boa definição do que significa “ser moderno” dentro desse contexto:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transfor-

mação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (1986, p. 15).

A poética expressão citada por Berman, extraída do *Manifesto comunista* (1848), de Karl Marx e Friedrich Engels, ilustra bem as contradições e incertezas da modernidade que se instauram, especialmente, na segunda metade do século XX. Os parâmetros e as instituições forjados pela própria modernidade entram em crise, foçando-os a novas ordenações para reinserção do indivíduo. Entretanto, esses esforços geram cada vez mais inquietações à medida que há, por um lado, uma crescente autonomia do indivíduo, uma tendência coletivizadora e o despertar de uma consciência de classe e, por outro, o desenvolvimento industrial, tecnológico e urbano, bem como a ascensão da burguesia. Esse feixe complexo foi refletido e representado por aquele que é considerado o artista paradigmático do que compreendemos, hoje, por Modernidade: o poeta francês Charles Baudelaire.

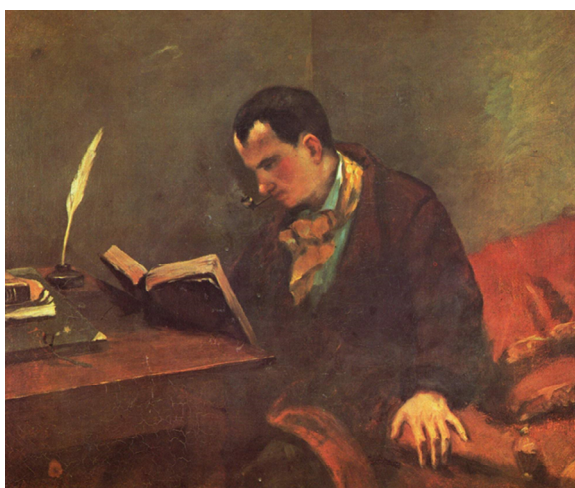


Figura 11.3: *Retrato de Baudelaire* (1876), de Gustave Courbet.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Gustave_Courbet_033.jpg

A Baudelaire, aliás, é creditada a primeira utilização do termo “modernidade” (*modernité*), registrada em seu ensaio *O pintor da vida moderna* (1864), em que analisa a obra do pintor Constantin Guys. Para o poeta francês, “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859), e Guys foi um dos artistas que melhor captou essas tensões. A urbanização de Paris, implementada pelo prefeito Haussmann, entre 1853 e 1870, torna-se o modelo em que as observações feitas por Baudelaire sobre a vida moderna melhor se traduzem. No entanto, apesar de a modernização e o avanço da industrialização terem contribuído para o desenvolvimento da cidade, o artista e o operário foram apartados desses processos. A arte moderna surge, então, tanto como expressão quanto como história desse conflito.

Mas o que isso tudo tem a ver com o Brasil? A aula não é de literatura brasileira? Sim, e isso tudo tem muito a ver com o Brasil, como veremos. Claro que há diferenças expressivas entre o processo de modernização aqui e na Europa, mas alguns modelos de lá acabaram inspirando mudanças aqui, especialmente porque, no Brasil, passamos a viver um período de utopias e projeções após o fim da monarquia, em 1889, alimentando o anseio de integrar a fila das grandes nações mundiais.

Profundamente influenciado pela cultura francesa desde o século XIX, o Brasil dá um de seus primeiros passos na concretização desse desejo por meio da reforma de Pereira Passos, no centro do Rio de Janeiro, no início do século XX, versão brasileira do plano urbanístico de Haussmann. O Theatro Municipal, o Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional, a então avenida Central, atual Rio Branco, e as melhorias na Zona Portuária estão entre as principais heranças dessa reforma, que tem também o seu legado perverso.



Boaventuraviniçius

Figura 11.4: Theatro Municipal do Rio de Janeiro, uma das obras mais importantes da reforma urbana promovida por Pereira Passos. Licença Creative Commons (CC BY-SA 4.0).

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro_Municipal_do_Rio_de_Janeiro_2020.jpg

A remoção dos cortiços sem nenhum plano de integração à cidade revitalizada acabou favorecendo o surgimento das favelas, formadas pela migração do povo não contemplado na reforma urbana. Além disso, práticas populares, como a capoeira, de matriz africana, eram criminalizadas na época, contribuindo para a crescente marginalização de grupos desprestigiados e nada bem-vindos para o progresso nacional, bem como as medidas de saneamento e higienização.



Figura 11.5: Lima Barreto (1881 – 1922).

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LimaBarreto.jpg>

Dos autores desse período, Lima Barreto foi o mais incisivamente crítico, denunciando em crônicas, contos e romances as consequências nefastas daquela modernização para as camadas mais pobres da sociedade carioca. Como exemplo da disposição de Lima em favor do povo, vejamos o trecho de uma crônica sobre a Biblioteca Nacional, em que o autor questiona as duvidosas prioridades do governo:

O Estado tem curiosas concepções, e esta, de abrigar uma casa de instrução, destinada aos pobres-diabos, em um palácio intimidador é das mais curiosas. [...] como é que o Estado quer que os malvestidos, os tristes, os que não têm livros caros, os maltrapilhos “fazedores de diamantes” avancem por escadarias suntuosas, para consultar uma obra rara, com cujo manuseio, num dizer aí das ruas, têm a sensação de estar pregando à mulher do seu amor? (2004, v.1, p. 149).

Familiar? Pois é, e não é por acaso. Veja que o escritor carioca não era contra a construção de bibliotecas, e a Biblioteca Nacional tem, até hoje, uma importância extraordinária para o desenvolvimento científico e cultural do nosso país. Quem dera tivéssemos mais bibliotecas! O problema apontado por Lima Barreto está nas prioridades definidas pelo Estado, o que, de certa forma, reflete os problemas da modernização de um país como o Brasil, que tem beneficiado, historicamente, sempre uma determinada camada social em detrimento de outras.

O modernismo, como você já estudou em aulas anteriores, surge pouco depois, mas vale a pena fazermos uma rápida recapitulação. Com a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, em São Paulo, o movimento se configura como projeto de um grupo de artistas e intelectuais, engajados na expressão, discussão e divulgação de uma arte de ruptura com temas e formas tradicionais, embora as principais tendências estéticas das vanguardas europeias já estivessem presentes no cenário artístico brasileiro alguns anos antes. Evidentemente, o movimento teve ramais em outras regiões, mas ele se concentrou no eixo Rio-São Paulo, deslocando-se também para Minas Gerais, especialmente após a passagem da chamada Caravana Paulista, grupo formado por figuras representativas do modernismo, como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Menotti del Picchia, Blaise Cendrars, entre outros.



Figura 11.6: Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Também conhecido como “Grupo dos Cinco”, eles foram fundamentais para o desenvolvimento da arte moderna no Brasil Colagem de Caiol. Licença Creative Commons (CC BY-SA 4.0).

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Group_of_Five_collage.png

Com a Revolução de 1930, termina a Primeira República e é iniciada a Era Vargas, um dos períodos mais controversos e emblemáticos da história do Brasil como nação moderna: dividida em Governo Provisório (1930-1934), Governo Constitucionalista (1934-1937) e Estado Novo (1937-1945). Nesta última fase, nosso país atravessou sua primeira ditadura militar, com a prisão, a tortura e o assassinato de militantes, intelectuais e artistas contrários ao regime, ainda que nenhum indício existisse contra eles. Por outro lado, o Estado Novo também cooptou grande parte deles, que contribuíram na divulgação e propaganda estatais, instrumentos eficientes na afirmação da identidade nacional. A criação do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi um dos principais marcos no projeto estadonovista de modernização e internacionalização do país no âmbito cultural. O prédio-sede do então MEC, hoje edifício Gustavo Capanema, no Centro do Rio de Janeiro, é um dos símbolos desse projeto e obra representativa da arquitetura moderna.



Figura 11.7: Edifício Gustavo Capanema, projeto da equipe composta por Lúcio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, entre outros. Inspirado nas ideias do arquiteto francês Le Corbusier, que prestou consultoria na sua realização.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MESP4.jpg>

Em 1945, a modernidade preconizada pelo Estado Novo chega ao seu fim com a deposição de Getúlio Vargas. Também é o ano da morte de Mário de Andrade, o grande líder do modernismo brasileiro, o que acabou representando também a “morte” do movimento modernista como programa estético geracional e como período de nossa historiografia literária. As tensões da modernidade, contudo, ainda não esvaneceram. Porém, muitos defendem a ocorrência de uma “pós-modernidade”, como o filósofo François Lyotard e o crítico literário Frederic Jameson; outros, de uma “modernidade tardia”, como o sociólogo Anthony Giddens; outros ainda, de uma “modernidade líquida”, como o sociólogo Zygmunt Bauman, que, aliás, popularizou a categoria “líquida” para pensar diversas dimensões sociais e humanas, como o amor, o medo e o tempo. Isso nos mostra que a modernidade é um conceito complexo, ainda em trânsito, em diálogos e conflitos com o espaço, o tempo e o indivíduo. Ser moderno é estar no limiar do descompasso do tempo, à beira de fronteiras e territórios devastados, como quem ouve, deitado, uma sinfonia em meio a um bombardeio aéreo, como alguém submerso em alto-mar abraçado à lua depois que o sol deixou de nascer.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Leia o poema e observe a imagem a seguir para responder à questão.

O albatroz

Às vezes, por prazer, os homens da equipagem
 Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,
 Que acompanha, indolente parceiro de viagem,
 O navio a singrar por glaucos patamares.

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
 O monarca do azul, canhestro e envergonhado,
 Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
 As asas em que fulge um branco imaculado.

Antes tão belo, como é feio na desgraça
Esse viajante agora flácido e acanhado!
Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,
Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.

(BAUDELAIRE, 2006)



R.U.A Foto Coletivo/Tércio Teixeira

Figura 11.8: Abertura das Olimpíadas – Rio de Janeiro 2016, Morro da Mangueira.

Fonte: Imagem gentilmente cedida pelo autor.

Como aprendemos nesta aula, Charles Baudelaire foi um dos mais importantes poetas da modernidade. “O albatroz” faz parte do livro *As flores do mal* (1857), uma das obras fundamentais da poesia moderna. Na excelente tradução do poeta brasileiro Ivan Junqueira, o fazedor de versos é comparado à ave marinha. Em seguida, temos o registro do fotógrafo Tércio Andrade de um importante evento mundial ocorrido no Rio de Janeiro recentemente pela perspectiva dos moradores de uma favela carioca. Comente sobre as relações entre a figura do poeta no poema e os moradores na fotografia, considerando os mecanismos da modernização e o lugar do indivíduo na modernidade.

Resposta comentada

Esperamos que você destaque, tanto no poema quanto na imagem, as possíveis causas e possíveis os efeitos do deslocamento do poeta e dos moradores provocado pela modernização, um dos aspectos que caracteriza a sociedade moderna. Como vimos na nossa aula, ser moderno é estar em um ambiente de promessa e avanços, mas também de incertezas e retrocessos, uma “unidade de desunidade”, como disse Berman.

O antimodernista

Como você deve ter percebido, nem todo escritor moderno é modernista, assim como nem todo escritor modernista é, necessariamente, moderno. Alguns autores desenvolveram obras que, ao dialogarem, positiva ou negativamente, com as tendências de seu tempo, superaram classificações e outras delimitações estético-historiográficas, alcançando uma categoria mais complexa, de difícil definição, uma modernidade além do modernismo.

Um desses autores é Graciliano Ramos, que você, sem dúvida, leu ou, pelo menos, ouviu falar, seja na escola ou em alguma disciplina do seu curso de Letras. Nascido em Quebrangulo, Alagoas, Graciliano não chegou a ser pobre como a maioria dos habitantes de sua cidade, mas cresceu sob modestos recursos e teve uma precária formação escolar, o que contribuiu para atrasar bastante a sua alfabetização. Para você ter uma ideia, ele aprendeu, efetivamente, a ler e a escrever entre 9 e 10 anos de idade. Se isto já é um grande feito para uma criança do interior nordestino nos dias atuais, o que dizer de uma no início do século passado?



Figura 11.9: Graciliano Ramos.

Assim como Machado de Assis, Graciliano foi um autodidata. Contou com a ajuda de algumas pessoas, mas sempre demonstrou, desde cedo, seu interesse pela palavra escrita. Quando passou, enfim, a dominar os instrumentos do ofício que o consagraria, fez uso deles para questionar a própria realidade em que foram forjados, como o atraso da educação do interior nordestino, que era apenas o microcosmo de um atraso na formação do Brasil, mas de um Brasil apartado do país moderno que estava a todo vapor, concentrado no eixo Rio-São Paulo. Esta foi, aliás, uma das razões que fez com que Graciliano alimentasse certa antipatia pelos modernistas e seu movimento, considerado, por ele, “uma tapeação desonesta”:

- Os modernistas brasileiros, confundindo o ambiente literário do país com a Academia, traçaram linhas divisórias rígidas (mas arbitrárias) entre o bom e o mau. E, querendo destruir tudo que ficara para trás, condenaram, por ignorância ou safadeza, muita coisa que merecia ser salva. [...]
- Quer dizer que não se considera modernista?
- Que ideia! Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão (apud LEBENSZTAYN; SALLA, 2004, p. 193-194).

O escritor alagoano geralmente não poupava os alvos de suas críticas, especialmente os modernistas, como nesse trecho da entrevista ao jornalista Homero Senna, em 1948. Em outras, ele declarou com todas as letras ser um “antimodernista”, mas sempre excluía do grupo alvejado o poeta Manuel Bandeira, por quem tinha grande respeito e admiração como escritor. Não que não tivesse algum respeito e consideração pelos outros,

como Mário e Oswald de Andrade. O primeiro, inclusive, teve um de seus contos incluído numa antologia organizada por Graciliano. Reconhecia-os, mas sempre com ressalvas ao movimento do qual faziam parte.

Afinal, o que exatamente o *velho Graça* tinha contra o modernismo?



Velho Graça

Graciliano Ramos era chamado de *velho Graça*, principalmente no período em que morou no Rio de Janeiro. Este é, inclusive, o título de sua principal biografia, escrita pelo jornalista Dênis de Moraes:

MORAES, Dênis. *O velho Graça* – uma biografia de Graciliano Ramos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

Primeiramente, fora termos a origem do escritor em uma região não contemplada no eixo de desenvolvimento social e econômico do país, sua concepção de linguagem escapa ao experimentalismo dos modernistas de primeira hora. Graciliano Ramos se volta para os realistas e naturalistas do século XIX, como Aluísio Azevedo, Liev Tolstói, Honoré de Balzac e Eça de Queirós, enquanto a principal influência de poetas e romancistas adeptos do movimento eram as vanguardas europeias e suas propostas de ruptura, como o cubismo, o dadaísmo e o expressionismo.



Figura 11.10: Aluísio Azevedo (1857-1913) é um dos mais importantes escritores do realismo brasileiro e o principal da vertente naturalista. Seu romance *Casa de pensão* (1884) foi uma das maiores influências na formação literária de Graciliano Ramos, como o próprio revelara em uma de suas primeiras entrevistas.

Fonte: <https://www.academia.org.br/academicos/aluisio-azevedo>

Na periodização da literatura brasileira, Graciliano Ramos faz parte da chamada Geração do Romance de 1930, ou simplesmente Romance de 30, fase em que surgem escritores dedicados ao gênero em questão, abordando aspectos regionais, sociais, políticos e psicológicos. Alguns estudiosos costumam classificar esse momento como parte da segunda fase do modernismo, o que consideramos um tanto quanto problemático. É certo que o modernismo influenciou os artistas de sua geração, mesmo aqueles não integrados ao movimento. O próprio Graciliano admitiu que certas conquistas do modernismo foram positivas, como a incorporação da linguagem cotidiana na literatura, rompendo com o hedonismo verbal predominante em escolas anteriores. No entanto, o escritor alagoano nunca adotou os preceitos do movimento, apenas buscou discutir em sua literatura aspectos da modernidade em crise, embora tenha se apropriado de alguns recursos estéticos dos modernistas. Vejamos como isso se dá em um de seus romances:

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa.

Estive uma semana bastante animado, em conferências com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante lambujem. Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos entendíamos (RAMOS, 2009, p. 6).

Este é o início de *S. Bernardo*, publicado em 1934, considerada uma das obras-primas do romance brasileiro moderno. O que nos chama a atenção nessas primeiras linhas? A metalinguagem, que é a utilização de uma linguagem para tratar de outra linguagem, frequente na literatura de Graciliano, e o planejamento da obra por meio de uma “divisão de trabalho”, ou seja, como sistema de produção. Funcionou? Pelo final do trecho citado podemos antecipar que não, mas por quê?



Figura 11.11: Capa da primeira edição de *S. Bernardo*.

Fonte: http://www.raridade.com/Eshop.Admin/imagens/raridade/Thumbs/TN500_RAMOSBERNARDO.jpg

A principal razão é porque nenhum deles conseguia se entender com o que queria o narrador-personagem, Paulo Honório. Enquanto um queria o livro escrito em uma linguagem mais clássica, o outro se afastava por divergências ideológicas. Mesmo o grupo que ele conseguiu reunir não deu muito certo, pois “cada um prestava atenção às próprias palavras, sem ligar importância ao que o outro dizia” (RAMOS, 2009, p. 6). Isso obrigou Paulo Honório a tomar para si as rédeas da narração:

Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda (RAMOS, 2009, p. 6).

Apesar de o romance se vincular a uma tradição regionalista, ele não se adequa de forma harmoniosa a ela. O mesmo podemos dizer sobre a influência realista de Graciliano Ramos. Paulo Honório não tem nenhum compromisso com a paisagem e cor locais, nem com a descrição fidedigna da realidade, como se fosse um documento, um registro jornalístico ou um relatório científico. Alfredo Bosi, ao se referir a um determinado grupo de escritores do Romance de 30, tem uma definição muito precisa sobre o gênero praticado por Graciliano: “romances de tensão crítica”, em que o “herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal estar permanente” (2006, p. 392).

E o que quer Paulo Honório?

Ser um proprietário. A fazenda de São Bernardo, os funcionários, a esposa, o filho, todos são objetos a serem adquiridos e sujeitos à vontade de seu dono. Os meios para conseguir tudo isso não importam. Seu diálogo é o da negociação, seus valores são os econômicos e os afetos, reprimidos. Madalena, que se casa e tem com ele um filho, sucumbe ao rolo compressor de ganância e poder. E, no final, Paulo Honório se vê solitário, no escuro de um cômodo da casa e de si mesmo, sem a amizade e o amor de ninguém. Ainda assim, e mesmo diante do cansaço, ele deita a cabeça para repousar apenas por algumas horas.

Para o escritor e professor de literatura brasileira Godofredo de Oliveira Neto, em ensaio fundamental sobre o livro, há uma mistura nas categorias de espaço e tempo na introspecção de Paulo Honório, uma esquizofrenia, em que “estamos na fronteira”, onde “o outrora é agora” (1990, p. 80). Ao conferir profundidade psicológica na composição do seu personagem, Graciliano lança mão da técnica em que grandes autores modernos foram peritos, como José de Alencar e, mais ainda, Machado de Assis. Portanto, ele se volta para recursos já empregados no passado, demonstrando que aprendeu as lições dos grandes mestres.

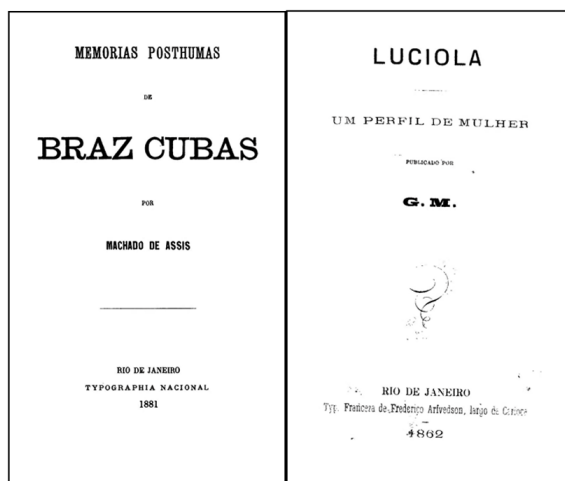


Figura 11.12: Folhas de rosto das primeiras edições de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *Lucíola*, de José de Alencar, romances em que o aspecto psicológico dos personagens é explorado e serve de recurso narrativo. No caso do romance machadiano, o aprofundamento é bem maior.

Fonte: a. <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4826>, b. <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4664>

Contudo, há uma inovação do escritor alagoano ao revisitar o procedimento narrativo. Até então, apenas personagens de classes sociais mais abastadas e com certa educação formal tinham a atenção dos escritores na exploração dos meandros inacessíveis do inconsciente. A modernidade de Graciliano, que o diferencia, inclusive, da maioria de seus contemporâneos, está no uso de um matuto sertanejo, analfabeto, áspero e sem qualquer instrução, como narrador-personagem de sofisticada complexidade psíquica em sua narração. Além disso, o escritor constrói as falas desse personagem em uma linguagem de acordo com a norma padrão da língua, o que gerou certas críticas por não ser o esperado de um personagem com o perfil de Paulo Honório. E por que Graciliano faz isso?

Essa aproximação entre a língua falada e a língua escrita, vale ressaltar, era um dos pontos defendidos pelo movimento modernista, especialmente Mário de Andrade, que tratou do tema em diversas cartas e ao longo de sua obra literária. No entanto, Graciliano empreende essa aproximação a partir das tensões da própria linguagem escrita, com suas limitações, artifícios e estratégias na tentativa de representar a realidade. Temos de um lado o livro que sabemos ter sido escrito por um autor que domina os códigos linguísticos e narrativos e, do outro, um personagem que não domina esses códigos, mas é quem narra a história.

Hoje isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que apareceram às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros, que vieram depois. Essa descrição, porém, só seria aqui embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão (2009, p. 80-81).

Assim é o herói de Graciliano Ramos: bruto, implacável, destrutivo e em conflito permanente com tudo o que se interponha diante dele para conseguir aquilo que quer. Dos personagens dos quatro romances de Graciliano Ramos, Paulo Honório é o único que realmente alcança seu objetivo, não se move pela projeção de seus desejos e frustrações. No entanto, as consequências são avassaladoras e impõem uma solidão profunda diante da devastação promovida por ele na sua trajetória dominadora.

S. Bernardo é, ao lado de *Vidas secas*, um dos romances mais enxutos, ásperos e brutais da literatura brasileira. Pudemos perceber que, embora tenha se declarado antimodernista, Graciliano mantinha algum diálogo com as questões caras ao movimento. No entanto, estabeleceu uma leitura crítica com as inovações propostas sem perder de vista as influências dos grandes escritores do passado, especialmente do século XIX. A modernidade, em Graciliano Ramos, está tanto em sua rigorosa depuração formal, extraindo da língua o essencial ao mesmo tempo em que a confronta com suas fraturas, quanto no questionamento das estruturas sociais, políticas e econômicas no processo de modernização do Brasil. Para isso, ele se volta, desconfiado, para o presente, mas sem esquecer das lições do passado.

O libertino

Ao contrário de Graciliano Ramos, Manuel Bandeira foi integrante do movimento modernista, dialogando com seus pares e participando da divulgação de seus preceitos estéticos, mas também com uma leitura crítica e sem rejeitar a influência do passado na composição de sua obra. Manteve contato frequente com Mário de Andrade, o líder do movimento, por meio de cartas durante anos, o maior volume de correspondência trocada entre escritores de nossa literatura. Em uma dessas cartas, Bandeira comenta um artigo publicado por Mário e atesta suas influências:

Está certo o que você diz no artigo e na carta sobre modernismo e simbolismo. Sou, de fato, de formação parnasiano-simbolista. Cheguei à feira modernista pelo expresso Verlaine-Rimbaud-Apollinaire. Mas chegado lá, não entrei. Fiquei sapeando de fora. É muito divertido e a gente tem a liberdade de mandar aquilo tudo se foder, sem precisar chorar o preço da entrada (apud MORAES, 2001, p. 175).

A relação de Bandeira com a tradição, como ele mesmo declara nesse trecho da carta a Mário, é uma das razões que faz dele um poeta de grande refinamento e peculiar espírito inventivo. Antes de se aproximar dos modernistas, ele havia publicado *A cinza das horas* (1917) e *Carnaval* (1919), que chamou a atenção dos entusiastas das vanguardas. Seu poema “Os sapos”, publicado no segundo livro, foi considerado um hino da Semana de Arte Moderna, em 1922, para o descontentamento,

aliás, do seu autor, pois sua intenção não era a de refutar, muito menos depreciar as conquistas das escolas anteriores, como o parnasianismo. A postura destrutiva dos modernistas, como Mário de Andrade, em relação a essa escola nunca foi endossada por Bandeira.



Figura 11.13: Manuel Bandeira por volta dos anos de 1920.

Isso não impediu que ele se tornasse um grande representante do movimento modernista e de suas inovações estético-formais. E por quê? Você deve lembrar da primeira seção desta nossa aula, em que tratamos do conceito de modernidade e destacamos as relações conflituosas que ele reflete, como entre o velho e o novo. Essa dualidade está presente em toda a trajetória da poesia moderna, como lampejos estrondosos e intensos rasgando a escuridão do céu ao meio. O contexto histórico em que escrevia Manuel Bandeira se debatia em exigências de renovação em diversos campos. O discurso de afirmação da identidade nacional e a crescente influência das vanguardas europeias se combinavam com as contradições da modernização atravessada pelo país, e não havia como serem ignoradas. Um dos críticos mais importantes da obra bandeiriana, Davi Arrigucci Jr., em seu ensaio “A beleza áspera e humilde”, analisa bem essa questão:

A poderosa conjunção de forças históricas daquele momento atuava tanto sobre o ideário estético, quanto sobre a nova matéria e os novos meios trabalhados pelos modernistas no processo prático de estruturação das obras. Nas mãos sábias de um artesão experimentado em todas as sutilezas da linguagem poética como já era então Bandeira, os novos temas e técnicas, ao tomarem uma configuração formal, tendiam a incorporar sob a forma de tensões estruturalmente organizadas esses fatores contextuais da experiência pessoal e histórica (2000, p. 14).

Desta “forma de tensões estruturalmente organizadas” surgiu, em 1930, um dos principais livros de poesia, não apenas do modernismo ou mesmo da poesia moderna, mas de toda a literatura brasileira: *Liber-tinagem*. Manuel Bandeira alcança, com a publicação deste livro e de *Estrela da manhã* (1936), a maturidade estética de sua produção artística, com o pleno domínio dos recursos expressivos, composicionais e emotivos da linguagem poética. Em “Poética”, espécie de poema-manifesto, podemos perceber a síntese dessa maturação e guinada estética:

Estou farto do lirismo comedido
 Do lirismo bem comportado
 Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
 [protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor
 Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o
 [cunho vernáculo de um vocábulo
 Abaixo os puristas
 Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
 Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
 Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
 Estou farto do lirismo namorador
 Político
 Raquítico
 Sifilítico
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.
 De resto não é lirismo
 Será contabilidade tabela de cossenos secretário do amante
 [exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras
 [de agradar às mulheres, etc.
 Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbados
 O lirismo difícil e pungente dos bêbados
 O lirismo dos clowns de Shakespeare
 - Não quero mais saber do lirismo que não é libertação
 (1998, p. 14-15)

Não parece mesmo um manifesto? E no que consiste esse gênero? Um manifesto, pela sua natureza político-ideológica, busca a ruptura com uma ordem dominante e exorta seus auditores a aderir ao seu protesto. No entanto, mesmo com essa exigência pelo fim de certo tipo de

lirismo, o sujeito lírico não se volta completamente contra a tradição, pois cita um autor canônico e clássico definitivo da literatura ocidental, “Shakespeare”. Do ponto de vista formal, o uso de repetições como recurso rítmico e de expansão emotiva é uma lição de uma escola tradicional de grande influência na formação de Bandeira, o simbolismo. Por isso, “Poética”, além de inaugurar um novo caminho para o poeta e marcar sua adesão ao modernismo, conserva valores e lições da tradição.

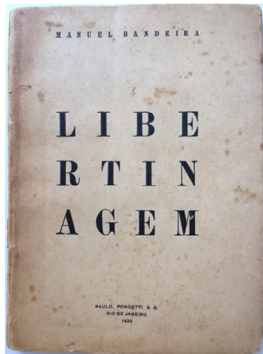


Figura 11.14: Capa de *Libertinagem* (1930), de Manuel Bandeira.

Fonte: <http://colecaodrummondbandeira.blogspot.com/2016/02/libertinagem-manuel-bandeira-1930.html>

Depois de *Libertinagem*, temos outra obra fundamental da poesia brasileira, como foi dito, que é *Estrela da manhã*, de 1936. Apesar de ainda influenciado pela tendência vanguardista, como no livro anterior, temos aqui certo abrandamento da lírica de Manuel Bandeira. Podemos notar o retorno a certas formas tradicionais, às quais são incorporados temas cotidianos e uma dicção prosaica, mas que alcançam, como observa Arrigucci Jr., “a máxima complexidade e a emoção mais alta.” (2000, p. 19).



Figura 11.15: Capa de *Estrela da manhã*, de Manuel Bandeira.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Estrela_da_Manh%C3%A3_\(livro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Estrela_da_Manh%C3%A3_(livro))

Vejamos como isso se dá no poema que dá o título ao livro:

Eu quero a estrela da manhã
Onde está a estrela da manhã?
Meus amigos meus inimigos
Procurem a estrela da manhã

Ela desapareceu ia nua
Desapareceu com quem?
Procurem por toda a parte

Digam que sou um homem sem orgulho
Um homem que aceita tudo
Que me importa? Eu quero a estrela da manhã

Três dias e três noites
Fui assassino e suicida
Ladrão, pulha, falsário

Virgem mal-sexuada
Atribuladora dos aflitos
Girafa de duas cabeças
Pecai por todos pecai com todos

Pecai com os malandros
Pecai com os sargentos
Pecai com os fuzileiros navais
Pecai de todas as maneiras

Com os gregos e com os troianos
Com o padre e com o sacristão
Com o leproso de Pouso Alto

Depois comigo

Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas
comerei terra e direi coisas de uma ternura tão simples
Que tu desfalecerás
Procurem por toda a parte
Pura ou degradada até a última baixeza
eu quero a estrela da manhã
(1998, p. 55)

A estrela da manhã, na astronomia, se refere ao planeta Vênus, pois pode ser facilmente visto, em algumas de suas fases, antes do nascer do sol, por ser mais brilhante que qualquer outra estrela visível no céu. Há também uma simbologia teológico-bíblica, derivada do fenômeno astronômico, em que Jesus Cristo seria a estrela da manhã, ou seja, o advento de dias de glória ou a esperança renascida para a chegada desses dias. Se adotarmos a via mitológica na leitura do fenômeno, podemos pensar na deusa romana do amor e da beleza que deu o nome ao planeta, e são dois valores fundamentais na poesia de tradição clássica.

Assim, a estrela da manhã simboliza a renovação do lirismo tradicional na poesia de Manuel Bandeira, como a promessa de um novo dia, mas revestido também pelo brilho do sol do dia anterior. A modernidade na poesia de Bandeira está nessa capacidade de plasmar registros tão distintos em uma experiência elevada por meio da linguagem poética. Perceba que o poema começa com uma estrutura métrica tradicional e, aos poucos, se converte em versos livres. Um mundo mítico, elevado e tradicional, como de “troianos” e “sacristãos”, se mistura com um mundo carnal, corruptível e mais ao rés do chão, como o de “malandros” e “sargentos”. O sujeito lírico não apenas observa a “estrela da manhã”, ele a quer, mas trata-se de um querer de desejo erótico, o que se confirma quando ele a chama para o pecado, a transgressão da doutrina judaico-cristã, intensificando a eroticidade do seu querer.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

Observe a imagem a seguir para responder à questão. Se for possível, leia o romance de Graciliano de que tratamos nesta aula.



Figura 11.16: *Os despejados* (1934), de Cândido Portinari, pintura à óleo/tela, 37x65 cm.

Fonte: Exposição online no Google Arts and Culture. <https://g.co/arts/ELZ9TiikE2Y5dQPu9>. Direito de reprodução gentilmente cedido por João Cândido Portinari

Na imagem, temos o primeiro quadro de temática social pintado por Cândido Portinari, no mesmo ano de publicação do romance *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos. Além da amizade entre o pintor e o escritor, há muitas relações também entre suas obras, como os temas sociais, as deformações do mundo representado e o destaque dado ao humano em vez do paisagístico. Deste modo, identifique os elementos do quadro de Portinari que se aproximam dos aspectos da obra de Graciliano em sua modernidade. Caso você tenha lido outros livros que não seja o tratado na aula, como *Vidas secas* ou *Angústia*, por exemplo, você também pode utilizá-lo(s) em sua análise.

Resposta comentada:

Esperamos que você identifique o avanço do projeto de integração nacional por meio da ampliação da malha ferroviária e da expansão da rede elétrica, representados no quadro de Portinari, mas que, por outro lado, não integra os indivíduos nesse processo. Enquanto alguns personagens do quadro olham para outras direções, três deles rompem com o ilusionismo realista ao dirigirem seus olhares para quem contempla o quadro, como se despertados por um esboço de consciência do seu lugar. Também na literatura de Graciliano Ramos, principalmente em *S. Bernardo*, podemos acompanhar essa crítica aos meios de produção e o desenvolvimento psicológico de seus personagens narradores, por meio de uma linguagem seca e em constante conflito com o mundo representado.

Conclusão

Ser moderno não é, necessariamente, ser novo ou recusar o passado. Ao contrário, a modernidade se configura como uma relação de aproximação e distanciamento conflitivo entre o passado e a promessa de um novo tempo. Por isso, ela pode encerrar contradições de difícil solução, refletindo a crise do sujeito diante das transformações operadas diante dele. Na literatura brasileira, há autores que representaram em suas obras essa crise, como Graciliano Ramos e Manuel Bandeira. Embora tenham produzido durante o período literário do modernismo no Brasil, os dois foram além dos preceitos preconizados por essa escola pela relação mantida com a tradição. Graciliano nunca foi modernista, jamais aderiu ao movimento, mas incorporou, criticamente, seus procedimentos estéticos, estabelecendo uma tensão na construção de sua própria linguagem. No caso de Manuel Bandeira, temos um poeta que, mesmo participando do modernismo, alcançou uma voz muito própria, constituindo-se como um dos mais representativos da lírica moderna no Brasil.

Atividade final

Atende ao objetivo 2

Leia o poema a seguir, de Manuel Bandeira, e responda à questão.

O cacto

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte estrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bonde, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a
[cidade de iluminação e energia:

– Era belo, áspero, intratável.

(1998, p. 11)

“O cacto” integra o livro *Libertinagem*, e foi escrito em 1925, conforme deixa registrado o autor na página respectiva do poema na publicação. Comente sobre as relações entre modernidade e modernismo a partir dos elementos e recursos expressivos utilizados por Manuel Bandeira na composição do texto.

Resposta comentada

Esperamos que você perceba a atitude de Manuel Bandeira diante de seu próprio fazer artístico e de como ele mescla certo sentimento individual com a representação da natureza exterior. A colocação no mesmo plano de um objeto “belo” e “áspero” evidencia a vinculação da poética bandeiriana à lírica moderna, que rompe com o equilíbrio e os níveis de estilo da tradição clássica, misturando o belo e o feio, o grotesco e o sublime. Em um dos últimos versos, o poeta enumera índices de modernização e de suas contradições. O bonde, o automóvel, a carroça e os cabos elétricos rompidos pelo efeito do objeto “intratável”, ao mesmo tempo em que destaca um país em progressiva transformação urbana e industrial, também revela suas disparidades e problemas, como a relação do poeta com o moderno e o tradicional no amadurecimento de seu estilo.

Resumo

O conceito de modernidade é um dos mais complexos do pensamento ocidental. Embora tenha sido forjado no século XIX, historicamente suas condições foram engendradas entre o Renascimento e o Iluminismo, quando o homem e a razão tomaram a centralidade e a autonomia na configuração da realidade no mundo. No campo das artes, a modernidade passou a refletir a crise provocada pela exclusão e pelo deslocamento do indivíduo apartado do progresso, além disso, promove uma nova consciência estética diante do próprio fazer artístico, em que há uma ruptura nos níveis de estilo e a rejeição de uma harmonia da forma. Apesar da grafia semelhante, modernidade e modernismo são conceitos distintos. Enquanto o primeiro refere-se a complexas condições e visões de mundo, como mencionado anteriormente, o segundo trata de um movimento artístico nascido da influência das vanguardas europeias entre os séculos XIX e XX. No Brasil, o modernismo foi, sem dúvida, um dos períodos mais prolíficos da nossa literatura, no entanto, alguns escritores foram além do programa desse movimento, seja aderindo aos seus preceitos ou rejeitando-os. Graciliano Ramos e Manuel Bandeira são dois grandes exemplos desses autores.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes* (Coleção Espírito Crítico). São Paulo: Duas Cidades: 34, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem / Estrela da manhã*. Edição crítica coordenada por Giulia Lanciani (Coleção Archivos; 33). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.

BARRETO, Lima. *Toda crônica*, v. 1. Org. Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *Poesia e prosa*. Trad. e org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari* (Artistas Brasileiros; 4). São Paulo: Edusp, 1996.

LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio. *Conversas*: Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2014.

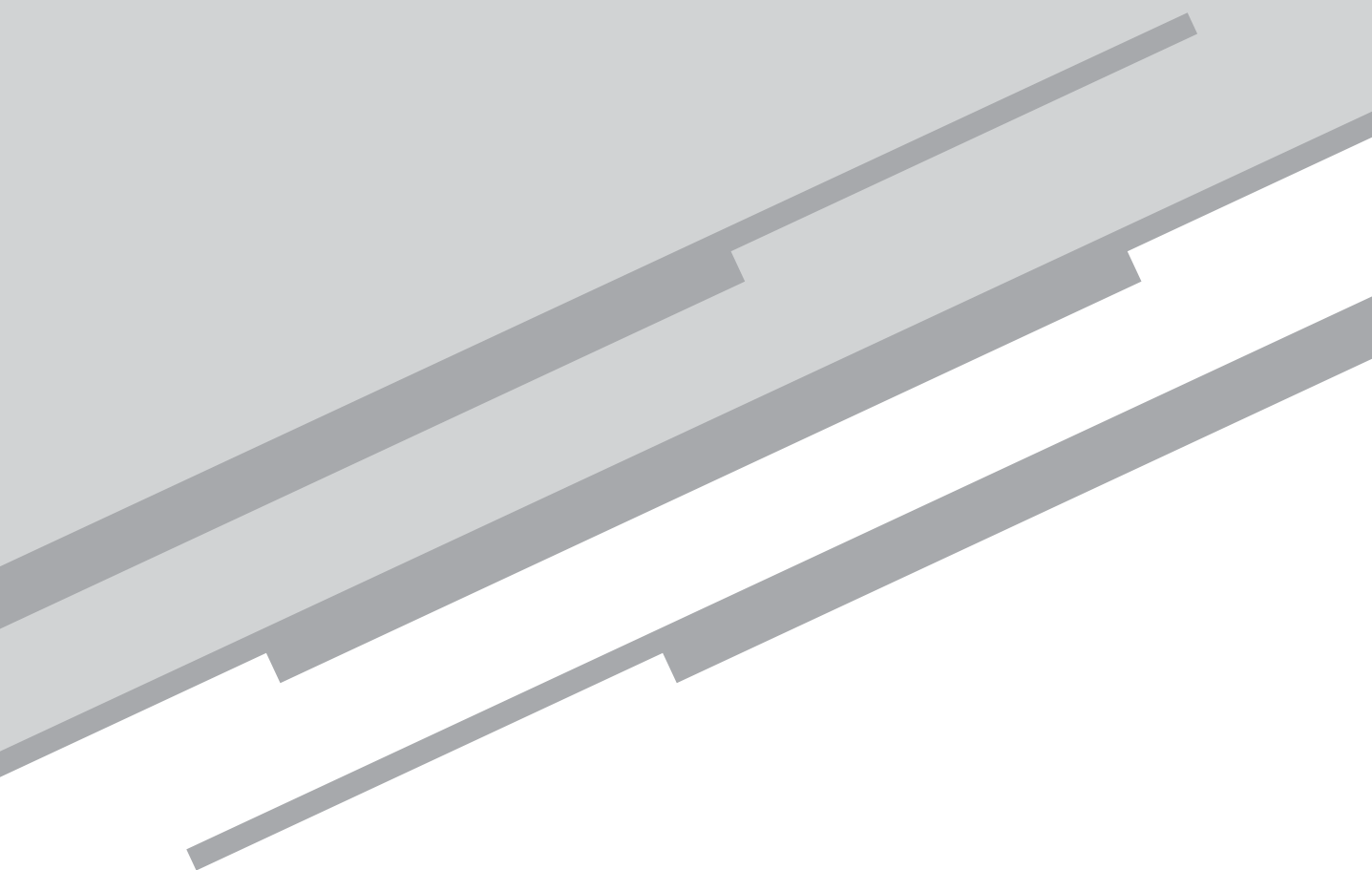
MORAES, Marcos Antonio de. *Correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp: IEB-USP, 2001.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *A ficção na realidade em São Bernardo*. Belo Horizonte; Blumenau: Nova Safra: FURB, 1990.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Aula 12

Literatura e representações das minorias



Rodrigo Jorge Ribeiro Neves

Metas

Apresentar um breve panorama das representações de grupos minoritários pela literatura brasileira e comentar seus principais problemas na relação com um sistema historicamente constituído por mecanismos de dominação e exclusão, desde a linguagem até as estruturas mais sofisticadas de poder.

Objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. compreender a noção de minorias e identificar os principais problemas em sua representação e expressão na literatura brasileira;
2. reconhecer a obra de alguns autores modernos e contemporâneos que ponham em discussão essas questões.

Introdução

A literatura, como forma de expressão da sensibilidade humana, reflete não apenas seus conflitos íntimos, mas também os conflitos da vida em sociedade. Sabemos que a nossa história, desde o chamado descobrimento destas terras pelos portugueses até os dias atuais, é marcada por invasões, dominações, explorações, massacres, desapropriações, escravidão, violações, preconceito e todo tipo de exclusão, seja ela institucional ou não. Como consequência, alguns grupos acabaram ficando de fora de formas prestigiadas em todas as suas dimensões, inclusive a simbólica, como a literatura e outras artes. É preciso lembrar que, até pouco tempo atrás, um número enorme de pessoas sequer tinha acesso à alfabetização. E essa realidade se reflete não apenas no acesso das pessoas aos bens culturais, mas também em sua representação por estes.



Luis Alveart

Figura 12.1: Instalação artística de uma favela carioca do *Projeto Morrinhos*, em exposição no Museu de Arte do Rio (MAR).

Fonte: https://live.staticflickr.com/7908/46397862215_97faa7390a_b.jpg.

As minorias são grupos apartados da sociedade por meio de formas de exclusão social, cultural, política, étnica e de gênero. Na literatura brasileira, apenas recentemente, as minorias vêm sendo objeto de narrativas e poemas com mais frequência, além de uma presença bem maior, apesar de ainda tímida, de autores originados de grupos minoritários. Contudo, é possível mapear a ocorrência deles em outros momentos da

nossa literatura, como, por exemplo, na vertente naturalista do realismo do século XIX e na geração do Romance de 30.

Nesta aula, trataremos da representação das minorias na literatura brasileira, acompanhando algumas de suas principais manifestações. Vamos, porém, destacar obras e autores contemporâneos, especialmente os casos em que voz e representação se combinam. Claro que isso não torna, necessariamente, um discurso melhor ou mais verdadeiro que o outro, apenas coloca em evidência e discussão os problemas enfrentados pelas minorias por meio das vozes de quem, desde a sua condição, vem sendo silenciado de todas as maneiras.

Podem as minorias falar?

Certa vez, Graciliano Ramos havia recebido o convite para organizar uma antologia dos contos mais representativos da literatura brasileira. A tarefa não era nada fácil. O escritor chega a confessar no prefácio da coletânea que recebeu a incumbência “com embrulho no estômago”. A dificuldade estava, primeiramente, na problemática definição do que é “representativo” dentro de um universo amplo. A outra questão girava em torno do objetivo inicial do escritor em buscar textos e autores não contemplados no cânone literário, mas que mereceriam figurar na mesma galeria de escritores brasileiros. Não deu certo.

Depois da tentativa falha, isento-me de apresentar a alma de um criminoso, a de um seringueiro, almas que desejei expor, não vistas de fora para dentro, mas de dentro para fora, lançadas por gente pequenina, rebotalho social. Infelizmente os prisioneiros e os trabalhadores da borracha não escrevem (RAMOS, 1957, p. 3).

O impasse descrito pelo escritor alagoano expõe um problema estrutural e sistemático da formação da nossa sociedade, que, como dito na introdução a esta aula, acaba se refletindo também na produção simbólica. Ao mesmo tempo, Graciliano nos faz pensar, através de seu texto, no conceito do lugar de fala, que veio a ser desenvolvido décadas mais tarde, quando a noção de minoria, ou grupos minoritários, passou a ocupar os espaços e os estudiosos de diversos campos das humanidades. O que vem a ser isto?

Antes de mais nada, é preciso entender os componentes de uma fala, de um discurso. Michel Foucault, um dos mais importantes filósofos da linguagem, foi um grande estudioso do discurso, ou seja, da manifestação concreta da fala. Para Foucault, todo discurso, ou fala, é um dispositivo de poder, pois ele institui e destitui não apenas os seus falantes, mas também seus objetos de fala. Em seu ensaio intitulado “A vida dos homens infames”, Foucault trata de uma pesquisa feita por ele na Biblioteca Nacional de Paris, onde recolhia registros de internação de um hospício do início do século XVIII. As descrições feitas sobre os ditos enfermos, ele observa, eram também uma circunscrição de suas vidas dentro de outro espaço de poder instituído, neste caso, pela linguagem. Escrever sobre alguém é também um mecanismo de dominação, expresso já na preposição que aproxima o verbo do objeto na oração (“sobre”), pois escrever sobre uma vida é, de certa maneira, reescrevê-la ao inscrevê-la em um espaço delimitado e delimitador.

Não é uma recolha de retratos que iremos ler: são armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas, de que as palavras foram os instrumentos. Vidas reais foram “representadas” nestas poucas frases; não quero com isto dizer que elas aí foram retratadas, mas que, de facto, a sua liberdade, a sua desgraça, por vezes a sua morte, em todo o caso o seu destino aí foram, pelo menos em parte, decididos. Estes discursos realmente atravessaram vidas; tais existências foram efectivamente postas em risco e deitadas a perder nestas palavras. (FOUCAULT, 2006, p. 96)

Na segunda metade do século XX, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, há um levante de movimentos em luta pelos direitos civis das minorias, como a Marcha sobre Washington, em 1963, liderada pelo pastor Martin Luther King Jr., quando ele fez o famoso discurso “Eu tenho um sonho” (*I Have a Dream*), um dos mais célebres da História. No Brasil, dos anos 1960 aos 1980, atravessamos um período doloroso de supressão de todos os direitos na Ditadura Civil-Militar, em que as minorias foram, como sempre, as mais atingidas.



Figura 12.2: O pastor norte-americano Martin Luther King Jr. discursando. Seu ativismo influenciou diversos grupos minoritários, que se sentiram motivados a protestar pelos seus direitos.

Certamente, e todos sabemos, a ditadura ainda não acabou para muitos desses grupos, para quem o Estado (e o estado) continua sendo de exceção, como os moradores de favelas e outras regiões periféricas. Ocorre que, diferentemente do período histórico mencionado, hoje temos mais vozes sendo ouvidas do que antes. É o ideal? Claro que não. Estamos longe ainda. Mas o fato de podermos discutir o lugar da fala das minorias já é um grande avanço em relação às décadas anteriores. É verdade que a literatura ainda privilegia grupos hegemônicos, mas também é verdade que os grupos minoritários, cada vez mais, têm ocupado o seu lugar de fala, que é o discurso produzido pelo indivíduo excluído acerca de sua condição minoritária e dos efeitos dos mecanismos de poder e opressão sobre ele, tornando-o autor e protagonista de sua própria história.

Em 1985, Gayatri Spivak, uma das principais intelectuais do campo dos estudos culturais, publica um ensaio intitulado “Pode o subalterno falar?” (*Can the Subaltern Speak?*), em que relata e discute as dificuldades de uma jovem indiana em falar de si mesma em uma sociedade pós-colonial fortemente marcada pela cultura patriarcal. Contrariando Foucault e Deleuze no que se refere à autonomia do sujeito discursivo, Spivak (2010) destaca a importância de considerar também a dimensão ideológica na constituição da fala do sujeito em sua subalternidade, o que não é levado em conta pelos dois filósofos franceses.



Flávio de Barros

Figura 12.3: *As prisioneiras* (1897), de Flávio de Barros, fotógrafo que acompanhou Euclides da Cunha durante a Guerra de Canudos. Em *Os sertões* (1902), vigoroso relato desse conflito, Euclides inseriu essa fotografia na terceira parte, “A luta”. É importante destacar que o título “As prisioneiras” foi dado, na verdade, pelo escritor na reprodução da imagem no livro. A legenda dada pelo fotógrafo é “400 jagunços prisioneiros”, ou seja, mesmo com a evidente superioridade numérica de mulheres e seu destaque em primeiro plano, elas se dissolvem na quase imperceptível presença masculina na fotografia.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Canudos_rebels.jpg

Spivak tem razão. Não há como desconsiderar os fatores sociais, políticos e econômicos na determinação do sujeito que fala, e a legitimidade do lugar de onde se fala e de quem fala vai depender das condições determinadas por esses fatores. Quem pode melhor falar sobre a opressão do que o oprimido? Isso não significa que aquele que se compadece da dor do outro não possa falar em favor do oprimido, pois o lugar de fala também constitui um lugar de escuta, em que todas as vozes podem e devem ser ouvidas. Portanto, o problema não está em não permitir que aquele não pertencente às minorias fale, mas que a posição que este assuma não retire o protagonismo das minorias, daqueles que deveriam falar.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Leia os dois textos a seguir para responder à questão.

Texto I

Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas. Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, biroscas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, Jesus Cristos em cordões arrebetados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensanguentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado. Foram atiradeiras, revistas Sétimo Céu, panos de chão ultrapassados, ventres abertos, dentes cariados, catacumbas incrustadas nos cérebros, cemitérios clandestinos, peixeiros, padeiros, missa de sétimo dia, pau para matar a cobra e ser mostrado, a percepção do fato antes do ato, gonorreias mal curadas, as pernas para esperar ônibus, as mãos para o trabalho pesado, lápis para as escolas públicas, coragem para virar a esquina e a sorte para o jogo de azar. Levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas (LINS, 2012, p. 15).

Texto II

Entretanto, das portas surgiam cabeças congestionadas de sono; ouviam-se amplos bocejos, fortes como o marulhar das ondas; pigarreava-se grosso por toda a parte; começavam as xícaras a tilintar; o cheiro quente do café aquecia, suplantando todos os outros; trocavam-se de janela para janela as primeiras palavras, os bons-dias; reatavam-se conversas interrompidas à noite; a pequenada cá fora traquinava já, e lá dentro das casas vinham choros abafados de crianças que ainda não andam. No confuso

rumor que se formava, destacavam-se risos, sons de vozes que altercavam, sem se saber onde, grasnar de marrecos, cantar de galos, cacarejar de galinhas. De alguns quartos saíam mulheres que vinham pendurar cá fora, na parede, a gaiola do papagaio, e os louros, à semelhança dos donos, cumprimentavam-se ruidosamente, espanejando-se à luz nova do dia.

Daí a pouco, em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas. Uns, após outros, lavavam a cara, incomodamente, debaixo do fio de água que escorria da altura de uns cinco palmos. O chão inundava-se. As mulheres precisavam já prender as saias entre as coxas para não as molhar; via-se-lhes a tostada nudez dos braços e do pescoço, que elas despiam, suspendendo o cabelo todo para o alto do casco; os homens, esses não se preocupavam em não molhar o pêlo, ao contrário metiam a cabeça bem debaixo da água e esfregavam com força as ventas e as barbas, fossando e fungando contra as palmas da mão. As portas das latrinas não descansavam, era um abrir e fechar de cada instante, um entrar e sair sem tréguas. Não se demoravam lá dentro e vinham ainda amarrando as calças ou as saias; as crianças não se davam ao trabalho de lá ir, despachavam-se ali mesmo, no capinzal dos fundos, por detrás da estalagem ou no recanto das hortas.

O rumor crescia, condensando-se; o zunzum de todos os dias acentuava-se; já se não destacavam vozes dispersas, mas um só ruído compacto que enchia todo o cortiço. Começavam a fazer compras na venda; ensarilhavam-se discussões e resingas; ouviam-se gargalhadas e pragas; já se não falava, gritava-se. Sentia-se naquela fermentação sanguínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra (AZEVEDO, 2005, p. 461).

O romance *Cidade de Deus* (Texto I), de Paulo Lins, foi recebido com grande entusiasmo quando foi lançado, em 1997, não apenas pela narrativa impressionante sobre a história da violência no subúrbio carioca, mas pela importância de ter sido escrito por quem conhecia aquela realidade de dentro. Não foram poucos os críticos que o compararam ao romance *O cortiço* (Texto II), de Aluísio Azevedo, publicado em 1890, ou seja, pouco mais de um século antes, período em que predominava o naturalismo na nossa literatura, uma das vertentes da escola realista. Ao contrário de Lins, Azevedo não foi criado no ambiente retratado, mas conviveu e morou durante algum tempo no lugar para extrair dali o material para seu livro.

Comente sobre a forma como as minorias são representadas pelos dois escritores, considerando a relação de cada um deles com os respectivos espaços.

[illegible]

Resposta comentada:

Esperamos que você identifique a dimensão coletiva dos dois espaços, mas ressalte que, no primeiro texto, os moradores interagem e modificam o espaço, de modo a torná-lo um mosaico de hábitos, costumes e influências completamente distintos; já no segundo texto, o espaço parece ter vida própria e determinar a vida das pessoas que ali habitam, como se fosse um imenso organismo vivo. A descrição de Paulo Lins é também mais fragmentada, com a justaposição de sons e imagens de forma crua, enquanto Azevedo confere certa fluidez narrativa, quase harmoniosa, entre as partes reunidas. Apesar das diferenças dos períodos e das estéticas dos dois autores, a origem social de cada um deles, de certa forma, influencia na perspectiva e estratégias narrativas adotadas na representação das respectivas realidades.

Discursos sobre margens



Figura 12.4: *Crianças negras*, de Emmanuel Zamor (1840-1917), pintor brasileiro negro, que viveu grande parte de sua vida na França, depois ter sido adotado por um casal de franceses. Domínio Público. Coleção: Museu Afro Brasil.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emmanuel_Zamor_-_Crianças_negras,_o.s.m..jpg

Em um primoroso estudo sobre a personagem de ficção no romance brasileiro contemporâneo, Regina Dalcastagnè (2005), professora de literatura brasileira da Universidade de Brasília (UnB), fez um levantamento da configuração social de nossa literatura, o que nos dá uma boa ideia do quanto ela reflete as tensões e disparidades sociais bastante conhecidas do nosso país. A literatura, como bem simbólico, não apenas retrata as questões da sociedade e de seu tempo, mas também as reproduz em todas as suas dimensões.

Qual porcentagem aproximada de brancos e negros como protagonistas você acha que a autora do estudo encontrou? Alguma ideia? Ah, quem dera fosse essa que você acabou de pensar! Segundo a pesquisa, os protagonistas brancos aparecem em 84,5% dos livros, enquanto os negros marcam presença em 5,8% deles (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 46). Outras categorias como classe social, gênero e a relação entre o tipo de morte e a cor dos personagens, por exemplo, também revelam dados que expõem ainda mais os problemas enfrentados pelas minorias desde a sua dimensão simbólica. Mas a literatura, ou a arte de uma forma geral, não deve ser livre para falar sobre o que quiser? Claro que sim, e ela pode ser libertadora em vários sentidos, mas é importante não esquecer que a literatura também é um instrumento de reafirmação e até mesmo de manutenção de privilégios a partir de uma representação condicionada da realidade, portanto, o fato de haver liberdade criativa não a torna imune a uma leitura crítica e problematizadora.

É claro que os tempos mudaram, que algumas lutas por direitos civis desembocaram também na literatura, fazendo com que mulheres, negros, homossexuais, índios comessem, timidamente, a se revelar na condição de escritores. Mas, como vimos, ainda não foram incorporados de fato. Séculos de literatura em que as mulheres permaneciam nas margens nos condicionaram a pensar que a voz dos homens não tem gênero e por isso existiam duas categorias, a “literatura”, sem adjetivos, e a “literatura feminina”, presa a seu gueto. Da mesma forma, aliás, que por vezes parece que apenas os negros têm cor ou somente os gays carregam as marcas de sua orientação sexual. Romper com essa estrutura de pensamento é muito mais difícil quando não se percebe, ou não se assume, que nosso olhar é construído, que nossa relação com o mundo é intermediada pela história, pela política, pelas estruturas sociais. E que, portanto, toda e qualquer apreciação literária é regida por interesses, por mais difusos que eles sejam (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 63).

Portanto, perceber e assumir essas tensões, como bem frisado por Dalcastagné, é um passo fundamental para superarmos a manutenção e o agravamento dessas disparidades. Para isso, é importante conhecer as vozes dissonantes e contribuir para que o alcance delas seja cada vez maior. A universidade exerce também aí um papel fundamental, quando promove eventos, cria grupos de estudos e estimula pesquisas que visem à redescoberta de autoras e autores ofuscados pelo cânone e pelos sucessos de venda. Infelizmente, ainda são tímidos, embora louváveis, os esforços da comunidade acadêmica nesse sentido. Há muito a ser feito. Restam, portanto, fora dos muros dos *campi* universitários, a atuação de autores, editores, leitores, educadores e produtores culturais.



Tomaz Silva/Agência Brasil

Figura 12.5: Exposição de livros infantojuvenis na Flup – a Festa Literária das Periferias, que conta ainda com debates, palestras e diversas atividades voltadas para temas sobre as minorias, a exclusão social e as vozes marginalizadas. Licença Creative Commons (CC BY 3.0 br).

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flupp2015.jpg>

A criação de eventos como a Flup – a Festa Literária das Periferias, por exemplo, é uma importante medida para a discussão e divulgação dessas vozes esquecidas e marginalizadas pela sociedade. Criado em 2012, o evento foi inspirado na Flip, a Festa Literária Internacional de Paraty. Seu nome, inicialmente, como um morador do Rio de Janeiro pode facilmente presumir, veio das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora), mas seus organizadores decidiram alterar essa relação, justamente porque a proposta do evento não estava relacionada com a política de ocupação do governo do estado.

Assim como a Flip, cada edição da Flup também escolhe um intelectual de destaque no cenário literário e cultural do país para ser o homenageado. Os selecionados têm a sua obra e vida mais de acordo com a proposta do evento, como Lima Barreto, Waly Salomão, Abdias do Nascimento e Nise da Silveira. Como você deve ter notado, todos esses são conhecidos tanto pelo seu engajamento quanto pela sua representatividade em grupo minoritário. Os locais onde a Flup costuma acontecer são variados, mas são sempre em alguma comunidade carioca. E os convidados também são bem diversificados, desde participantes da mesma edição da Flip até escritores da própria comunidade.



Figura 12.6: O escritor, poeta e dramaturgo Abdias do Nascimento (194-2011) foi o homenageado da Flup 2014. Sua grande trajetória intelectual passa, especialmente, pelo ativismo pelos direitos civis e humanos da população afrodescendente brasileira.

Em outros casos, grandes eventos voltados mais para aspectos comerciais e hegemônicos da cultura são surpreendidos por vozes dissonantes que rompem com a estrutura simbólica que eles buscam representar por meio de estereótipos, subterfúgios político-econômicos e estratégias publicitárias. É o caso, por exemplo, da Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha, voltada para o mercado editorial, algo, sem dúvida, de grande importância para a ampliação do público leitor e para a divulgação de escritores pouco conhecidos em outros países. Em 2013, a feira escolheu o Brasil para ser o país homenageado, como é feito anualmente. Autores de destaque na cena literária contemporânea brasileira estiveram presentes, inclusive representativos de grupos minoritários, mas, sem dúvida, o ponto mais alto dessa edição foi o discurso de abertura proferido pelo escritor Luiz Ruffato, a voz dissonante e necessária naquele evento:

[...] Eu acredito, talvez até ingenuamente, no papel transformador da literatura. Filho de uma lavadeira analfabeta e um pipoqueiro semianalfabeto, eu mesmo pipoqueiro, caixeiro de botequim, balconista de armarinho, operário têxtil, torneiro-mecânico, gerente de lanchonete, tive meu destino modificado pelo contato, embora fortuito, com os livros. E se a leitura de um livro pode alterar o rumo da vida de uma pessoa, e sendo a sociedade feita de pessoas, então a literatura pode mudar a sociedade. Em nossos tempos, de exacerbado apego ao narcisismo e extremado culto ao individualismo, aquele que nos é estranho, e que por isso deveria nos despertar o fascínio pelo reconhecimento mútuo, mais que nunca tem sido visto como o que nos ameaça. Voltamos as costas ao outro – seja ele o imigrante, o pobre, o negro, o indígena, a mulher, o homossexual – como tentativa de nos preservar,

esquecendo que assim implodimos a nossa própria condição de existir. Sucumbimos à solidão e ao egoísmo e nos negamos a nós mesmos. Para me contrapor a isso escrevo: quero afetar o leitor, modificá-lo, para transformar o mundo. Trata-se de uma utopia, eu sei, mas me alimento de utopias. Porque penso que o destino último de todo ser humano deveria ser unicamente esse, o de alcançar a felicidade na Terra. Aqui e agora (2013, p. 3).

Apenas por esse trecho, você deve imaginar que o escritor dividiu opiniões na época, e você está certo. Não foram poucos os aplausos e manifestações de apoio ao discurso, mas não foi menor também o número de insatisfeitos e indignados com ele, especialmente a delegação política de nosso país. No entanto, houve quem, mesmo concordando com cada palavra, questionasse se aquele era o momento e o lugar para esse tipo de discurso, se havia pertinência ou até mesmo legitimidade naquele gesto.



Figura 12.7: Respectivamente, os escritores Ferréz e Daniel Munduruku, presentes na Feira do Livro de Frankfurt, em 2013. Enquanto o primeiro representa a literatura praticada nas periferias dos grandes centros urbanos, especialmente na cidade de São Paulo, o outro é ligado à literatura indígena, fortemente marcada pela ancestralidade e pelas tensões com o mundo contemporâneo.

Fontes: Ministério da Cultura, Feira de Frankfurt 2013, licença Creative Commons (CC BY 2.0). [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feira_de_Frankfurt_2013_\(10276733426\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feira_de_Frankfurt_2013_(10276733426).jpg). e [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feira_de_Frankfurt_2013_\(10276794135\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feira_de_Frankfurt_2013_(10276794135).jpg)

É compreensível a discussão e importante que ela ocorra, sem dúvida, mas não podemos ignorar o componente ético no discurso de um escritor como Luiz Ruffato, convidado para abrir um evento de tão grande expressão. Além da sua própria história de vida, a sua literatura sempre esteve voltada para os anônimos, os desprestigiados, os mar-

ginalizados, os apartados da sociedade. Ao levar a substância de seu processo criativo para a conferência de abertura da Feira do Livro de Frankfurt, Ruffato assume o compromisso que a sua voz, dentro daquele espaço de prestígio, pode representar aqueles que não têm e nunca terão o mesmo espaço.



Conferência de Luiz Ruffato

Assista, na íntegra, a conferência de Luiz Ruffato na cerimônia de abertura da Feira do Livro de Frankfurt, em 2013: https://www.youtube.com/watch?v=tsqcziX5_6E.

Algumas vozes

Quando se fala em representação das minorias, seja na literatura, seja em qualquer outra expressão artística, ou até mesmo em campos do saber das ciências humanas, alguns conflitos assomam inevitavelmente, quase insolúveis, como a relação entre o intelectual e o marginalizado. E quando falo de intelectual, estou me referindo não apenas ao estudioso acadêmico, mas também ao artista, que não pode se eximir completamente do seu lugar privilegiado, mesmo se voltando contra os mecanismos de poder por meio de seu espaço de atuação, negando-o e subvertendo-o. Em uma sociedade extremamente desigual, desumana, preconceituosa e opressora, poder falar e ter um espaço onde essa voz ecoe, independentemente de quem ou quantos a escutem, já constitui um lugar de prestígio. Contudo, o intelectual marginal engajado pode se apropriar desse lugar como meio para que outras vozes possam ser ouvidas e os problemas enfrentados pela realidade retratada sejam denunciados.



Figura 12.8: Alex Pereira Barbosa, o MV Bill, é *rapper*, escritor e ativista social. Apesar de profundamente identificado com a música, sua carreira transita entre várias mídias.

O *rapper* MV Bill, nascido e criado na Cidade de Deus, é um exemplo desse tipo de artista. Aliás, talvez você esteja se perguntando: o que um *rapper* faz em uma aula de literatura brasileira? E seu questionamento, possivelmente, vem com reflexões interessantes embutidas, como a interminável discussão em torno das fronteiras entre os gêneros, cada vez mais difícil de delimitar. Você deve ter se surpreendido, como muita gente, com o prêmio Nobel de Literatura atribuído a Bob Dylan, conhecido pela sua extraordinária carreira musical. Aproveito este dado e a inclusão do MV Bill como exemplo em nossa aula para destacar uma característica muito marcante na literatura contemporânea voltada para a representação das minorias: a intermedialidade.

Assim como MV Bill, há escritores e poetas das periferias das grandes cidades com uma forte ligação com o universo do *rap* e do *hip hop*, muitos atuando também no cinema, no teatro, nas artes plásticas ou em uma combinação dessas e outras artes. O escritor paulista Ferréz, autor de *Capão pecado* (2001) e *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) é outro que dialoga com grupos periféricos que carregam essa tendência, tanto em seus livros e letras de *rap* quanto nos projetos do qual faz parte. Bill também publicou um livro, em coautoria com Celso Athayde e Luiz Eduardo Soares:

Todas as vezes que os homens do asfalto falam sobre esses jovens, falam como se eles tivessem nascido predestinados à mar-

ginalidade. Nossa ideia é outra; é permitir que as pessoas façam seus juízos do que eles são, mas dessa vez baseados numa outra ótica, na visão de alguém que se parece com eles, não nas palavras de quem os odeia ou tem pena desses jovens.

Para chegar às minhas conclusões foi preciso pagar a polícia, negociar com bandidos, viajar de avião, de barco, partilhar refeições, dividir camas com desconhecidos. Era preciso ir em busca das nossas respostas. O Brasil precisava ver esse outro Brasil e a partir daí se libertar dele – com ele.

Pra mim, eles não são vítimas, não são culpados. Pra mim, eles não são marginais nem santos. Pra mim, eles são apenas humanos, nada mais (2005, p. 275).

Cabeça de porco, de 2005, não é uma narrativa de ficção, como os livros de Ferréz e Paulo Lins, mas parte da mesma substância desses autores. Escrito a seis mãos, cada um com uma formação e um estilo próprio, o livro não se desarmoniza nem se fragmenta em seu fluxo narrativo. Apesar da natureza coletiva, cada autor tem atribuída a sua parte escrita do livro. É interessante como o gênero de cada uma delas desliza entre designações como “narrativa”, “relato autobiográfico” ou apenas “reflexões”, o que contribui para uma desierarquização da autoria e do gênero narrativo. No trecho citado anteriormente, temos o relato de Bill sobre a principal questão que permeia o livro: a entrada de jovens das favelas cariocas na criminalidade. Mesmo que ele não tenha passado por essa mesma experiência que busca relatar, sua representatividade legitima o texto, ou seja, um autor negro, nascido e criado na favela, marginalizado pelo gênero musical que o projetou como artista.

Outra voz que surge de alguns dos mesmos grupos minoritários de MV Bill é Carolina Maria de Jesus. Mulher, negra, pobre, de precária formação escolar, catadora e moradora de favela. Ao contrário do *rapper*, ela não teve a mesma projeção midiática nem se investiu da tarefa de falar em nome dos que são silenciados e amordaçados. Seus livros possuem forte teor autobiográfico, girando em torno dos conflitos e angústias do Eu sob condições sociais degradantes. Carolina foi descoberta pelo jornalista Adáulio Dantas, em 1959, que escreveu sobre ela e seus 35 cadernos, feito diários, em um artigo na *Folha da Noite*. Dantas chegou a publicar fragmentos dessas anotações na revista *O Cruzeiro*, ajudando na reunião posterior deles em forma de livro, o que resultou na publicação de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, em 1960, com grande sucesso editorial.

22 de julho... Tem hora que revolto com a vida atribulada que levo. E tem hora que me conformo. Conversei com uma senhora que tem uma menina de cor. É tão boa para a menina... Lhe compra vestidos de alto preço. Eu disse:

– Antigamente eram os pretos que criava os brancos. Hoje são os brancos que criam os pretos.

A senhora disse que cria a menina desde 9 meses. E que a negrinha dorme com ela e que lhe chama de mãe.

Surgiu um moço. Disse ser seu filho. Conteí umas anedotas. Eles riram e eu segui cantando.

Comecei catar papel. Subi a rua Tiradentes, cumprimentei as senhoras que conheço. A dona da tinturaria disse:

– Coitada! Ela é tão boazinha.

Fiquei repetindo no pensamento: “Ela é boazinha!”

... Eu gosto de ficar dentro de casa, com as portas fechadas. Não gosto de ficar nas esquinas conversando. Gosto de ficar sozinha e lendo. Ou escrevendo! Virei na rua Frei Antonio Galvão. Quase não tinha papel. A D. Nair Barros estava na janela. Eu falei que residia em favela. Que favela é o pior cortiço que existe (JESUS, 1960, p. 22-23).

A miséria, a fome e a precariedade da vida descrita por Carolina de Jesus são, às vezes, invadidas por instantes de alegria com pequenos eventos cotidianos, o que humaniza ainda mais o seu relato. Nos últimos anos, sua obra vem despertando maior interesse da academia, suscitando pesquisas e estudos em diversos campos, além de reedições de seus livros há tempos esgotados e a organização de seus inéditos. O resgate da literatura de Carolina Maria de Jesus representa, assim, a ampliação do espaço onde as vozes das minorias possam falar e se tornarem autores e protagonistas de suas próprias histórias.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

Observe a imagem e leia o texto a seguir para responder à questão.



Wagner Carvalho

Figura 12.9: Luta para viver e morre pela vida (2016).

Fonte: Imagem gentilmente cedida pelo autor.

Como ir pro trabalho sem levar um tiro
Voltar pra casa sem levar um tiro
Se as três da matina tem alguém que frita
E é capaz de tudo pra manter sua brisa
Os saraus tiveram que invadir os botecos
Pois biblioteca não era lugar de poesia
Biblioteca tinha que ter silêncio,
E uma gente que se acha assim muito sabida

Há preconceito com o nordestino
Há preconceito com o homem negro
Há preconceito com o analfabeto
Mas não há preconceito se um dos três for rico, pai.

A ditadura segue meu amigo Milton
A repressão segue meu amigo Chico

Me chamam Criolo e o meu berço é o *rap*
Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai.

Afasta de mim a biqueira, pai
Afasta de mim as biate, pai
Afasta de mim a coqueine, pai
Pois na quebrada escorre sangue, pai.

Pai
Afasta de mim a biqueira, pai
Afasta de mim as biate, pai
Afasta de mim a *cocaine*, pai.
Pois na quebrada escorre sangue.
(CRIOLO, 2010)

O fotógrafo Wagner Carvalho captura uma imagem insólita nas ruas do Rio de Janeiro, mas que, ao mesmo tempo, coaduna com as condições enfrentadas pelas minorias em nossa sociedade. Em seguida, temos uma recriação, feita pelo *rapper* Criolo, de “Cálice”, famosa canção de Chico Buarque sobre a repressão durante os Anos de Chumbo. Considerando isso, discuta as relações e os problemas que você identificar na representação das minorias feitas na imagem e no texto.

[illegible]

Resposta comentada:

Esperamos que você destaque, tanto na fotografia quanto na letra da música, duas posturas que sintetizam as condições das minorias em

face dos conflitos cotidianos: resistência e enfrentamento. Na imagem, a moradora de rua é representada a partir da justaposição de elementos distintos em suas funções e enquadrados em uma perspectiva que lhes confere novos significados, resultado de uma intervenção da composição fotográfica. A letra da música também é uma espécie de intervenção, mas da canção original, por meio de uma releitura. O compositor denuncia a permanência do Estado de Exceção nas periferias, assim como critica o distanciamento da elite intelectual, do qual o compositor da canção original faz parte, dos problemas enfrentados por essas minorias.

Conclusão

Ao longo da História, a literatura, assim como outras artes, privilegiou os grupos prestigiados socialmente. Os problemas na representação das minorias são resultantes das disparidades nas estruturas da própria sociedade, que acabam refletindo o lugar que esses grupos ocupam, ou do qual são excluídos. O potencial simbólico da literatura contribui para questionar esse sistema de privilégios, embora faça uso dos mesmos dispositivos de poder que oprimem e marginalizam os grupos minoritários. É preciso, portanto, estar atento a esse risco, tendo o cuidado para que o mesmo discurso não reproduza a opressão da qual ele busca se libertar. A literatura, como toda expressão cultural e estética, nos coloca sob esse perigo permanente. Ela é, como no poema de João Cabral de Melo Neto, uma faca só lâmina, não fere apenas aquele a quem se destina o golpe, mas também aquele que o aplica.

Atividade final

Atende ao objetivo 3

Leia o texto a seguir para responder à questão.

Moço, cuidado com ela!
Há que se ter cautela com essa gente que menstrua...
Imagine uma cachoeira às avessas:
cada ato que faz, o corpo confessa.

Cuidado, moço
às vezes parece erva, parece hera
cuidado com essa gente que gera
essa gente que se metamorfoseia
metade legível metade sereia.
Barriga cresce, explode humanidades
e ainda volta pro lugar que é o mesmo lugar
mas é outro lugar, aí é que está:
cada palavra dita, antes de dizer, homem, reflita...
Sua boca maldita não sabe que cada palavra é ingrediente
que vai cair no mesmo planeta panela.
Cuidado com cada letra que manda pra ela!
Tá acostumada a viver por dentro,
transforma fato em elemento
a tudo refoga, ferve, frita
ainda sangra tudo no próximo mês.
Cuidado, moço, quando cê pensa que escapou
é que chegou a sua vez!
[...]
(LUCINDA, 1993)

O texto desta atividade final é um fragmento do poema “Aviso da lua que menstrua”, da atriz e poeta Elisa Lucinda. Além de publicar seus textos em livro, Lucinda também costuma apresentá-los em seus espetáculos teatrais, o que, inclusive, a integra à tendência multiartística de autores contemporâneos e a uma escrita centrada nas questões do sujeito individual e coletivo. Discorra sobre o lugar da mulher no texto, tanto a que escreve quanto a que é escrita.

[illegible]

Resposta comentada:

Esperamos que você ressalte a voz feminina expressa no sujeito lírico identificada com a condição de outras mulheres. O diálogo com um homem como seu interlocutor se empenha na desconstrução de uma cultura de dominação masculina, em que as mulheres são submetidas a regras e imposições de todo tipo. O sujeito lírico feminino, ao advertir seu interlocutor, opera na posição de quem conhece esse lugar de onde fala e sobre o qual se fala. O ritmo do poema e as marcas de oralidade em algumas palavras deslocam o texto, em certa medida, de sua natureza escrita e o aproxima, assim, da fala cotidiana.

Resumo

A representação simbólica das minorias, ou grupos minoritários, sempre esbarrou na dificuldade de dar voz aos que não podem falar, pois estão deslocados social, econômica, cultural e politicamente dos instrumentos de produção do discurso, de construção de suas próprias histórias. No final do século XIX, as camadas menos prestigiadas da sociedade passaram a compor o temário de grande parte da literatura, e de outras artes, como a pintura. Apesar de as minorias ainda receberem a atenção de parte considerável de autores brasileiros da primeira metade do século XX, como os romancistas de 1930, os problemas ainda persistiam. Com o crescimento das grandes metrópoles, o desenvolvimento de novas mídias, o acirramento dos conflitos sociais e a crescente luta pelos direitos humanos e civis de grupos minoritários, foram surgindo mais histórias contadas por integrantes desses grupos, ampliando o seu espaço de atuação e o alcance de suas vozes. Escritores nascidos nas periferias, como Paulo Lins, Ferréz e Carolina Maria de Jesus, vêm ocupando cada vez mais esse espaço e suscitando também o crescente interesse da comunidade acadêmica. A intermedialidade também tem favorecido o surgimento de novas vozes, muitas oriundas de nichos marginalizados, como o *rap* e o *hip hop*, mas que vem se afirmando como alternativa para que elas jamais voltem a se calar.

Referências

ATHAYDE, Celso; BILL, MV; SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*. Org. Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. 2v.

DALCASTAGNÉ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2123/1687>>. Acesso em: 10 set. 2016.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2002.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. *O que é um autor?* Trad. Antonio Fernando Cascais; Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Vega, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta, 2012.

LUCINDA, Elisa. *O semelhante*. São Paulo: Massao Ohno, 1993.

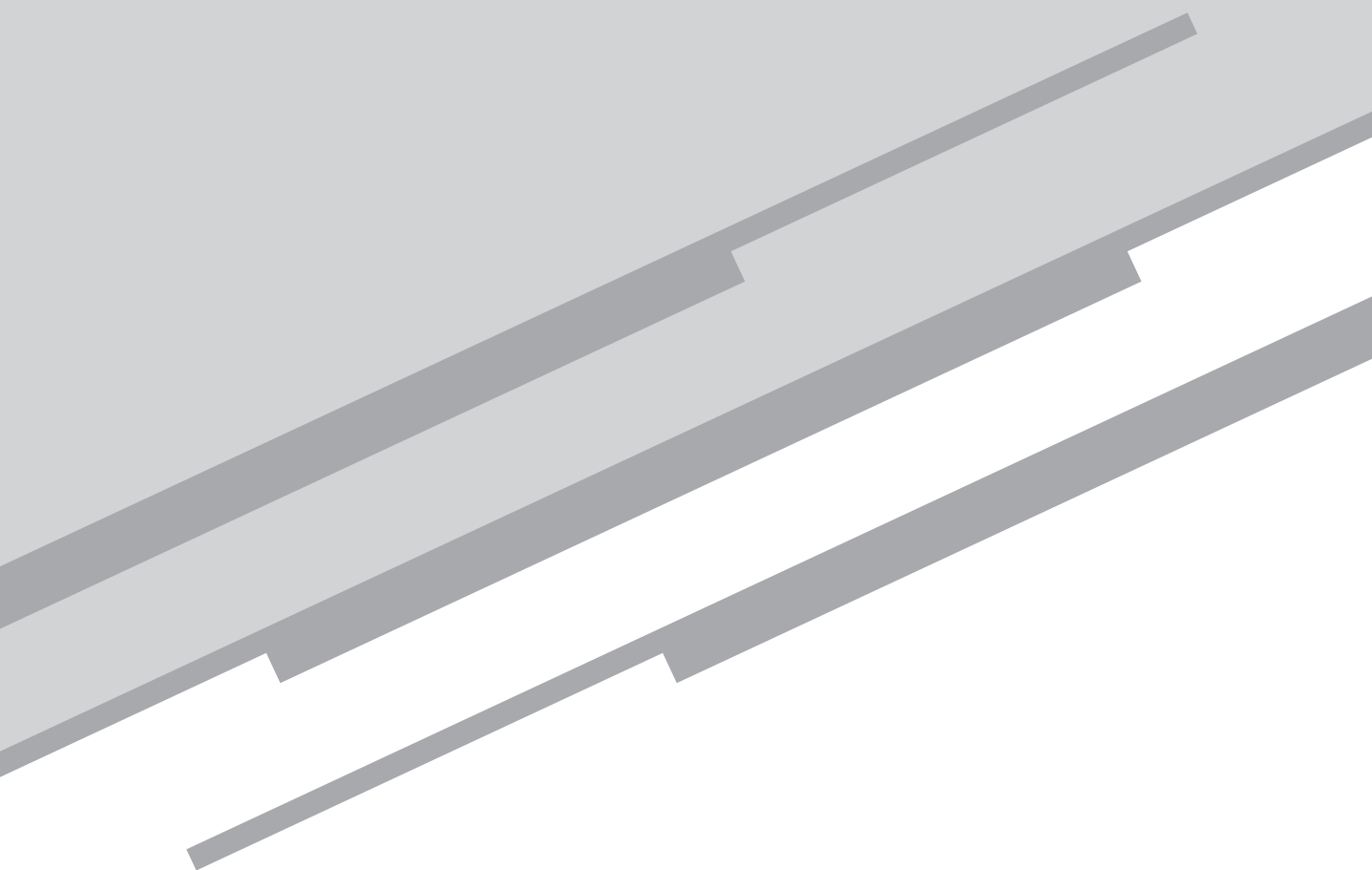
RAMOS, Graciliano. Prefácio. In: _____. (org.). *Contos e novelas*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

RUFFATO, Luiz. Leia na íntegra o discurso de Luiz Ruffato na abertura da Feira do Livro de Frankfurt. *Estadão*, São Paulo, Cultura, p. 1-3, 8 out. 2013. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>>. Acesso em: 10 set. 2016.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Aula 13

Carlos Drummond de Andrade:
Modernidade em (Con)tradição



Rodrigo Jorge Ribeiro Neves

Meta

Apresentar de que modo a produção de Carlos Drummond de Andrade dialoga com as perspectivas estéticas, sociais e políticas da modernidade, não apenas incorporando programas e procedimentos de ruptura da tradição ao seu processo criativo, mas também adotando elementos dessa mesma tradição em uma subversão das tendências modernas de seu tempo.

Objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar a modernidade da poesia de Drummond e a sua relação com as tendências estéticas de seu tempo;
2. descrever as tensões com a modernidade da poesia de Drummond pela adoção de pressupostos clássicos tradicionais e os conflitos com as tendências estéticas de seu tempo.

Introdução

Os óculos, a calvície, o rosto afilado meio sério e uma pedra no meio do caminho. É possível imaginar o retrato do poeta Carlos Drummond de Andrade com essa descrição, arrematado pelo trecho de um dos seus mais famosos poemas. Você, possivelmente, já viu o busto do poeta mineiro na orla da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. Se não tirou foto fingindo conversar com ele, no mínimo, já viu algum amigo que o fez nas redes sociais ou já o viu em alguma matéria de jornal sobre a capital carioca.



Okitron

Figura 13.1: Estátua de Carlos Drummond de Andrade em Copacabana (Escultor: Leo Santana). Licença Creative Commons (CC BY-SA 3.0).

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carlos_Drummond.jpg. .

A popularidade do poeta pode ter sido favorecida pela evolução tecnológica dos meios de comunicação no período em que ainda estava vivo, mas não foi determinante. A genialidade do autor de *Alguma poesia*, sem dúvida, foi fundamental para que sua imagem tivesse grande repercussão entre nós. Chegou a ser cogitado para o Prêmio Nobel de Literatura e para uma vaga na Academia Brasileira de Letras, mas rejeitou categoricamente essas e outras distinções. Dotado de rara combinação de domínio técnico do verso com uma extrema sensibilidade diante

das disjunções insolúveis entre sujeito e mundo, Carlos Drummond de Andrade produziu uma obra vasta, rica e de profunda comunicação com as tensões da modernidade.

Por isso, analisar e discutir a poesia de Drummond é sempre um desafio. É preciso compreender os momentos em que cada uma de suas obras foram produzidas, não apenas em seus aspectos históricos, mas também afetivos, estéticos e ideológicos. As reconfigurações de sua trajetória poética não foram, contudo, estanques, ou seja, não foram definidas de modo isolado e sem transições. Didaticamente, alguns estudiosos da literatura costumam dividir sua obra em fases, que refletem, independentemente da metodologia de classificação literária de cada um, a complexidade da produção em versos de Carlos Drummond de Andrade.

Nesta aula, veremos como a poesia de Drummond, ao mesmo tempo em que dialoga, tensiona com as tendências estéticas de seu tempo, em especial o modernismo brasileiro. Drummond soube lidar com as contradições e conflitos do sujeito moderno como poucos de sua geração, tendo uma consciência crítica e desalentada do lugar do poeta e da poesia em um horizonte de expectativas fraturadas. Assim, a palavra poética surge como instrumento, mas não de resgate a um passado como fuga para uma realidade supostamente ideal, e sim como reconfiguração de uma condição pretérita absorvida em um presente que se esboroa sob os pés.

Um poeta torto

Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais, 31 de outubro de 1902. Carlos Drummond de Andrade nasceu em uma cidade do interior mineiro cujo nome remete a um movimento ainda mais profundo, o interior do interior de uma imensidão que é o estado de Minas Gerais, a segunda capital da colônia portuguesa, terra do ouro, dos inconfidentes, das elevações montanhosas quase sem fim e da ausência do mar. Dizem que todo mineiro passa a vida em busca do mar, ainda que nunca vá para o litoral. É curioso pensar que uma estátua de um poeta mineiro esteja justamente no calçadão de uma das praias mais famosas do mundo. Um poeta nascido bem no início do século XX, em uma data de número primo, ou seja, só divisível por 1 ou por ele mesmo. Certamente prato cheio para numerólogos e cabalistas. Fique tranquilo, não é aula de geografia, matemática ou religião. É que falar da poesia de Drummond

é quase como decifrar um enigma, não por que seja hermética ou esotérica, longe disso, mas porque ela mobiliza uma diversidade de modos de interrogar a existência e as convenções desses e de outros campos do saber por meio da expressão poética.

Com a publicação de *Alguma poesia*, em 1930, Drummond inaugura uma fase decisiva na poesia moderna no Brasil. Mas sua estreia literária se deu um pouco antes. Não me refiro ao livro que o poeta deixou na gaveta e renegou durante toda a vida, *Os 25 poemas da triste alegria*, datilografados em 1924, mas só publicados postumamente, em 2012, pela extinta editora Cosac Naify. A atividade como editor do periódico modernista *A Revista* foi uma importante etapa na formação intelectual de Drummond e do seu grupo mineiro, formado por Emílio Moura, João Alphonsus, Martins de Almeida e Pedro Nava.

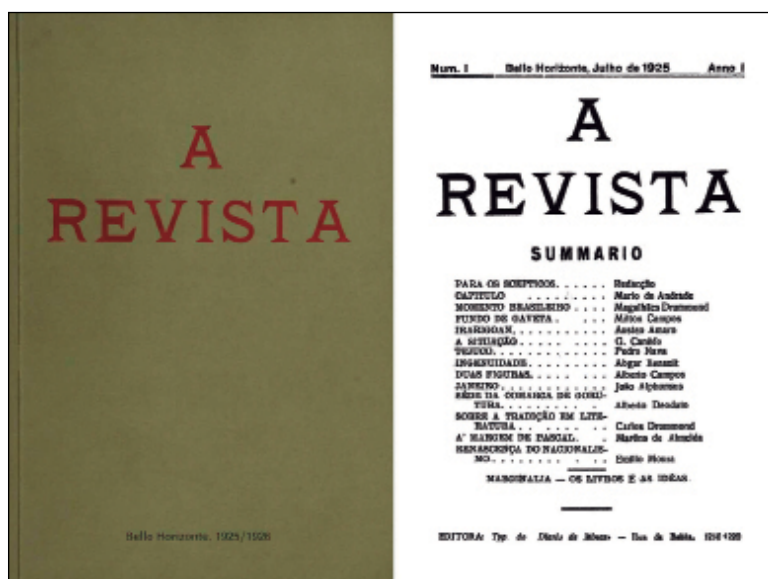


Figura 13.2: Capa e sumário da primeira edição de *A Revista*. Como se pode notar, na época, o poeta de Itabira assinava como Carlos Drummond. Fonte: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7054>

Publicada entre junho de 1925 e janeiro de 1926, *A Revista* teve apenas seis números. Sua linha editorial seguia a tendência inaugurada pelos periódicos *Klaxon* (1922-1923), de São Paulo, e *Estética* (1923-1924), do Rio de Janeiro, ou seja, de ser uma publicação de arte moderna atenta às vanguardas artísticas, embora sem o caráter iconoclasta da precursora paulista. *A Revista* tinha um caráter mais conciliador e moderado em

relação às outras publicações modernistas, reunindo diversas tendências e buscando manter um equilíbrio entre a tradição e a vanguarda, o clássico e o moderno, o nacional e o universal.

Apesar de não ter ido em frente com a publicação, a experiência foi muito importante para Drummond e os modernistas mineiros, influenciados e incentivados por Mário de Andrade e Manuel Bandeira, poetas já maduros e admirados pelo grupo. A Semana de Arte Moderna, em 1922, não repercutiu em Minas Gerais, porém, a passagem da chamada “Caravana Paulista” pelas cidades mineiras, em 1924, foi determinante para os rumos que os jovens do lugar tomariam, como uma espécie de versão mineira da Semana de 22. Naquele mesmo ano, Drummond iniciou um longo diálogo epistolar com Mário de Andrade, que se estendeu até a morte deste, em 1945. As cartas trocadas com o autor de *Macunaíma* não apenas influenciaram a atuação editorial do então jovem poeta mineiro, mas também sua trajetória estética, não obstante Mário reconhecer em Drummond um artista amadurecido. Vejamos uma carta enviada por Drummond logo no início da amizade entre os dois, em 22 de novembro de 1924:

Querido Mário de Andrade

Obrigadíssimo pela sua carta, que me encheu de alegria, sim, de viva alegria, embora não concorde com muitas coisas que você aí deixou. Mas o prazer é o mesmo, com ou sem discussão. [...]

Reconheço alguns defeitos que aponta no meu espírito. Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando deveria nascer (não veja cabotinismo nesta confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado (apud SANTIAGO; FROTA, 2002, p. 56).

Embora seja uma carta com posicionamentos ainda prematuros, depois discutidos entre os dois missivistas em uma prolongada conversa, podemos notar já certo desajuste do poeta com a sua realidade. A relação desconfiada com Minas Gerais, no entanto, se arrefece, mesmo que mantenha, com ela, alguma tensão, evocada em verso e prosa durante praticamente todo seu percurso poético. O sentimento de estranheza, de ser

um apartado, “exilado”, do próprio lugar de nascença resultou em uma postura de permanente questionamento, por meio da linguagem, do seu lugar no mundo e dos limites da poesia em expressar essa inadequação.

Poucos antes de lançar seu primeiro livro, Drummond havia estre-mecido as estruturas da vida literária de seu tempo com a publicação de um de seus poemas mais icônicos, que você certamente já leu e talvez tenha se perguntado, como alguns dos contemporâneos do poeta mineiro, se aquilo era mesmo poesia. Em julho de 1928, o terceiro número da *Revista de Antropofagia* estampava em sua primeira página o poema “No meio do caminho”, de um então desconhecido Carlos Drummond de Andrade, com seus 26 anos.

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio caminho
no meio do caminho tinha uma pedra
(ANDRADE, 2012, p. 85).



Figura 13.3: Capa da edição nº 3 da *Revista de Antropofagia*, de julho de 1928.

Fonte: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>

Drummond comentou, em entrevistas posteriores, que era comum questionarem sua sanidade mental por causa do poema. Afinal, isso é poesia? Antes de mais nada, é preciso entender o poema dentro de um projeto mais amplo, considerando as relações com as tendências estéticas de seu tempo e o livro em que ele foi inserido. Como vimos pouco antes, o primeiro livro lançado pelo poeta mineiro é *Alguma poesia*, no ano de 1930, período em que o espírito destrutivo do programa modernista estava, de certa maneira, decantado, ou seja, sem os arroubos

da primeira hora. Contudo, o cotidiano, a linguagem coloquial, a atualização dos assuntos poéticos e o questionamento dos recursos expressivos da tradição se mantêm presentes na poesia praticada no período, e que ainda ressoam nos dias atuais. Por essa razão, a poesia modernista, em especial de poetas como Drummond e Bandeira, nos parecem tão familiares.

Para o crítico e professor de literatura brasileira Alcides Villaça, na poesia de Drummond, especialmente da primeira produção,

[t]oda experiência vital parece surgir como um desafio invencível para o sujeito, fadada a se cristalizar em objeto de sua contemplação abúlica; no entanto, o olhar desse tímido é também tão intenso em sua fome de inteireza que o próprio mundo das experiências acaba por se revelar “torto” nos seus descompassos, excessos, aberrações. Para muito além dos limites do *eu* e da vida imediata projeta-se, com força de ideal, o sentido de uma ordem ampla e verdadeira, que não se representa em lugar nenhum, mas que não deixa nunca de se oferecer como um horizonte. O ressentimento drummondiano origina-se da impossibilidade dessa ordem ideal, recortando-se contra um pano de fundo longínquo e afirmativo que, mesmo quando invisível, está suposto na perspectiva do discurso e é a contraface do modo irônico (VILLAÇA, 2006, p. 13-14).

No “poema da pedra”, como ficou conhecido o texto polêmico de Drummond, podemos identificar essa postura do sujeito diante da realidade. As repetições e reordenações da estrutura sintática nos transmitem uma atmosfera fastidiosa, de indefinição e obstrução do fluxo da própria vida em um de seus gestos mais simples, o ato de caminhar, ir em frente. Podemos comparar essa disposição com os primeiros versos do poema “O rio” (1953), de João Cabral de Melo Neto: “Para os bichos e rios / nascer / já é caminhar”. A condição do sujeito drummondiano se dá pelo confronto físico com o obstáculo que se interpõe em seu percurso, que, por essa razão, se converte em conflito existencial, já que o evento é evocado por meio da impossibilidade, inclusive, de esquecê-lo. Enquanto isso, os versos cabralinos não encontram, em princípio, nenhum impedimento diante de seus objetos. A origem, ou seja, o ato de criação equivale ao seu próprio desenvolvimento. Se a dimensão mineral do poema de Drummond representa uma interrupção naquilo que antecipa o próprio movimento, pois a pedra está “no meio do caminho”, em João Cabral, as dimensões orgânica e mineral surgem como ação.

Outro poema paradigmático de Carlos Drummond de Andrade, que abre o livro *Alguma poesia*, é o “Poema de sete faces”, que traduz a inadequação do poeta diante da vida e atualiza a expressão poética para dar conta desse desajuste:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode,

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua

mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.



Andre Oliveira - Santa Teresa

Figura 13.5: Bonde de Santa Teresa, em circulação desde 1896. Licença Creative Commons (CC BY 2.0).

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Packed_Rio_tram_02_near_Largo_Guimarães.jpg

Publicado pela primeira vez no *Diário de Minas*, em 25 de dezembro de 1928, sob o pseudônimo de Carlos Alberto, este é uma espécie de poema-prefácio ao livro de estreia de Drummond, pois nele estão contidos os principais aspectos da poética drummondiana desse primeiro momento, em consonância com os pressupostos do programa modernista e, ao mesmo tempo, evidenciando uma voz muito pessoal, que ressoa os conflitos vivenciados pelo sujeito moderno e os impasses da linguagem diante de seu esvaziamento e seus limites. A palavra *gauche* vem do francês e quer dizer “esquerdo”, no sentido de deslocado, diferente, apartado. A influência do “Poema de sete faces” foi tanta que esta palavra foi incluída, em sua forma original, nos principais dicionários de língua portuguesa. Se você tiver algum à mão, confira como a acepção do vocábulo francês, em nossa língua, incorporou o sentido adquirido no poema.

O tom confessional, o coloquialismo, a descrição de uma paisagem em vertiginosa mudança e a impossibilidade do sujeito em acompanhar o ritmo ditado por esse “vasto mundo” marcam as faces do poema, cujo número revela, ao mesmo tempo, a fragmentação desse sujeito e as estratégias dos quais se vê obrigado a lançar mão para não se dissolver entre “tantas pernas”, no meio da vastidão do mundo. É interessante per-

ceber também que, embora o poeta reconheça o lugar transmitido pelo “anjo torto”, ou seja, se volte para uma prospecção íntima dos conflitos do sujeito moderno, ele não prescinde de destacar certo índice de brasilidade nas “pernas brancas pretas amarelas”, que acompanham, através do bonde, o desenvolvimento urbano do país. Contudo, sendo *gauche*, condição a que foi condenado na primeira face do poema, o questionamento invade seu coração, tais quais os bondes nas ruas de algum Brasil: “Para que tanta perna, meu Deus”.



O Instituto Moreira Salles (IMS), que mantém em seu arquivo parte considerável do acervo de Carlos Drummond de Andrade, lançou, em 2012, o DVD *Consideração do poema*, no qual os versos do poeta mineiro são declamados por compositores, atrizes, escritores, professores, críticos, entre outros nomes importantes da cultura brasileira. Uma amostra das leituras pode ser conferida no canal do IMS no YouTube, como este vídeo: https://youtu.be/1VEbRi_T1rw.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Leia o fragmento do poema para responder a questão a seguir.

Texto I

Consideração do Poema

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,

elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda a minha vida que joguei
[...]

(ANDRADE, 2012, p. 302)

“Consideração do poema” foi publicado, pela primeira vez, no periódico *Leitura*, do Rio de Janeiro, em outubro de 1943. No Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, há um datiloscrito do poema enviado a Vinicius de Moraes nesse mesmo ano. O texto abre *A rosa do povo*, de 1945, livro em que as questões políticas e sociais aparecem com força na obra poética de Drummond, mas sem abandonar as inovações estéticas presentes nas publicações anteriores. Disserte sobre a relação do poeta com as rupturas promovidas em seu tempo e o modo como ele lida com as influências de seus contemporâneos, sem deixar de evidenciar as inquietações do sujeito moderno.

[illegible]

Resposta comentada

A metalinguagem é um dos principais traços da poesia moderna, ou seja, a tematização do próprio fazer poético. Esperamos que você, tendo em conta essa característica, reconheça a presença dos elementos de ruptura, influência e formação do poeta moderno expressos no poema e na circulação de sua versão manuscrita entre seus pares, como informado no enunciado da questão. No verso “As palavras não nascem amarradas”, Drummond sintetiza os pressupostos do estatuto poético que orienta sua produção e procura restituir à linguagem esvaziada os sentidos adquiridos nos rastros de qualquer coisa, seja “uma pedra no meio do caminho”, a “gravata chamejante” de Neruda, a “límpida elegia” de Vinícius ou a necessária, difícil e permanente (re)consideração do próprio poema.

Lira-máquina

Em 14 de abril de 1930, o poeta russo Vladímir Maiakóvski se matou com um tiro no peito. Sua morte teve impacto profundo em seu tempo, assim como a sua poesia, que ainda exerce forte influência nos dias atuais. O linguista Roman Jakobson reagiu à morte de seu conterrâneo e amigo por meio do ensaio *A geração que esbanjou seus poetas*, publicado no ano seguinte ao suicídio, e que se tornou não apenas uma revisão crítica da sua poesia, mas também o testamento melancólico e doloroso de uma época de desilusão, ruínas e tentativas de reconciliação do homem com seu tempo.

Mas como escrever sobre sua poesia agora, quando a tônica já não é mais o ritmo, mas a morte do poeta, quando (para fazer uso de sua terminologia poética) a “tristeza aguda” não quer mais se transformar em “dor clara e consciente”? (JAKOBSON, 2006, p. 9).

Assim como Maiakóvski, a morte de Mário de Andrade, em 1945, significou não apenas a partida de uma das mais importantes figuras do cenário cultural e intelectual brasileiro do século XX, mas também, em uma dimensão simbólica, o ocaso do Movimento Modernista e o resgate gradual de ensinamentos da tradição. Os poetas da chamada Geração de

45, por exemplo, foram além, adotando temas e estruturas clássicas em suas criações, em uma tendência neoparnasiana e universalizante. No entanto, isso não significa um retorno puro e simples ao passado, como se invertêssemos o sentido do ponteiro dos relógios, em uma espécie de viagem no tempo. Apesar da incorporação de procedimentos formais de escolas anteriores, nenhuma leitura passa incólume ao tempo em que ela se realiza, assim como expresso no trecho da canção “Samba do amor” (1968), de Paulinho da Viola: “Sem me achar / Aí eu voltei / Voltar quase sempre é partir / Para um outro lugar”.



Figura 13.6: Mário de Andrade (à direita) em uma rua do Rio de Janeiro, em 1938, onde se “exilou” até 1941. Já nessa época, o poeta paulista, amigo e grande influência de Drummond, fazia uma revisão do modernismo, seus problemas e conquistas, culminando na famosa conferência “O movimento modernista”, de 1942, proferida na Casa do Estudante do Brasil.

Fonte: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Mario_de_andrade_exile_in_rio.jpg. Domínio público.

Em *Drummond: a magia lúcida*, um dos estudos mais importantes da obra do poeta mineiro, Marlene de Castro Correia afirma: “Novidade e tradição convivem na imagística de Drummond, organizando um discurso poético original mas aberto à comunicação” (2002, p. 30). O fato de Drummond, em determinado momento de sua trajetória, passar a adotar estruturas formais da tradição, em um processo compositivo rígido e em consonância com algumas lições do passado, não o fazem, necessariamente, abandonar as conquistas que a irrupção do espírito vanguardista trouxe. A sua poesia reúne, como poucas, essas duas dimensões na configuração da linguagem poética.

A produção de Drummond, a partir dos anos 1950, como *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1953) e *A vida passada a limpo* (1959), mostra uma maturação dessa linguagem na convivência do novo e do tradicional, como aponta Correia (2002), e na ampliação dos questio-

namentos do sujeito lírico em torno da condição humana. Em *Claro enigma*, sobre o qual nos deteremos um pouco mais nesta aula, percebemos a presença de um “lirismo de interrogação existencial e filosófico”, na definição de José Guilherme Merquior (2012, p. 176), mas também uma sofisticação no uso dos recursos estruturais e expressivos da linguagem, em um trabalho cada vez mais consciente dos valores de seus instrumentos. Não seria acertado dizer que Drummond estaria necessariamente “melhor”, juízo insuficiente para avaliar uma obra tão rica. Contudo, podemos afirmar que estamos diante de um autor mais maduro e preocupado em explorar a palavra poética em suas potencialidades expressivas, consciente, mas ainda em permanente desconfiança, de seu percurso estético, como se pode notar neste poema de *Claro enigma*:

Legado

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho
(ANDRADE, 2012, p. 563).

O que chama, inicialmente, a sua atenção no poema citado em relação aos anteriores, discutidos nesta aula? Não é preciso iniciar uma análise detalhada do texto para perceber que se trata de uma forma bem tradicional e popular da poesia ocidental: o soneto. Composto de uma estrutura

fixa de 14 versos, o soneto surgiu no século XIII na região da Sicília, na Itália. Não há um consenso entre os historiadores da literatura sobre seu inventor, mas não há dúvidas de que foi o poeta italiano Francesco Petrarca quem aperfeiçoou e popularizou a forma, reunindo 317 sonetos em sua obra *O cancionero*, que influenciou toda tradição lírica amorosa ocidental. Não por acaso, a distribuição estrutural mais empregada do soneto, em dois quartetos (estrofes de quatro versos) e dois tercetos (estrofes de três versos) leva o nome de italiana ou petrarquiana. Há ainda o soneto inglês ou shakespeariano, com três quartetos e um dístico (estrofe de dois versos), e o soneto com apenas uma estrofe, ou monostrófico. Os versos podem ser: alexandrinos ou dodecassílabos, isto é, de 12 sílabas poéticas; heroicos ou decassílabos, isto é, de 10 sílabas poéticas.



Figura 13.7: Retrato do poeta italiano Francesco Petrarca, pelo gravurista Rafaello Morghen, em 1822.

Fonte: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Petrarca..jpg#mw-jump-to-license

Além de lançar mão de uma forma poética nascida na Idade Média em versos alexandrinos, Drummond traz uma figura da mitologia grega, Orfeu, poeta e filho do deus Apolo e da musa Calíope. Orfeu tinha o dom da música, por isso, é sempre representado com uma lira ou algum instrumento de corda. Suas notas tinham um imenso poder encantatório, sendo capazes de domar até mesmo as bestas mais ferozes. Um dos episódios exemplares dessa capacidade foi quando conseguiu livrar Jasão e os argonautas das sereias, que silenciaram diante de seus primeiros acordes. A evocação de figuras mitológicas é um recurso próprio da poesia de extração clássica e neoclássica, soando algo inusitado que um

poeta moderno, gestado no seio das vanguardas artísticas do século XX, faça uso desse expediente. Drummond teria cansado das rupturas dos decênios anteriores? Estaria ainda à “procura da poesia”, como atestou em obra antecedente? Ou seria o ensaio de uma aproximação com os poetas da Geração de 45?

Apesar do uso de uma forma tradicional e de figuras clássicas, o poema não adota nenhum tom elevado ou se sustenta em alguma harmonia, nem mesmo quando traz Orfeu para os versos. O sujeito lírico, ao questionar o “legado” que deixaria, se coloca diante de uma sequência de incertezas, apresentando um cenário turvo, instável e difícil de determinar. Além da “noite sem-fim”, do tempo que esquece, da “medalha incerta” e de um nome alvo de risos, possivelmente em referência à repercussão do “poema da pedra”, temos um sujeito fincado com os pés no presente, ciente dos “monstros atuais”, que nem mesmo um poeta como Orfeu consegue dominar, só cabendo-lhe “vagar, taciturno, entre o talvez e o se”: Drummond e suas “inquietações”, para lembrar do texto de Antonio Candido sobre sua poesia. A referência ao poema da pedra na última estrofe, com seu verso reescrito sem a entonação coloquial, se reveste de uma conotação amarga e irônica, dissolvendo o resto na bruta e cínica realidade.

Para Samuel Titan Jr., *Claro enigma* “parece assinalar uma renúncia à rebeldia modernista e um *retour à l'ordre*”, no entanto, “os mesmos poemas de feitio clássico são os primeiros a pôr em questão a vigência da própria mitologia que convocam” (2012, p. 146). Embora o poeta convoque os temas e recursos da tradição em seus nove sonetos e nos demais poemas de corte clássico, eles são atravessados pela desconfiança. O próprio título do livro nos leva a indagar os pressupostos daquilo que se apresenta, lançando mão do oxímoro, procedimento retórico que reúne duas ideias opostas, mas que realça e confere novos significados a elas. Lidos separadamente, o “claro” nos remete a algo manifesto, nítido, sem sombra de dúvidas, com o perdão do trocadilho; o “enigma” é aquilo que precisa ser decifrado para ser conhecido, impenetrável para quem não souber acessá-lo. Escrito no pós-guerra, quando as expectativas estavam esfaceladas e a desilusão envolvia o mundo com a espessa névoa das marcas dos horrores vividos nas décadas anteriores, *Claro enigma* nos coloca o conflito do sujeito diante de uma realidade que demanda lucidez e vertigem para lidar com sua inevitável corrosão.

Conclusão

Poucos poetas são tão representativos das questões que inquietaram o sujeito moderno em sua conturbada travessia no século XX como Carlos Drummond de Andrade. As diversas fases em que sua obra costuma ser classificada por alguns críticos e historiadores da literatura expõem as faces de uma poesia que busca dialogar com a bruta realidade, apesar das pedras no meio do caminho. A adoção de formas da tradição clássica em um momento de maturidade poética não significa um retorno puro e simples ao passado, já que este é uma construção do presente. Ao inserir os temas caros ao seu tempo em uma estrutura rigorosa e consagrada pelos grandes poetas de escolas anteriores, Drummond restitui criticamente os sentidos da palavra em um “vasto mundo” cada vez mais esvaziado de sentido.

Atividade final

Atende ao objetivo 2

Leia o fragmento do poema “A máquina do tempo” e observe a **Figura 13.8**, apresentada em seguida, para responder a questão.

A máquina do mundo

E como eu palmilhasse vagamente
 uma estrada de Minas, pedregosa,
 e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
 que era pausado e seco; e aves pairassem
 no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
 na escuridão maior, vinda dos montes
 e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
 para quem de a romper já se esquivava
 e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.
[...]

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,
se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas
(ANDRADE, 2012, p. 679-684)



Romerito Pontes

Figura 13.8: Visita a Bento Rodrigues, subdistrito de Mariana, MG, de 19 de novembro de 2015. Licença Creative Commons (CC BY 2.0).

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:\(2015-11-10\)_Visita_%C3%A0_Bento_Rodrigues-MG_113_Romerito_Pontes_\(23407404309\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:(2015-11-10)_Visita_%C3%A0_Bento_Rodrigues-MG_113_Romerito_Pontes_(23407404309).jpg).

O poema “A máquina do mundo”, publicado pela primeira vez no *Correio da Manhã*, em 9 de novembro de 1949, depois reunido em *Claro enigma*, é, sem dúvida, uma das maiores realizações da poesia moderna em língua portuguesa, com referência a clássicos, como *Os lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, e *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Drummond alcança grande expressividade com esse texto de feitiço épico e dimensão filosófica, tornando-o bastante representativo dos conflitos da modernidade e do sujeito moderno. Logo em seguida ao texto, temos uma imagem que você certamente já viu, entre inúmeras outras, da maior catástrofe ambiental da nossa história: o rompimento da barragem de Fundão, da mineradora Samarco, em Mariana, Minas Gerais. O fato provocou a morte e o desalojamento de grande parte da população local, além de danos irreversíveis ao ecossistema, especialmente o rio Doce, que teve a sua morte decretada em consequência disso. Por ser também um poeta voltado às questões de seu tempo, Drummond foi um crítico mordaz dos efeitos da mineração na paisagem mineira e na vida de seus habitantes. Desenvolva uma reflexão que dialogue com o percurso do sujeito lírico do poema e a realidade exposta pela fotografia.

Resposta comentada

Esperamos que você elabore um texto pessoal sobre as questões suscitadas pelo poema e pela fotografia, de acordo com suas impressões sobre os dois, portanto, não hesite em expor sua voz. Além disso, seria importante destacar as características narrativas e descritivas do poema, como se acompanhássemos a caminhada do eu lírico, na estrada pedregosa mineira, uma referência, de certa maneira, não apenas à geografia acidentada do lugar, mas também ao “poema da pedra”, revisitando-o em sua nova criação. Os versos metrificados e um tom algo antiépico resgatam procedimentos da tradição, ao mesmo tempo em que elementos físicos da paisagem se dissolvem e, por vezes, se plasmam ao incorpóreo, ao transcendente e à interioridade do sujeito lírico. Na fotografia,

parece não haver mais pedras na estrada, já que tudo se desfez em lama e ruína, contrastando com as elevações esverdeadas ao fundo e com as cores borrando o céu, num dia claro qualquer.

Resumo

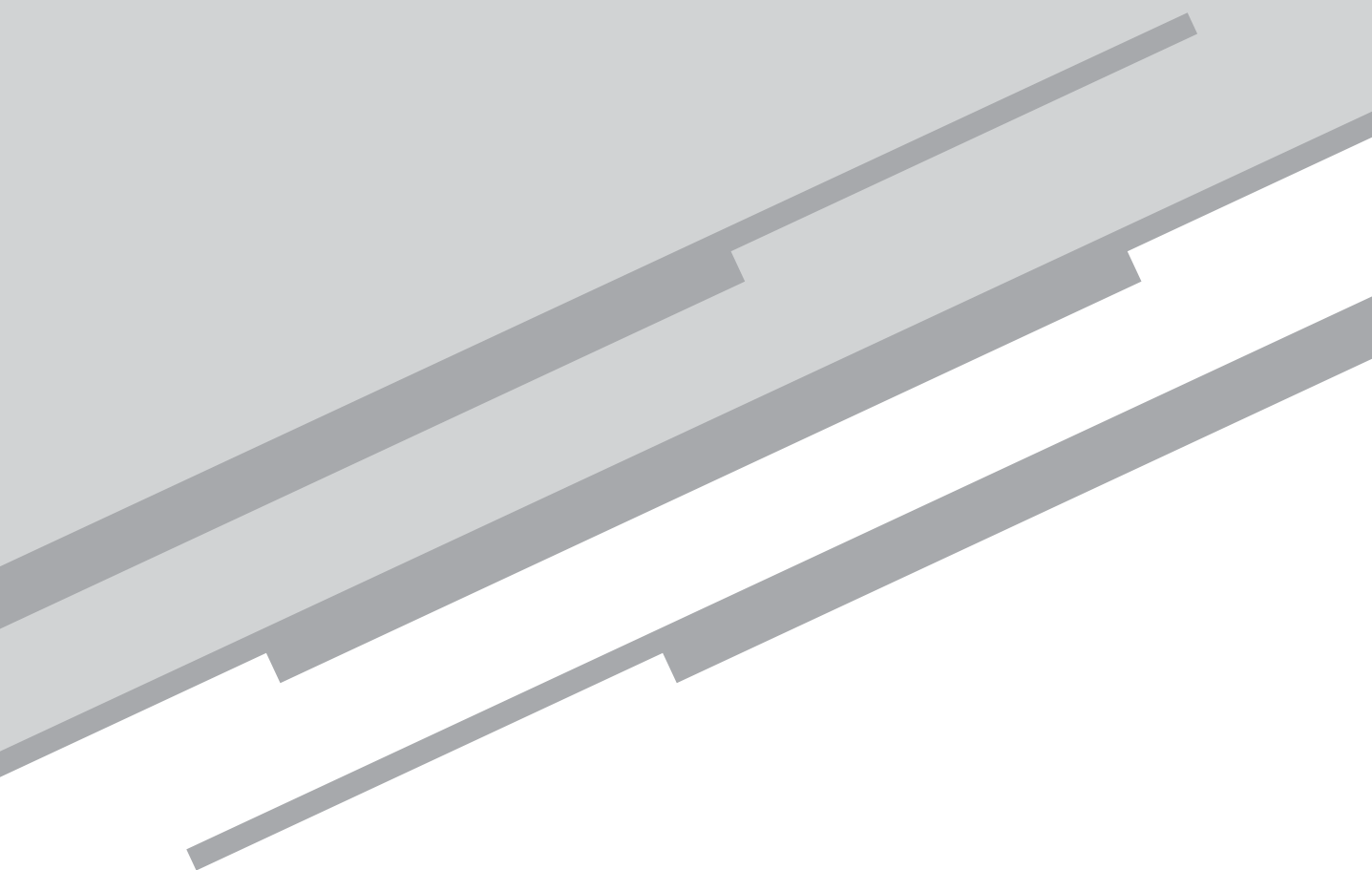
Carlos Drummond de Andrade dialogou como poucos com as questões de seu tempo e com o legado da tradição, mas não sem tensões. Como um dos autores representativos do modernismo brasileiro, adotou as rupturas preconizadas pelas tendências estéticas do movimento, mas incorporando os desajustes, as inadequações e a ironia que caracterizam a sua dicção poética. Com o fim do modernismo, retoma estruturas e procedimentos das tradições clássica e moderna na composição de seus poemas, mas sem deixar de lado as inquietudes sob as quais se constroem seu caminho, em meio a uma pedra, que parece estar sempre lá.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-1962*: edição crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond*: a magia lúcida. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- MELO NETO, João Cabral de. *O rio*. São Paulo: Comissão do IV Centenário, 1954.
- SANTIAGO, Silviano; FROTA, Lélia Coelho (org.). *Carlos & Mário*: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- TITAN JR., Samuel. Um poeta do mundo terreno. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Aula 14

O verbo, o traço e a voz: a poesia
concreta e seus desdobramentos



Rodrigo Jorge Ribeiro Neves

Metas

Apresentar e discutir o contexto e os pressupostos da Poesia Concreta e de alguns de seus desdobramentos, como as relações com o projeto modernista, a oposição que deu origem ao neoconcretismo, a exportação de seu programa estético, o resgate de autores da tradição e a aproximação com artistas da MPB.

Objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar os pressupostos estéticos e políticos da Poesia Concreta, bem como reconhecer as diferentes perspectivas de seus principais criadores, os irmãos Campos e Décio Pignatari;
2. analisar as relações da Poesia Concreta e dos poetas concretos no cenário artístico-cultural brasileiro do período, bem como as contribuições recíprocas das respectivas manifestações.

Introdução

Com o fim do Movimento Modernista e o surgimento de uma poesia neoparnasiana com o grupo da Geração de 45, como vimos em aula anterior, poderíamos ficar com a impressão de que não haveria mais espaço para as vanguardas nesses outros tempos. Ao contrário, elas vieram novamente com força. Entre as décadas de 1950 e 1960, os paulistas Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos conceberam e propagaram um dos principais movimentos de vanguarda artística brasileira, o Concretismo, de onde surgiu a Poesia Concreta.

Embora o Modernismo, nos termos programáticos da Semana de Arte Moderna e da liderança de Mário de Andrade, tenha chegado ao seu fim, como mencionado no início, ele influenciou profundamente a constituição dos pressupostos lançados pelos poetas concretos. De certa maneira, a Poesia Concreta representou, especialmente em sua fase inicial, o aprofundamento das rupturas promovidas pelo Modernismo e pelas vanguardas artísticas do início do século XX, como o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, mas também se dedicaram ao resgate de autores das tradições clássica e moderna.

Um dos traços mais evidentes de sua proposta estética é a quebra da centralidade do verso na poesia, valorizando outras dimensões da linguagem a partir do referente linguístico. Geralmente, a Poesia Concreta é lembrada, em princípio, pela exploração visual da palavra, ou seja, pela sua distribuição gráfica na página, mas suas propostas vão além disso.

Nesta aula veremos que, ao romper com a unidade rítmico-discursiva do verso e sua linearidade morfossintática, os poetas concretos buscaram extrair outros significados a partir das demais dimensões que compõem o signo linguístico (verbal ou semântica; visual ou gráfica; e fonética ou sonora), reconfigurando as relações entre elas. Em uma época de intensas transformações, eles influenciaram e foram influenciados por outras expressões artísticas, como as artes plásticas, o cinema, a música e o teatro, sendo ainda grandes referências nas produções dos dias atuais.

Verbivocovisual

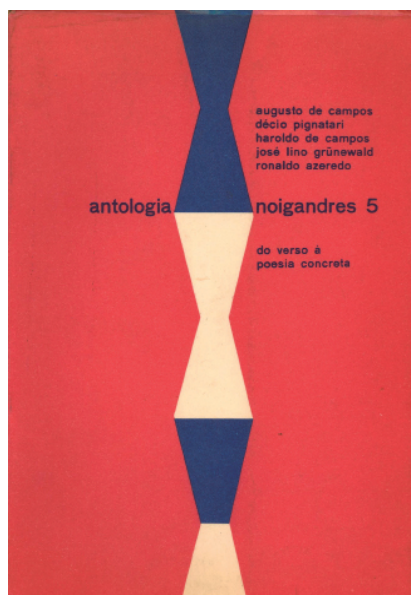


Figura 14.1: Capa da edição n. 5 da revista *Noigandres*, publicada em 1971, com uma antologia de poetas do Movimento Concretista e de seus antecedentes, de 1949 a 1962. Licença Creative Commons (CC BY-NC-ND 2.0).

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/sescsp/27961975830>.

Não é incomum encontrar textos, mesmo em periódicos acadêmicos, em que o nome da revista *Noigandres* aparece “Noigrandes”. De certo modo, é perdoável o deslize, já que é uma expressão que causa estranhamento não apenas ao nativo de língua portuguesa, como nós aqui, mas também aos falantes de outros idiomas. Isto porque a enigmática expressão foi lançada por Arnaut Daniel, um trovador provençal do século XIII, como arremate de um verso de sua canção XIII: “e jois lo grans e l’olors de noigandres”.

Famoso pela inventividade e pelo hermetismo de suas criações poéticas, Arnaut Daniel foi admirado por mestres da tradição clássica, como Dante Alighieri e Francesco Petrarca, e da tradição moderna, como T. S. Eliot e Ezra Pound. E foi por meio de Pound que Pignatari e os irmãos Campos tiveram conhecimento da palavra, que os intrigou assim como ao poeta norte-americano. Em uma de suas obras-primas, *Os cantos*, Pound descreve, no canto XX, uma consulta feita ao provençalista alemão Emil Lévy, em Freiburg, a respeito do significado da curiosa expressão:

[...] Sim, Doutor, o que querem dizer com noigandres?”

E ele disse: “Noigandres! NOIgandres!

Faz seis meses já

Toda noite, qvando fou dormir, digo para mim mesmo:

Noigandres, eh, noigandres,

Mas que DIABO querr dizer isto!

(POUND, 2006, p. 185)

Assim como Lévy, você também deve ter se feito a mesma pergunta. Afinal, o que é isto? Há algumas hipóteses para o seu significado, mas a mais aceita seria, etimologicamente, “proteção contra o tédio”, conclusão a que chegou o provençalista alemão depois de noites e noites de questionamento, o que, de certa maneira, deixou Augusto de Campos aliviado, pois, quando pinçaram a palavra, não foi pensando em sua acepção exata que os poetas concretos a escolheram: “Foi tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 193).



Neste vídeo, você poderá acompanhar a leitura feita pelo poeta Augusto de Campos da primeira estrofe do poema de Arnaut Daniel e de sua tradução, bem como do fragmento de Pound em que aparece a palavra “Noigandres”. O trecho faz parte do documentário *Poetas de campos e espaços*, de 1992, dirigido por Cristina Fonseca e produzido pela TV Cultura de S. Paulo: <https://www.youtube.com/watch?v=9W786KyKrAs>.

Por isso, não interessava tanto a eles desvendar o sentido dessa palavra, mas o enigma e a dimensão ilimitada que ela representava naquele momento, o que coadunava com o projeto estético-político do movimento que estava sendo gestado pelo grupo. E como todo movimento dessa natureza, ele necessitava de uma publicação que incorporasse o espírito de seus propositores, servindo não apenas para divulgar suas concepções, mas também como campo de discussão e desenvolvimento de seus pres-

supostos. Em linhas gerais, as revistas exercem essa função, especialmente com o advento das vanguardas do século XX. A publicização era um fator importante, sem dúvida, mas não era o único. As revistas passaram a ser, em muitas ocasiões, quase uma obra integrante da produção do grupo que representavam. Com isso, muitas se tornaram indissociáveis de seus respectivos grupos e movimentos, como é o caso de *Noigandres* e *Invenção*, outro periódico fundamental para os poetas concretos.



Figura 14.2: Os Museus de Arte Moderna de SP e do RJ (MAM-SP/MAM-RJ), respectivamente. Nas duas instituições, ocorreram os principais eventos relacionados ao Concretismo, base da Poesia Concreta. Dentre eles, destaca-se a I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em dezembro de 1956 em São Paulo e em janeiro de 1957 no Rio de Janeiro.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MAM-SP_05.JPG. . Dornicke, licença Creative Commons (CC-BY-SA-3.0); [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_de_Arte_Moderna,_Rio_de_Janeiro_\(2001\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_de_Arte_Moderna,_Rio_de_Janeiro_(2001).jpg). Domínio público.

A revista *Noigandres* foi criada em 1952, ano da Exposição e do Manifesto do Grupo Ruptura, em São Paulo, e de criação do Grupo Frente, do Rio de Janeiro. Ainda nesse período, Décio e os irmãos Campos praticavam uma poesia de feição tradicional, no entanto, já esboçando uma ruptura em relação aos poetas daquele tempo. O único poeta com quem eles ainda mantiveram um vínculo estético e a quem permaneceram tributários foi João Cabral de Melo Neto, um dos mais importantes depois do Modernismo, mas que nunca se filiou à Poesia Concreta, embora seja possível estabelecer alguns diálogos entre sua produção e as propostas do movimento.

Sobre o nome para caracterizar o grupo, é comum o uso de “Concretismo” ou “Poesia Concreta” como sinônimos. De certo modo, os dois se referem ao mesmo grupo de poetas engajados em um movimento de autonomia expressiva do poema por meio de seus mecanismos internos, de sua estrutura e de seu funcionamento como objeto. No entanto, o próprio grupo, percebendo os desdobramentos programáticos

da vanguarda estética concretista nas outras artes, decidiu lançar mão de um termo que caracterizasse também a atividade literária dentro do movimento: “Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta”. Este trecho faz parte de um artigo publicado por Augusto de Campos em outubro de 1955 na revista *Forum*, do Centro Acadêmico 22 de Agosto, da Faculdade Paulista de Direito, lançado depois também na edição *Noigandres 2*, naquele mesmo ano.

Portanto, quando a I Exposição Nacional de Arte Concreta foi realizada, as bases das propostas estéticas do grupo estavam bem definidas, tanto que o evento marca o início do período de eclosão do movimento. Como você viu na **Figura 14.2**, os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro sediaram a Exposição, o primeiro em dezembro de 1956 e o segundo em janeiro de 1957, tendo uma importância semelhante à Semana de Arte Moderna. Semelhante, repito. Claro que os desdobramentos e a influência desta foram incomparavelmente maiores.

Mas, afinal, o que é Poesia Concreta? Qual é sua proposta? E qual é sua importância dentro do contexto em que foi lançada? O título da nossa aula nos dá algumas pistas. Cada um dos três elementos destacados nele se referem a uma das chamadas dimensões da linguagem exploradas pelos poetas concretos na constituição de sua estética. E a palavra que os influenciou nessa exploração talvez provoque algum estranhamento em você, como o nome da principal revista do grupo: *ver-bivocovisual*. Alguma ideia do que ela trata?



Neste vídeo criado por Augusto de Campos, o poema “Cidade, City, Cité” é apresentado visualmente a partir de sua versão sonora, presente no álbum *Poesia é risco*, em que outras versões musicadas de poemas concretos foram produzidas por ele e Cid Campos. Observe: <https://www.youtube.com/watch?v=kXK5HYpFThA>.

A partir do vídeo que você acabou de assistir, podemos entender a que eles se referem quando falam de uma poesia verbivocovisual. Partindo do título do poema, temos a cidade como seu principal mote. Cada palavra é a versão de “cidade” em um idioma: o português, o inglês e o francês. O primeiro é a língua dos poetas, em que eles trabalham inicialmente suas criações literárias. O inglês, naquele período, já era uma língua globalizada, com grande expansão na cultura ocidental e representativa da acelerada modernização das principais cidades do mundo. Embora o francês também seja um idioma bastante presente internacionalmente, ele pode ser visto aqui mais como referência à formação de uma tradição clássica e influência cultural em face dessas transformações. E em toda sociedade moderna, a cidade representa o desenvolvimento social, econômico e cultural.



Bruno Takahashi Carvalhas de Oliveira

Figura 14.3: A cidade de São Paulo em horário de trânsito intenso. Maior metrópole do país e quarta do mundo, São Paulo e seu vertiginoso crescimento influenciaram a produção poética dos concretistas.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SaoPaulo_PrestesMaia.jpg. Domínio público.

O poema de Augusto é a junção de elementos mórficos de diversas matrizes em uma única palavra atravessando a tela, enquanto, simultaneamente, uma voz a lê, sobreposta por seus ecos. Nos espaços escuros ao redor do neologismo, as versões de “cidade” aparecem e desaparecem, reproduzindo o movimento pulsante e fugaz da vida na cidade. A proliferação de letreiros luminosos, de *outdoors* com anúncios publicitários e o fluxo inesgotável de veículos automotores rasgando as malhas viárias metropolitanas surgem a partir da exploração de três dimensões da linguagem: verbal ou semântica;

sonora ou fonética, e visual ou gráfica. Ou seja, verbi-voco-visual. A palavra foi pinçada pelos irmãos Campos e Décio Pignatari no romance *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, uma importante influência nos pressupostos estéticos do movimento.



Neste vídeo, o poeta Décio Pignatari apresenta o seu poema “Ter-ra”, com música de Lívio Tragtenberg e Wilson Sukorski: <https://www.youtube.com/watch?v=roa9aLU-h4Q>.

No poema de Décio Pignatari que você acabou de acompanhar no vídeo, o conceito de poesia verbivocovisual também está presente. As dimensões visual e sonora do poema são evidentes, mas tente perceber como elas atuam de forma imbricada na ressignificação da palavra que dá título ao poema. Se pensarmos em “Terra” tanto como o planeta quanto como o conjunto de fragmentos rochosos, a separação e reunião das letras de modo diferente em cada verso, de certo modo, reproduzem a terra como a reconfiguração de elementos distintos, que, quando reestruturados em diferentes combinações, resultam em novas perspectivas sobre ela (“ter a terra” / “ara terra” / “rara terra”, etc). O procedimento anagramático, muito utilizado pelos poetas concretos, não apenas pulveriza as palavras em suas unidades mínimas, mas extrai delas outras palavras e relações, conferindo novos sentidos a elas e à realidade que representam.

A poesia concreta coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, que atua sobre o material da poesia da maneira mais ampla e mais consequente possível: palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia, acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaço-temporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeia e consideradas simplesmente do ponto de vista do *material*, em pé de igualdade com os restantes elementos de composição (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 51).

Nesta citação, o poeta Haroldo de Campos expõe os princípios da poesia verbivocovisual empregada pelos concretistas em suas produções. Como vimos no início, a ruptura com a unidade sintático-rítmica do verso tradicional era um dos objetivos do grupo ao lançar as bases do movimento. Por isso, a atuação simultânea desses elementos linguísticos não obedece a uma linearidade, mas a uma transversalidade estrutural. Claro que não era nenhuma novidade, já que poetas como Mallarmé, com seu *Un coup de dés* (1897), e Apollinaire, com seus *Calligrammes* (1918), foram precursores nessa exploração do “ritmo orgânico”, ou seja, do “campo gráfico como fator de estruturação espaço-temporal”. No entanto, o grupo soube aplicar esses procedimentos criticamente dentro de um contexto de desenvolvimento urbano e social que o Brasil atravessava no período.



Figura 14.4: Um dos poemas do livro *Caligramas*, de Guillaume Apollinaire. Como se pode notar, as palavras se organizam de modo a reproduzir a Torre Eiffel, um dos símbolos da cultura francesa.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire_Calligramme.JPG. Domínio público.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Leia o poema e observe a imagem a seguir para responder a questão:

“Janeiro/ Fevereiro”

(Calendário Philips 1980)

Nem só a cav
idade da boca

Nem só a língua

Nem só os dentes
e os lábios

fazem a língua

Ouçã
as mãos
tecendo a língua
e sua linguagem

É a língua
têxtil

O texto
que sai das
mãos
sem palavras
(PIGNATARI, 2004, p. 228)

Resposta comentada

Esperamos que você identifique a metalinguagem presente no poema, ou seja, o fazer poético é tema do próprio texto. A partir disso, em uma estrutura bem próxima dos preceitos tradicionais da poesia, com estrofes de um, dois e quatro versos, o poeta tece cada um deles como a artesã, cuidadosamente, entrelaça os feixes na feitura de seu cesto, utilizando um objeto em uma das mãos como instrumento auxiliar. Embora não sejam exploradas de forma radical como em outros trabalhos, as dimensões visual e semântica no poema de Pignatari acentuam a importância de atentar para outras formas de produção de sentido na construção de um poema, assim como as mãos meticolosas e rígidas da artesã, de onde saem não apenas “textos sem palavras” e cestos bem amarrados, mas também algo de vida que pulsa nas mãos de quem os recebe.

Trópicos concretos

Em *História da literatura brasileira*, a crítica italiana Luciana Stegagno-Picchio, destaca uma das principais contribuições da Poesia Concreta não apenas para a literatura, mas para as artes e a cultura em geral:

A abertura para o diálogo com as outras artes e a característica, à primeira vista, mais saliente da poesia concreta [...] deslocaram, todavia, em demasia o acento para o componente visual dessa experimentação, criando-lhe antecedentes e contemporaneidades culturais quase exclusivamente àquele nível; ao passo que a contribuição mais substancial dos concretos à cultura hodierna é o trabalho por eles realizado sobre a linguagem, sobre a substância da palavra abordada ao nível da forma (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 616).

A valorização da forma era tal que um dos textos fundamentais do movimento se chama “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, publicado na *Noigandres* 4, em 1958, tendo como *post-scriptum* uma citação do poeta russo Vladimir Maiakóvski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Curioso um manifesto vanguardista de poesia ter como título algo que remeta a um projeto de arquitetura e urbanismo, não acha? E essa semelhança não é casual. De fato, ele faz referência a um dos projetos urbanísticos mais representativos da modernização do país, o *Plano Piloto de Brasília*, elaborado por Lúcio Costa, que contou com Oscar Niemeyer e Joaquim Cardozo (também poeta) em sua equipe. O projeto, considerado Patrimônio Mundial da Unesco, venceu o concurso urbanístico para a nova capital em 1957, ou seja, um ano antes da publicação do texto dos poetas concretos.

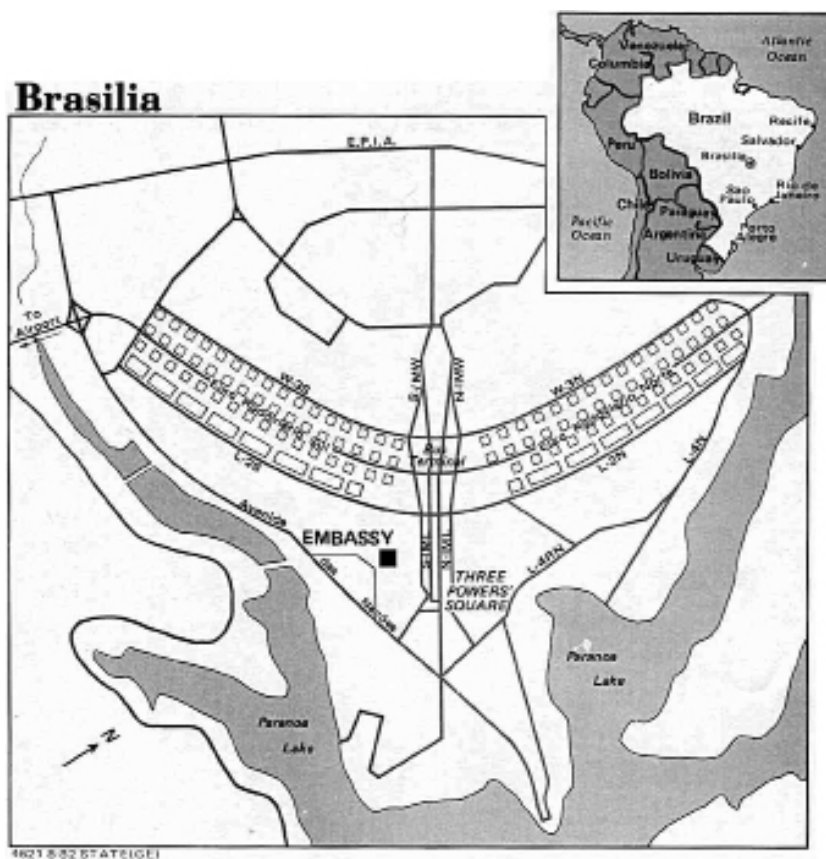


Figura 14.6: Um dos desenhos do *Plano Piloto de Brasília*, elaborado por Lúcio Costa, com o mapa do Brasil apontando a localização da nova capital, inaugurada em 21 de abril de 1960.

Fonte: <http://www.dominipublico.gov.br/download/imagem/pc000279.jpg>

Os dois planos guardam relações tanto no aspecto esquemático-estrutural dos seus respectivos projetos quanto nas importâncias assumidas frente ao desenvolvimento das cidades e do fluxo dinâmico que elas mobilizam, pois mesmo os conflitos são aferidos nas projeções de seus objetos com a realidade em que se inserem. Em um trecho do “Plano-Piloto”, os concretistas apostam nas tensões entre seus objetos e na multiplicidade de seus deslocamentos: “poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes”.

Assim como Brasília, os poetas concretos tiveram seus críticos, sendo um dos principais deles, um eminente participante da fase inicial do movimento: o poeta maranhense Ferreira Gullar, que tinha chegado ao Rio de Janeiro. No ano da publicação do “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, Gullar e Reinaldo Jardim rompem com o grupo paulista, encabeçando um movimento de reação, o Neoconcretismo, que teve como principal marco a publicação do Manifesto Neoconcreto no “Suplemento dominical” do *Jornal do Brasil*, em 23 de março de 1959. Além deles, outros artistas assinaram o manifesto, a maioria artistas plásticos, como Theon Spanudis, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape.

Uma das principais críticas do grupo carioca era a matematização e a excessiva tendência racionalista dos concretos. Anos mais tarde, Gullar avalia como acertada sua saída do grupo paulista, reiterando sua discordância com a “teoria concreta, que renega o discurso, na justaposição de palavras, o que conduz o poema a um nível de quase total abstração, à radical eliminação de qualquer conteúdo, que não a difusa interação significativa de palavras isoladas” (GULLAR, 1969, p. 3).



Figura 14.7: Escultura de Amilcar de Castro, importante artista plástico do Neoconcretismo e um dos signatários do manifesto em 1959. A obra, instalada na entrada do Palácio da Inconfidência, em Belo Horizonte (MG), em 1988, representa a reabertura política do país. Licença Creative Commons (CC BY 3.0).
Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amilcardecastrealmg.jpg>.

A questão central que os separava era o lugar do indivíduo, da subjetividade, na criação poética. Como os concretos se opunham a uma tendência da cultura nacional ainda calcada nos ideais do Romantismo, ou seja, da espontaneidade das emoções e da inspiração individuais, a Poesia Concreta surgiu, então, como alternativa racionalista, antilírica e em que a expressão do sujeito se dissolve numa produção atravessada de significações pela dinâmica estrutural da linguagem. O Neoconcretismo buscou resgatar o lugar do sujeito, da intuição e da expressão como elementos ativos do processo de criação poética, mas não como retorno à subjetividade romântica, e sim como consciência engajada e existencialista, no sentido filosófico de Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Portanto, a participação do leitor/espectador era fundamental para dar sentido ao poema.



Na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2010, Ferreira Gullar participou de uma mesa, mediada por Samuel Titan Jr. Em trecho da conversa, Gullar explicou a concepção de um de seus poemas neoconcretos, o “Poema enterrado”, junto com Hélio Oiticica: https://www.youtube.com/watch?v=CC_AHTfqCG8.

A influência do Concretismo em Gullar pode ainda ser percebida mesmo em criações em que ele já tinha se afastado das vanguardas e se vinculado a uma poesia militante e social, como em trechos de seu *Poema sujo* (1976), em que os componentes estruturais da linguagem contribuem para reforçar a expressão e a dramaticidade poéticas:

vale quem tem
 vale quem tem
 vale quem tem
 vale quem tem
 nada vale
 quem não tem
 nada não vale
 nada vale
 quem nada
 tem
 neste vale
 nada
 vale
 nada
 vale
 quem
 não
 tem
 nada
 no
 v
 a

l

e

TCHIBUM!!!

(GULLAR, 2016, p. 50)

Com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, Gullar foi preso pela Ditadura Civil-Militar. Devido ao agravamento da repressão no país, o poeta exilou-se em 1971 entre países da Europa e da América Latina, voltando apenas em 1977 ao Brasil. *O Poema sujo* é resultado dessa experiência. Perceba que, assim como os poemas concretistas, neste trecho, há uma valorização dos espaços brancos da página e a exploração dos recursos fonéticos e gráficos pela justaposição de palavras e letras. Um dos métodos utilizados pelo regime de exceção contra quem se insurgisse era lançar os corpos dos torturados no mar, por isso, a palavra-verso onomatopaica reproduz o som da queda de um objeto na água.

Em tempos de repressão e subversão, os poetas concretos também tiveram um importante diálogo com a música popular brasileira, especialmente com um dos movimentos artísticos mais importantes daquela geração, o Tropicalismo, ou Tropicália. Influenciados pelas vanguardas artísticas e pela cultura pop dos anos 1960, os tropicalistas buscaram expressar diversas manifestações das culturas populares e eruditas através de inovações estéticas, seja na música, nas artes plásticas, no teatro ou no cinema. A aproximação com os poetas concretos se deu em 1966, depois que Augusto de Campos publicou dois artigos no *Correio da Manhã*, um sobre João Gilberto e outro sobre Caetano Veloso, intitulados, respectivamente, “Da Jovem Guarda a João Gilberto” e “Boa Palavra sobre a Música Popular”.

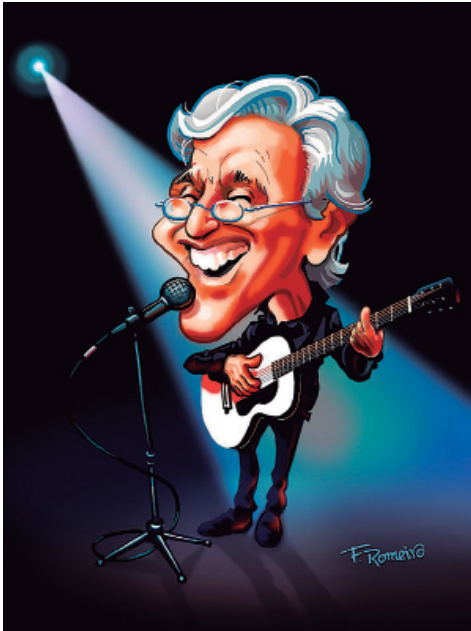


Figura 14.8: O músico Caetano Veloso foi uma das figuras mais representativas do Movimento Tropicalista e soube dialogar como poucos com outras expressões artísticas, culturais e eruditas.

Em *Verdade tropical*, um dos livros fundamentais de interpretação do Brasil, Caetano Veloso menciona o contato com os artigos de Augusto e destaca sua importância, principalmente o segundo, que fala de sua música: “Ninguém depois de Augusto, até que o tropicalismo estivesse nas ruas, tocou com tanta precisão os pontos-chaves dos problemas específicos da música popular de então” (VELOSO, 1997, p. 300). Pouco depois, Caetano conheceu Augusto pessoalmente, travando em seguida contato com seu irmão, Haroldo, e Décio, que se tornaram amigos e grandes referências intelectuais. De Décio, por exemplo, Caetano recorda de um artigo em que o poeta faz uma “crítica à folclorização mantenedora do subdesenvolvimento”, reclamando uma “tomada de responsabilidade pelo que se passa no nível da linguagem por parte daqueles que trabalham diretamente com ela” (VELOSO, 1997, p. 309).

Das diversas influências, sem dúvida, uma das mais representativas desse contato entre os músicos e os poetas foi o álbum *Tropicalia ou Panis et Circensis*, de 1968, gravado pelo grupo dos principais artistas do movimento, tais como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto, Rita Lee, Os Mutantes, Rogério Duprat e Nara Leão. Mas é a canção “Bat Macumba”, de Caetano e Gil, que mais se aproxima das proposições da Poesia Concreta, ao mesmo tempo em que sintetiza o caldo cultural, étnico, tribal, pop, político e estético do Movimento Tropicalista. “Batman”, “ieiê” e “macumba” se misturam e

apresentam um Brasil feito rito, grito e farto (seja excesso, seja rebeldia) para “inglês” ver.



Neste link, está disponível a canção “Bat Macumba”, que faz parte do álbum *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968): <https://www.youtube.com/watch?v=KIiwbHqtb7w&t=1948s>.

Escute-a acompanhando a transcrição da letra de Caetano e Gil feita por Augusto de Campos, logo a seguir, que reproduz visualmente o desenvolvimento rítmico-temporal da música. Quando puder, escute o álbum na íntegra, avaliando as influências recíprocas nas outras canções. Você também pode acessá-lo por meio de qualquer serviço de *streaming* de música.

batmacumbaiéié batmacumbaoba
batmacumbaiéié batmacumbao
batmacumbaiéié batmacumba
batmacumbaiéié batmacum
batmacumbaiéié batman
batmacumbaiéié bat
batmacumbaiéié ba
batmacumbaiéié
batmacumbaié
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaié
batmacumbaiéié

batmacumbaiéié ba
 batmacumbaiéié bat
 batmacumbaiéié batman
 batmacumbaiéié batmacum
 batmacumbaiéié batmacumbao
 batmacumbaiéié batmacumbaoba
 (apud AGUILAR, 2005, p. 153)

A disposição visual da letra, como foi dito, reproduz a contração e expansão da música. Podemos enxergar o desenho tanto das asas de um morcego quanto da metade da bandeira nacional sem o círculo no meio. Além das letras, o volume e o ritmo do arranjo musical também sofre a mesma variação. O interessante do uso desses recursos experimentais da canção é que ele desmonta e remonta os elementos mórficos constitutivos das duas palavras iniciais, realçando o sincretismo das imagens evocadas e conferindo novos significados a elas. Segundo Gonzalo Aguilar, se “não fosse pela musicalização percussiva popular e pelo repertório do *mass media* e religioso a que se refere, ‘Batmacumba’ poderia ser um poema concreto”. Não o sendo, “a letra da canção recupera a espacialidade concreta como mais uma relíquia, em um clima festivo que a desvincula de toda eficácia programática” (AGUILAR, 2005, p. 153).



Figura 14.9: O cineasta Glauber Rocha e o diretor teatral José Celso Martinez Corrêa, mais conhecido como Zé Celso, também dialogaram com o Concretismo e o Tropicalismo. Assim como os poetas e os músicos, eles foram influenciados pelo conceito de antropofagia de Oswald de Andrade.

Nesse sentido, a antropofagia de Oswald de Andrade contribuiu bastante na influência das relações da Poesia Concreta com as outras artes, não apenas com o Tropicalismo, mas também com o Cinema Novo de Glauber Rocha e o teatro de José Celso Martinez Corrêa. Não por acaso, os concretistas resgataram a obra do antropófago modernista e foram influenciados por ela em seus estudos de tradução, crítica e historiografia literária. Além disso, tornaram-se o primeiro movimento da literatura brasileira a ser exportado, ao contrário dos anteriores, que foram importados de seus precursores europeus. Em prestigiosos livros de referência, como a *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, da Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, os irmãos Campos e Décio Pignatari aparecem em seus verbetes como responsáveis pelas bases teóricas e pela propagação do concretismo no mundo, um mundo que, assim como a vida, parafraseando a canção de Caetano Veloso, também “é real e de viés”.

===== **Atividade final** =====

Atende ao objetivo 2

Leia fragmento do poema “Circuladô de fulô”, de Haroldo de Campos – musicado por Caetano Veloso e gravado no álbum *Circuladô* (1991) –, e observe a imagem a seguir para responder a questão:

circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque
eu não

posso guiá eviva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem
falta me

dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame ten-
so um cabo e uma lata velha num fim de festaifeira no pino do sol
a pino mas para

outros não existia aquela música não podia porque não podia
popular

aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina
não tarantina e no entanto puxada na tripa da miséria na tripa
tensa da mais megera miséria física e doendo doendo como um
prego na palma da mão um ferrugem prego cego na palma espal-
ma da mão coração exposto como um nervo

tenso retenso um renegro prego cego durando na palma polpa
da mão ao sol enquanto vendem por magros cruzeiros aquelas

cuias onde a boa forma é magreza fina da matéria mofina forma
 de fome o barro malcozido no choco
 do desgosto até que os outros vomitem os seus pratos plásticos
 de bordados rebordos estilo império para a megera miséria pois
 isto é popular para
 os patronos do povo mas o povo cria mas o povo engenha mas
 o povo cavila
 o povo é o inventalinguas na malícia da maestria no matreiro da
 maravilha
 no visgo do improvisado tentando a travessia azeitava o eixo do sol
 pois não tinha serventia metáfora pura ou quase o povo é o me-
 lhor artífice
 no seu martelo galopado no crivo do impossível no vivo do in-
 viável
 no crisol do incrível do seu galope martelado e azeite e eixo do sol
 mas aquele fio aquele fio aquele gume fio azucrinado dentedoendo
 como
 um fio demente plangendo seu viúvo desacorde num ruivo brasa
 de uivo esfaima circuladô de fulô circuladô de fulô circuladô de
 fulôôô
 [...]

(CAMPOS, 2004, n.p.)



Figura 14.10: Caipira picando fumo (1893), de Almeida Júnior. O quadro faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Domínio público.
 Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caipira_picando_fumo.jpg.

O livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos, é um dos livros mais importantes da poesia brasileira moderna. Escrito entre 1963 e 1976, seus fragmentos foram publicados em diversos periódicos no Brasil e em

po em que se relaciona com o universo do poema, vai de encontro com a exuberância barroca e caleidoscópica da sequência de palavras, mas que a canção reaproxima ao reconstruir seus ritmos, cores, vozes e sabores.

Conclusão

A Poesia Concreta foi fundamental para a renovação das perspectivas estéticas e políticas não apenas da literatura, mas também da cultura nacional. O movimento contribuiu substancialmente na valorização dos recursos compositivos da linguagem e, conseqüentemente, influenciou outras manifestações e movimentos artístico-culturais tanto no Brasil quanto no exterior. Os irmãos Campos e Décio Pignatari foram, portanto, inovadores também em uma dimensão mais ampla, ou seja, em uma forma de se (re)pensar a cultura nacional, pois as potencialidades críticas e criativas do poema, exploradas pelos poetas concretos, extrapolaram os limites da própria linguagem e extravasaram em uma percepção da realidade que se dilui e se refaz a todo instante, reconfigurando até mesmo as fronteiras da História.

Resumo

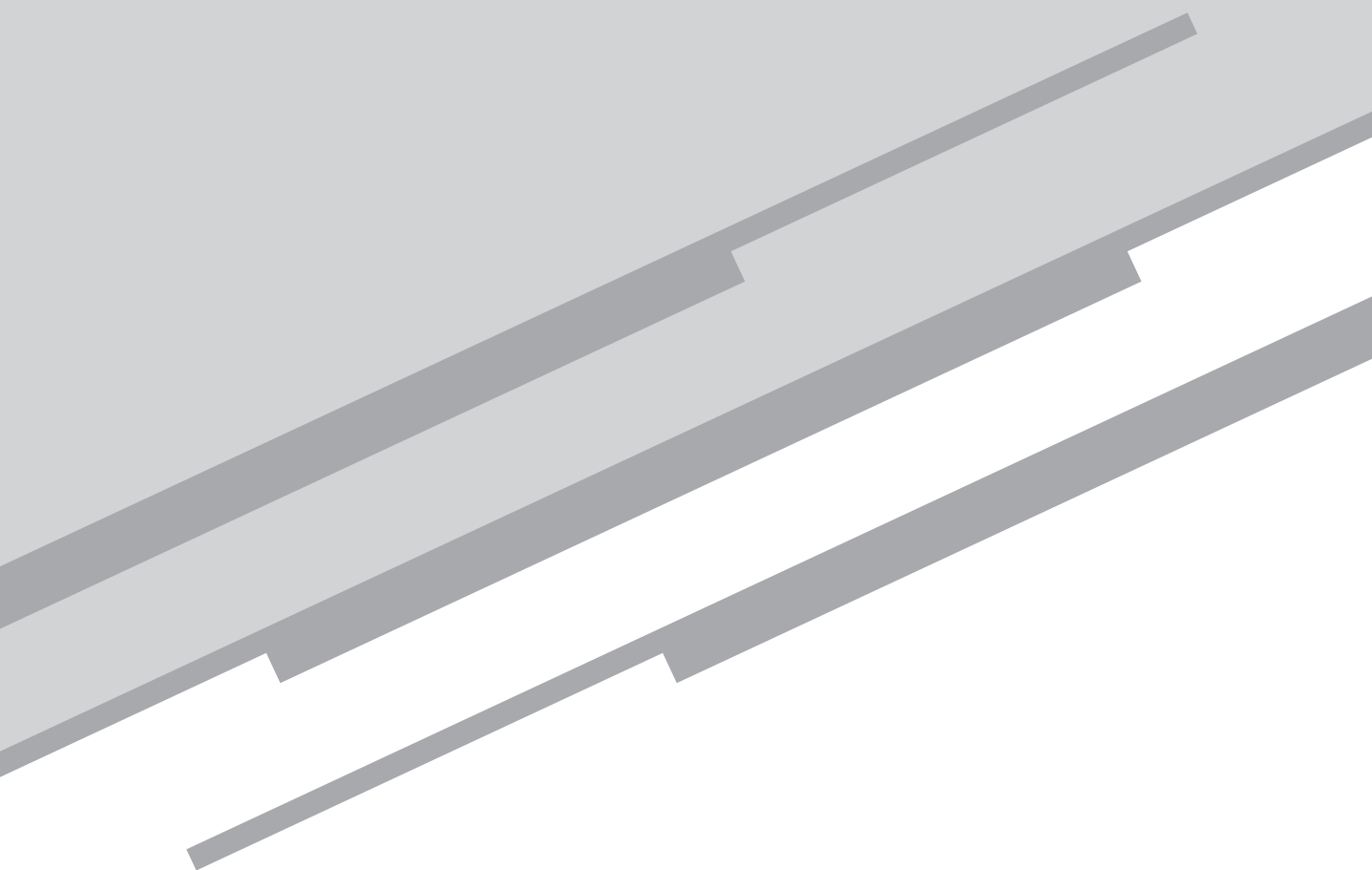
Com o fim do Modernismo e a ascensão de um período de intenso desenvolvimento urbano do país, o Concretismo, também chamado Poesia Concreta, surgiu como importante movimento de vanguarda artística nas décadas de 1950 e 1960, valorizando os aspectos estruturais da forma poética e suas articulações na produção de sentido, ou seja, o poema como objeto, o signo como matéria. Os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari foram os poetas idealizadores desse movimento. Ao romper com a linearidade sintático-discursiva do verso, os poetas concretos buscaram explorar as dimensões da constituição exterior da linguagem (verbal, fonética e visual), definidas por um dos principais conceitos do movimento: verbivocovisual. As propostas do grupo repercutiram no cenário artístico e cultural brasileiro em suas diversas manifestações, seja na dissidência de membros, resultando no Neoconcretismo, seja no diálogo com artistas da música popular brasileira, como os tropicalistas.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EdUsp, 2005.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural*, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 30 ago. 2019.
- PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- POESIA CONCRETA. *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Academia de Cultura; Base7, 2007. Disponível em: www.poesia-concreta.com.br. Acesso em: 30 ago. 2019.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Org. Augusto de Campos. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Aula 15

Cecília Meireles:
tradicionalmente moderna



Marcos Pasche

Meta

Apresentar a obra poética de Cecília Meireles, destacar suas linhas de força e sublinhar os aspectos tradicionais e modernos que a caracterizam.

Objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar a posição de Cecília Meireles em meio às tendências de permanência e de transgressão estética na literatura brasileira;
2. reconhecer traços da linguagem poética de Cecília Meireles;
3. interpretar sua obra em sua especificidade e também de modo contextualizado.

Introdução

Começemos citando um poema de Cecília Meireles (2001, p. 278), mas para apenas deixá-lo no ar por enquanto:

Serenata

Permite que feche os meus olhos,
pois é muito longe e tão tarde!
Pensei que era apenas demora,
e cantando pus-me a esperar-te.

Permite que agora emudeça:
que me conforme em ser sozinha.
Há uma doce luz no silêncio
e a dor é de origem divina.

Permite que volte o meu rosto
para um céu maior que este mundo,
e aprenda a ser dócil no sonho
como as estrelas no seu rumo.

O subtítulo desta aula – “tradicionalmente moderna” – exprime uma possível contradição acerca da poetisa Cecília Meireles. Para verificar se a expressão é de fato contraditória ou não, será necessário fazer algumas considerações de ordem conceitual.

Ao longo deste curso, você tem verificado diferenças entre duas concepções de literatura:

- uma tradicional, propensa à conservação valorativa de elementos de composição literária convencionados ao longo do tempo, tidos como indicativos de beleza e de verdade, e
- outra moderna, dada ao questionamento do que se estabeleceu como bom e à inovação na maneira de compor obras literárias, porque essa concepção entende a beleza como algo aberto e variável.

Você tem visto também, e com frequência, autores e obras que promovem uma convergência dessas concepções, ora instaurando modernidade antes que ela se tornasse sistemática na história da arte, ora

recuperando elementos literários antigos quando já se supunha que eles estivessem superados.

Para compreender bem essas antíteses, deve-se ter em vista diferenças conceituais elementares. Elas já apareceram noutras aulas do curso, mas, dada a sua alta importância, não é demais lembrá-las. Em primeiro lugar, apesar das nítidas semelhanças, “tradição” e “tradicionalismo” não exprimem exatamente o mesmo sentido, bem como “modernidade” e “modernismo” guardam acepções distintas entre si.

De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, “tradição” tem, dentre seus sinônimos, “conjunto de valores morais, espirituais etc., transmitidos de geração em geração” (TRADIÇÃO, 2009, p. 1.863); já uma acepção de “tradicionalismo” é “apego às tradições ou usos tradicionais; conservadorismo” (TRADICIONALISMO, 2009, p. 1.863). De acordo com o que mais importa para esta aula e para o curso em geral, a tradição pode ser identificada como um processo histórico de origem antiga e de longa vigência; o tradicionalismo é a crença de que só o tradicional é digno de apreço, porque o antigo, só por ser antigo, é melhor do que o novo.



Figura 15.1: *Dama com arminho*, de Leonardo da Vinci. A retratação fiel da natureza, a regularidade da imagem e os ares aristocráticos da mulher retratada fazem do quadro referência da pintura tradicional.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dama_com_Arminho.
Domínio público.

Por outro lado, no mesmo dicionário, “modernidade” tem como primeira acepção “qualidade ou estado do que é moderno” (MODERNIDADE, 2009, p. 1.304), sendo este último termo registrado, dentre outros significados, como “avançado (com relação aos padrões conven-

cionais)” (MODERNO, 2009, p. 1.304). Já o sentido que neste momento mais importa de “modernismo” é o que no *Houaiss* aparece como:

designação genérica de vários movimentos artísticos e literários (cubismo, dadaísmo etc.), surgidos no fim do sXIX e no XX, que buscaram examinar e desconstruir os sistemas estéticos da arte tradicional [No Brasil o movimento iniciado com a *Semana de Arte Moderna* (1922) refletiu-se na busca de meios de expressão autenticamente brasileiros, fugindo dos tradicionais modelos europeus.] (MODERNISMO, 2009, p. 1.304).

Note que, no exterior e no Brasil, *modernismo* é afastamento ou mesmo oposição ao que se consagrou no campo das artes ao longo do tempo. As conceituações feitas até aqui dão a ver que *modernidade* é uma atitude de diferenciação do que se tornou habitual ou normativo; o modernismo torna essa atitude um programa de ação coletiva.



Modernismo X Modernidade

Assista à conferência “Moderno, modernismo e modernidade”, apresentada pelo professor e ensaísta Luís Augusto Fischer no 4º *Ciclo de Conferências: 90 anos da Semana de Arte Moderna*, em 19 de junho de 2012, na Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.academia.org.br/node/20041>. Acesso em: 15 maio 2020.

Tanto na Europa quanto aqui os movimentos de vanguarda (genericamente designados “modernismo”, conforme aponta o Houaiss) foram movimentos políticos. Não quer dizer que seus integrantes fossem obrigatoriamente candidatos a cargos públicos (embora por vezes isso acontecesse), mas sim que eles atuaram para diversificar a percepção da realidade e da própria arte, atuando também para institucionalizar a diversificação.

Tal ocorre conforme os movimentos vão conquistando espaço e adesão, o que na prática significa expor obras em galerias renomadas, publicar textos em jornais de grande circulação, fazer com que certas reivindicações se tornem projeto de lei ou mesmo passem a integrar algum plano governamental. Para que isso aconteça, um campo de batalha cultural se forma, e a ideologia vitoriosa vai se estabelecendo na medida em que se afirma e em que nega a oponente, classificando-a como ultrapassada. Daí se formam dicotomias: o que é associado ao passado não pode participar do instituído como atual.

O Modernismo brasileiro (a inicial maiúscula é por se tratar do nome de um movimento) voltou suas contestações principalmente na direção do Parnasianismo, estilo triunfante na cultura oficial do país entre fins do século XIX e o início do século XX, tradicionalista, cultor de formas e referências da *alta cultura*, concepção bastante questionada atualmente. Como os modernistas defendiam uma escrita simples e que desse relevo à vida cotidiana, aspectos como métrica, rima, ritmo e vocabulário precioso não desapareceram, mas deixaram de ser empregados com o rigor padronizado e com o sentimento de norma para a composição poética habituais ao Parnasianismo e a estilos outros da história da literatura brasileira.



Mulher do pilão

Veja, na pintura de Cândido Portinari, intitulada *Mulher do pilão*, a corrosão de formas tradicionais e o enfoque na população comum, marcas centrais da arte modernista. Você também pode explorar o site para conhecer outras obras do acervo. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/905>. Acesso em: 19 maio 2020.

Se estudarmos a história da literatura brasileira de modo segmentado e apenas com base na ideia de que a cada período correspondeu um estilo, tenderemos a acreditar que num determinado tempo houve

apenas uma forma de escrever artisticamente. É inegável que, em certos períodos, formaram-se convenções literárias e que tais convenções, por motivos políticos, atingiram o patamar de literatura oficial desses períodos. Mas supor que numa época qualquer todas as pessoas que escrevem artisticamente o fazem ou fizeram seguindo um mesmo padrão é acreditar numa idealização redutora.

E Cecília Meireles com tudo isso? A poetisa carioca configura um caso singular na poesia brasileira do século XX. Sua estreia literária aconteceu em 1919, aos 17 anos, quando publicou um livro de sonetos intitulado *Espectros*. Porém, a partir de certa altura da década de 1930, ela descartou este e mais cinco livros de sua bibliografia, possivelmente por julgar que eles não caracterizavam a assinatura artística por meio da qual ela gostaria de ser reconhecida. Ao organizar sua *Antologia poética* (lançada em 1963), ela selecionou poemas a partir do livro *Viagem* (1939), com o qual “a dicção de Cecília ganha forma pessoal, inconfundível, e que seria constante ao longo de seu itinerário” (BOSI, 2013, p. 35).

Considerando os anos de publicação dos dois livros que marcaram seus dois inícios, Cecília se formou literariamente num período de efervescência e consolidação das ideias modernistas, que, de modo gradativo, exerceram grande impacto na cultura brasileira, a ponto de o poeta, professor e ensaísta Italo Moriconi afirmar que: “Em matéria de poesia, o século XX como um todo é o século modernista. O modernismo modificou para sempre a cultura literária e até mesmo parâmetros pelos quais a língua portuguesa passou a ser escrita e falada no Brasil” (MORICONI, 2002, p. 25).

Na prática, elaborou-se uma poesia oposta a qualquer aura de superioridade e de verdade. Poetas não se obrigavam mais a escrever dentro de rígidos esquemas de métrica e de ritmo, incorporaram a seus textos um vocabulário mais próximo da oralidade, privilegiaram a cenas cotidianas, com personagens cotidianos, e manifestaram oposição a valores elitistas. O antigo ideal de requinte poético estava ultrapassado e era preciso corrobô-lo.

A singularidade de Cecília Meireles se dá porque ela *não* seguiu esses preceitos ao escrever sua obra, sendo o poema citado no início da aula um interessante exemplo. Seus versos são octossílabos e acentuados nas quinta e oitava sílabas, formando um ritmo fixo. Além disso, em cada uma das três estrofes, o segundo verso rima com o quarto, sendo todas as rimas toantes (quando há equivalência sonora de vogais). O emprego desses recursos já demonstra que o texto obedeceu a um padrão e

apresenta regularidade, o que sabemos não ser uma prioridade modernista. Além do mais, a ambientação do texto é forma descolada da vida concreta (“Permite que volte o meu rosto/ para um céu maior que este mundo”), sem explorar assuntos políticos, por exemplo, o que também o afasta de preceitos fundamentais do Modernismo.

Releia, porém, o poema em voz alta e procure perceber do que ele fala e, principalmente, como ele fala do que fala. Não parece haver uma dicção truncada, difícil de compreender, como seria típico de um texto parnasiano, por exemplo. Os pedidos feitos pela voz lírica são dispostos numa sintaxe corrente, sem bruscas inversões de sujeito e predicado, e com palavrado sem qualquer excesso cultista. No poema, alguém apresenta seu revés e sua resignação, como se falasse a um interlocutor próximo e de fato cantasse numa serenata – manifestação musical que em nosso imaginário não ocorre em palácios ou teatros, e sim nas ruas, que são o espaço da simplicidade corriqueira.



Figura 15.3: *Mulher adormecida com gato*, de Pierre-Auguste Renoir. A imagem não reproduz a realidade fidedignamente, tampouco desconstrói por inteiro as referências da natureza daquilo que é pintado.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_das_pinturas_de_Renoir

Cecília, assim, não deu à sua obra uma cara tipicamente modernista, mas isso não quer dizer que tenha escrito uma poesia conservadora, devotada ao passado e aristocrática. Eis o cerne de sua singularidade.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Considere o fragmento de João Cezar de Castro Rocha e o poema de Cecília Meireles transcritos a seguir para responder à questão.

Texto I

De fato, ela [Cecília Meireles] começou a marcar seu nome em meio à eclosão do modernismo de 1922. No entanto, desde as primeiras publicações, Cecília se manteve deliberadamente alheia à necessidade de afirmar-se através da negação programática do passado. Pelo contrário, buscou renovar as fontes clássicas do lirismo luso-brasileiro, retomando, com raro domínio técnico, metros tradicionais, e revigorando, com sensibilidade contemporânea, formas como a canção, o terceto, o romance, entre outras. E não se esqueça do simbolismo, pois, como os estudiosos de sua obra sempre destacaram, a centralidade da música e do espiritualismo na sua visão de mundo muito deve à estética simbolista (ROCHA, 2013. p. 11).

Texto II

Epigrama nº 2

És precária e veloz, Felicidade.
Custas a vir e, quando vens, não te demoras.
Foste tu que ensinaste aos homens que havia tempo,
e, para te medir, se inventaram as horas.

Felicidade, és coisa estranha e dolorosa.
Fizeste para sempre a vida ficar triste:
porque um dia se vê que as horas todas passam,
e um tempo, despovoado e profundo, persiste.
(MEIRELES, 2001, p. 234)

A partir do apontamento crítico feito acima, destaque e comente dois itens do poema (publicado no livro *Viagem*) que permitam ver sua autora como “deliberadamente alheia à necessidade de afirmar-se através da negação programática do passado”.

Resposta comentada

Em sua resposta, o/a estudante poderá destacar dois dentre os seguintes aspectos: o padrão formal do poema (duas quadras; versos com 12 sílabas poéticas cada um; a escrita algo culta, conjugando verbos na segunda pessoa do presente); o título, que remete a uma composição poética convencionada na antiguidade clássica; a escrita com traços simbolistas, quer pela abordagem de estados de espírito, quer pelo emprego da maiúscula num substantivo abstrato (“Felicidade”), distinguindo-o como instância existencial. Espera-se que o/a estudante perceba que tais fatores de composição poética são inesperados e até impróprios se se pensar no Modernismo ortodoxo, e que eles dão mostra da postura autônoma de Cecília Meireles dentro daquele contexto.

Traços poéticos de Cecília Meireles

Dada a vastidão da obra de Cecília Meireles (que também publicou livros de crônicas, estudos de literatura, da área da educação e poesia voltada para crianças), nesta seção será importante aprofundar os comentários

sobre as duas fases de sua produção poética, já mencionadas anteriormente. Não vamos incorrer numa catalogação exaustiva e dispensável de livros e datas. Importa perceber melhor as linhas de força de sua escrita ao longo de seu itinerário, apontar semelhanças e diferenças entre as duas fases para, na seção final, tratar a obra cecilianiana que ilustra com mais profundidade o que se discute nesta aula: *Romanceiro da Inconfidência*.

Nascida em 1901, no Rio de Janeiro, Cecília Meireles publicou seu primeiro livro, *Espectros*, em 1919. Renegado pela própria autora, o volume parece tributário de um parnasianismo inconveniente às ideologias poéticas que se consolidaram no século XX. Os 17 sonetos que o compõem, no entanto, permitem ver que alguns traços da escrita cecilianiana já ali se esboçavam, como a atmosfera noturna, a evocação de símbolos antigos e o apuro formal, algo observável no poema de abertura, que empresta nome ao livro:

Nas noites tempestuosas, sobretudo
Quando lá fora o vendaval estronda
E do pélagos iroso à voz hedionda
Os céus respondem e estremece tudo,

Do alfarrábio, que esta alma ávida sonda,
Erguendo o olhar, exausto a tanto estudo
Vejo ante mim, pelo aposento mudo,
Passarem lentos, em morosa ronda,

Da lâmpada à inconstante claridade
(Que ao vento ora esmorece, ora se aviva,
Em largas sombras e esplendor de sóis),

Silenciosos fantasmas de outra idade,
À sugestão da noite rediviva,
— Deuses, demônios, monstros, reis e heróis.
(MEIRELES, 2001, p. 15)

Conforme dito na primeira parte desta aula, em dado momento, Cecília Meireles passou a contar sua bibliografia oficial a partir de *Viagem*, de 1939. Nos anos anteriores, ela publicou, além de *Espectros*, *Nunca*

mais... e poema dos poemas (1923), *Baladas para El-Rei* (1925), *Cânticos* (1927), *A festa das letras* (1937, livro infantil elaborado em parceria com Josué de Castro) e *Morena, pena de amor* (1939).

A primeira fase da obra de Cecília é formada por esse conjunto, acerca do qual diz Miguel Sanches Neto no ensaio “Cecília Meireles e o tempo inteiriço”, publicado como introdução à obra *Poesia completa* (2001), organizada por Antonio Carlos Secchin e lançada no centenário da autora:

Os primeiros livros de Cecília Meireles apresentam uma nítida rarefação, revelando assim uma maior presença do imaginário simbolista, que vai aos poucos incorporando à sua voz, marcando-lhe a diferença sem, no entanto, monopolizá-la (SANCHES NETO, 2001, p. xxvi).

Adiante, Sanches Neto complementa:

Talvez pudéssemos pensar seus primeiros livros como espectrais, devido à mínima espessura do real. Eles não fazem parte da *Obra poética* (1958) nem da *Antologia poética* (1963), organizada por Cecília. Esta recusa das primeiras obras não pode ser ignorada pois revela que a poeta já não se reconhecia plenamente nelas, embora sejam manifestações de uma identidade que se firmará em nosso panorama poético a partir da publicação de *Viagem* (1939). Sutis exercícios líricos, estes livros funcionam como reconhecimento de território num instante decisivo em que ela está delimitando suas fronteiras (SANCHES NETO, 2001, p. xxviii).

O que o estudioso chama de “rarefação” e “imaginário simbolista”, na primeira parte da citação, e de “espectrais” e “mínima espessura do real”, na segunda, pode ser entendido como uma inclinação da poética ceciliana mais para o movimento do espírito do que do corpo, mais para a metafísica do que para a vida concreta. Como exemplo, cito a quinta e a sexta estrofes do poema “Inicial”, de *Baladas para El-Rei*:

Lá muito longe, muito longe, muito longe,
Anda o fantasma espiritual de um peregrino...
Lembra um rei-mago, lembra um santo, lembra um monge...

Lá muito longe, muito longe, muito longe,
 Anda o fantasma espiritual do meu destino...
 (MEIRELES, 2001, p. 92)

O fragmento fala de um espaço indefinível. Por meio do texto só podemos saber que se aponta para um *locus* tão afastado que em cinco versos a distância é verbalizada seis vezes, sempre intensificada pelo advérbio que impossibilita o alcance das vistas – “muito longe, muito longe, muito longe”. Note um sutil traço simbolista presente em “Inicial” e a reforçar o indivisível: as reticências, empregadas ao final de três versos, deixam no ar aquilo que no ar já estava, pelo que o silêncio se faz eloquente, pois na cena há muito de uma miragem – distante e fugidia... Por fim, o campo semântico não deixa dúvidas quanto ao caráter espectral mencionado por Miguel Sanches Neto: “fantasma espiritual”, “peregrino”, “rei-mago”, “santo”, “monge” são termos próprios de discursos religiosos, sempre dedicados a chamar nossa atenção para os mistérios de um mundo invisível. Essa instância misteriosa é tão cara à persona lírica que o fantasmagórico peregrino a andar na lonjura se revela, ao final, a sina ou o futuro da própria persona lírica: “Anda o fantasma espiritual de um peregrino... [...] Anda o fantasma espiritual do meu destino...”

E, para exemplificar os sutis exercícios líricos, conforme julgou Sanches Neto, vejamos o delicado – e agudo – poema-introdução do livro *Cânticos*:

Dize:

O vento do meu espírito
 soprou sobre a vida.
 E tudo que era efêmero
 se desfez.
 E ficaste só tu, que és eterno...
 (MEIRELES, 2001, p. 121)



Figura 15.4: A poetisa Cecília Meireles.

A segunda fase da poesia ceciliana – por assim dizer oficial – vai de *Viagem* (1939) a *Solombra* (1963) e é formada por mais de uma dezena de livros. Não por acaso mencionado noutros momentos desta aula, *Viagem* é, cronológica e esteticamente, um marco central na obra da autora, que nele concentra os tópicos habituais de sua escrita numa linguagem amadurecida e particularizada. No volume, a poesia é frequentemente expressão de dores amorosas – “A mim não fizeste rir/ e nunca viste chorar.// (Porque o tempo sempre foi/ longo para me esqueceres/ e curto para te amar)” (MEIRELES, 2001, p. 347), diz o desfecho de “Canções do mundo acabado” – e é também anúncio do milagre do existir, o que se vê e ouve em “Motivo”, poema central num livro central da jornada ceciliana:

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
— não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
 Tem sangue eterno a asa ritmada.
 E um dia sei que estarei mudo:
 — mais nada.
 (MEIRELES, 2001, p. 227-8).

O poema exhibe componentes já trabalhados na primeira fase da autora: ênfase em estados de espírito, prevalência da sugestão sobre a descrição (herança simbolista), delicadeza expressiva e emprego de regularidade formal. Mas também, e principalmente, mostra adensamento da linguagem poética em relação ao período anterior. “Motivo” explora assunto complexo (a constituição do ser) em forma exata, sem falta ou excesso verbal, sendo cada palavra empregada de maneira coerente e expressiva na arquitetura geral do texto. E na linha do que foi dito de “Serenata”, na parte inicial desta aula, aqui se pode dizer de “Motivo”: em Cecília Meireles, apuro formal não implica impenetrabilidade textual. É fato que a literatura exige percepção detalhada, o que só se alcança com dedicadas leitura e releitura. Por outro lado, há escritas tão devotadas à experimentação formal que se revelam de impossível entendimento. Diante disso, a poesia cecilianiana tem perfil peculiar, porque seu esmero enriquece a expressão sem inviabilizá-la; seu alto repertório técnico não exclui a comunicabilidade. Esse misto de requinte e abertura passa pela construção metafórica, pelo vocabulário e, principalmente, pela arrumação sintática das frases e pela disposição dos versos em relação ao cavalgamento. A título de ilustração, sugiro o cotejo entre “Motivo” e “Espectros” (citado no início desta seção). Ao relê-los, procure notar qual texto lhe parece sintaticamente mais compreensível e em qual deles o tema é trabalhado mais a fundo. Talvez a comparação permita entender que escrever com profundidade não é necessariamente escrever “difícil”... Não é preciso registrar aqui suas impressões.

Voltando ao poema em análise, nele o sujeito lírico se apresenta a partir da conjugação de *ser*, *estar* e *fazer* e por meio de declarações algo enigmáticas. Afinal, quem é que se exhibe e ao mesmo tempo se esconde atrás dos termos “não sou” e “não sei”? Não parece haver resposta possível, mas há um raio de clareza em meio à obnubilação: fala-se de uma existência que não cabe em classificações simplificadas e dicotômicas, dado o movimento incessante e surpreendente da vida.

Apenas a última estrofe não contém as conjunções alternativas que causam dúvida e indefinição. A persona lírica sabe que canta, que o can-

to é tudo, que o cantar é provisório e que o fim será assinalado por sua interrupção. E em tal estrofe salta um verso tão metafórico que pode soar indecifrável: “Tem sangue eterno a asa ritmada”. Para especularmos um sentido veiculado por ele, será preciso fazer considerações – algumas gerais, da ordem da cultura, e outras específicas, no âmbito do poema.

A obra de Cecília Meireles é farta de referências musicais, flagrantes em títulos como *Cânticos* (1927), *Vaga música* (1942) e *Doze noturnos da Holanda* (1952). Assim, no poema e em sua obra, canto e poesia são sinônimos diretos.

Na Antiguidade, foi bastante disseminada a declamação poética acompanhada por um instrumento de cordas chamado *lira*, sendo por isso o gênero literário da poesia denominado *lírico*. Na história da poesia no Ocidente, o encontro de poesia e música atravessa tempos e espaços – do arcaico rapsodo grego ao trovador provençal do medievo, chegando, no Brasil contemporâneo, tanto a cantadores repetentistas de feiras do Nordeste quanto a *rappers* e *slammers* das periferias.

Pelo que dissemos até agora, o poema é um canto, e, como se sabe, todo canto é fundamentado em ritmo. Antiquíssima e renovada permanentemente, a relação entre poesia e música faz pensar em eternidade, mas não numa eternidade etérea, prometida para depois da morte. Trata-se de uma eternidade construída e desdobrada ao longo dos séculos por homens e mulheres, que, no papo reto da linguagem popular, deram o sangue para que existíssemos como existimos hoje, em tantas vezes recorrendo a saberes ancestrais para superarmos impasses típicos da contemporaneidade.

Ecoemos, portanto, o verso, conjugando-o ao poema inteiro: “Tem sangue eterno a asa ritmada” porque o canto do instante presente carrega consigo o coro de todas as eras; porque o sangue irriga o corpo para garantir a vida física; porque, ao dar asas à sua imaginação, o ser inclui o sonho em seu horizonte, e assim “atravessa noites e dias no vento” para experimentar refúgio da engrenagem cotidiana. No poema, sangue e ritmo confirmam a vida, que é dita completa por ser real e cantada. E quando chegar o silêncio definitivo do indivíduo, será o momento de sua voz integrar a memória coletiva e ecoar na interminável cantata. Ironia do destino ou prodígio da poetisa, estamos aqui a ouvir seu canto mesmo passados mais de cinco décadas de sua morte...

Para fecharmos esta parte, observemos uma sutileza formal que denota um encontro de sangue e ritmo. A percepção pede um pouquinho

de imaginação e um breve retorno a lições iniciais de teoria da literatura. Um simples e importante recurso para se fazer a escansão de um poema é marcar a separação das sílabas com os dedos numa superfície (mesa, por exemplo), como se se tocasse um piano, porque nem sempre as sílabas poéticas correspondem às sílabas convencionais, dada a recorrência de fenômenos linguísticos como a *aférese* e a *sinérese*, pelo que o bater dos dedos contribui para não perdermos a conta.

“Motivo” é formado por quatro estrofes, cada uma com três versos de oito sílabas e um verso final de duas sílabas. Considerando os versos finais, temos o seguinte quadro: “sou/poē”, “no/ven”, “ou/pá”, “mais/na”. A marcação com a com o toque dos dedos formará um som semelhante ao de um coração pulsando – ritmado que bombeia o sangue e que sustenta o canto. O fim da contagem indicará o fim do poema (que, por sua vez, simboliza o fim de uma vida), e então será o momento de ele pulsar em nossa lembrança.

A percepção complexa da realidade e a capacidade de dar forma poética a essa percepção explicam a maturidade poética de Cecília Meireles. Sua escrita recusa simplificações ao mesmo tempo em que recusa o rebuscamento como princípio e fim. Também nisso a poetisa foi tradicionalmente moderna. Dentro de sua escrita tão calculada, bate um coração.

===== **Atividade 2** =====

Atende ao objetivo 2

Leia o poema seguinte para responder à questão.

Embalo

Adormeço em ti minha vida,
– flor de sombra e de solidão –
da terra aos céus oferecida
para alguma constelação.

Não pergunto mais o motivo,
não pergunto mais a razão
de viver no mundo em que vivo,
pelas coisas que morrerão.

Adormeço em ti minha vida,
imóvel, na noite, e sem voz.
A lua, em meu peito perdida,
vê que tudo em mim somos nós.

Nós! – E no entanto eu sei que estão
brotando pela noite lisa
as lágrimas de uma canção
pelo que não se realiza...
(MEIRELES, 2001, p. 361)

O poema fala em tom de desistência. Ao interpretá-lo, a) explore um motivo possível para essa desistência; b) destaque do texto duas imagens correspondentes ao motivo por você sublinhado; c) aponte, com base no conteúdo da aula, aspectos formais próprios da escrita de Cecília Meireles. Elabore sua resposta de modo discursivo, conjugando esses pontos num só texto, sem recorrer à escrita em tópicos.

Resposta comentada

Espera-se que o/a estudante aponte, como motivo possível do tom de desistência exprimido pelo texto, a frustração pelo fato de um encontro

esperado não ter acontecido, ou de um amor não ter encontrado reciprocidade. Como imagens correspondentes, podem ser destacadas: “A lua, em meu peito perdida” (l. 11), “as lágrimas de uma canção/ pelo que não se realiza...” (l. 15-6), “– flor de sombra e de solidão –” (l. 2), dentre outras. Quanto aos aspectos formais, o/a estudante deve mencionar ao menos dois dentre os seguintes: a regularidade da métrica, do ritmo, da rima e da estrofação e a dicção simples e fluida do texto.

O Romanceiro da Inconfidência

Publicado em 1953, *Romanceiro da Inconfidência* é um dos maiores feitos de toda a poesia brasileira. É também o grande sucesso editorial de Cecília Meireles, já tendo ultrapassado a casa de uma dezena de edições, feito raríssimo para um livro de poesia, mesmo em se tratando dos publicados por poetas canônicos. Causa surpresa que esse êxito comercial seja alcançado por um livro que, no século XX, foi escrito em forma antiga – o romance em verso, próprio da Península Ibérica e do período medieval.

O *Romanceiro* é um livro-poema centrado na região e nos eventos mais repercutidos da história brasileira no século XVIII: a produção de riqueza e as movimentações políticas em torno da mineração em Ouro Preto, antiga Vila Rica, em Minas Gerais. Formado por 96 textos que narram episódios marcantes de uma civilização, o *Romanceiro* emite a grandiloquência própria das epopeias. Veja, por exemplo, um fragmento do “Romance I ou Da revelação do ouro”:

Selvas, montanhas e rios
estão transidos de pasmo.
É que avançam, terra adentro,
os homens alucinados.
Levam guampas, levam cuias,
levam flechas, levam arcos;
atolam-se em lama negra,
escorregam por penhascos,
morrem de audácia e miséria,
nesse temerário assalto,
ambiciosos e avarentos,

abomináveis e bravos,
para fortuitas riquezas,
estendendo inquietos braços,
– os olhos já sem clareza,
– os lábios secos e amargos.

(Que é feito de vós, ó sombras
que o tempo leva de rastos?)

E, atrás deles, filhos, netos,
seguindo os antepassados,
vêm deixar a sua vida,
caindo nos mesmos laços,
perdidos na mesma sede,
teimosos, desesperados,
por minas de prata e de ouro
curtindo destino ingrato,
emaranhando seus nomes
para a glória e o desbarato,
quando, dos perigos de hoje,
outros nascerem, mais altos.
Que a sede de ouro é sem cura,
e, por ela subjugados,
os homens matam-se e morrem,
ficam mortos, mas não fartos.

(Ai, Ouro Preto, Ouro Preto,
e assim foste revelado!)
(MEIRELES, 200 754-755)

Pelo dito até aqui, seria relativamente óbvio classificar *Romanceiro da Inconfidência* como obra conservadora e tradicionalista. Afinal, quando publicada, o Modernismo caminhava para um momento de ápice, atingido pela Poesia Concreta da década de 1950, que levava ao extremo experimentações formais motivadas pelo incessante debate teórico em torno do fazer poético transgressor e também porque ela finalmente realizava uma inversão do itinerário de importação literária, sendo uma contribuição genuinamente brasileira aos movimentos de vanguarda do século XX. O livro de Cecília Meireles tem estrutura portuguesa e me-

dieval, vale-se de recursos épicos e explora acontecimentos típicos do que se entende como *grande história* ou *história oficial*.

Entretanto, com sua métrica variada (quatro, cinco, seis, sete e oito sílabas), o verso geral do *Romanceiro* é mais próximo da cultura popular do que o verso decassilábico, tradicionalista por excelência, na língua portuguesa. Deve-se ter em vista que, no período em questão (século XVIII), o Brasil ainda era uma possessão lusitana, pelo que Cecília Meireles habilmente parte de um modo português para falar de um contexto dominado por Portugal. Mas se enganará quem pensar que essa proximidade se dá por concordância ou louvação. Ao longo do livro, a mineração em Vila Rica e o movimento da Inconfidência Mineira são abordados com enfoque em seus símbolos e personagens mais propagados – “Esse que todos acusam,/ sem amigo nem parente,/ sem casa, fazenda ou lavras,/ metido em sonhos de louco,/ salvador que não se salva,/ pode servir de resgate.// É o Alferes Tiradentes”, diz o “Romance XLIII ou Das conversas indignadas” (MEIRELES, 2001, p. 856). Só que na obra predomina o *olhar para e a perspectiva de* personagens que não integram a versão oficial da história, como ocorre no “Romance “LII”, em que aparece e opina o carcereiro da prisão de Tiradentes: “Nunca o escrivão escreve/ o que a vítima diz./ Não tem lei nem justiça/ quem nasceu infeliz (...).// A ronda anda e desanda,/ e não pode parar./ Jazem no fundo, as culpas:/ morrem os justos, no ar” (MEIRELES, 2001, p. 878). Nisso o *Romanceiro*, pela poesia, revê e reescreve o que ao longo dos anos vigorou (e, de certa forma, ainda vigora no senso comum) como relato verdadeiro daquela página da história brasileira, e quando ainda não era expressiva no meio acadêmico a prática historiográfica fundamentada no ser e agir de anônimos e silenciados, que não têm voz e vez nas epopeias gerais. Em Cecília Meireles, trata-se, a um só tempo, de uma atitude própria do Modernismo (revisar a história nacional) e de um feito moderníssimo, na medida em que se elabora um discurso, um marcante assunto coletivo é explorado de maneira incomum, justa e, paradoxalmente, por enfocar personagens comuns. A modernidade do feito se verifica ainda em certa inversão do discurso épico, já que o *Romanceiro* narra não o esplendor daquele conjunto, mas a sua progressiva ruína, como se lê já no “Romance II ou Do ouro incansável”: “Mil galerias desabam;/ mil homens ficam sepultos;/ mil intrigas, mil enredos/ prendem culpados e justos;/ já ninguém dorme tranquilo,/ que a noite é um mundo de sustos.// Descem fantasmas dos morros,/ vêm almas dos cemitérios:/ todos pedem ouro e prata,/ e estendem punhos severos,/ mas vão sendo fabricadas/ muitas algemas de ferro” (MEIRELES, 2001, p. 757).

Surpreende e confirma a riqueza da obra cecilianiana o fato de sua escrita, sempre dada ao sentir individual, tenha alcançado seu ápice num livro coral, que *fala sobre* uma coletividade e que *fala com vozes* de tal coletividade. Por tal conjunto de fatores, *Romanceiro da Inconfidência* é obra fundamental da estética modernista; e sua autora, fundamental para a poesia brasileira do século XX.



Romanceiro da Inconfidência

Na conferência “Dos cavalos da Inconfidência: a voz antiépica de Cecília Meireles”, apresentada na Academia Brasileira de Letras em 11 de dezembro de 2012, na conferência *A epopeia revitalizada*, o professor, ensaísta e poeta Antonio Carlos Secchin faz uma leitura comentada de *Romanceiro da Inconfidência*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtKD-8FxaFU>. Acesso em 18 maio 2020.

Atividade 3

Atende ao objetivo 3

Leia o texto a seguir para responder à questão.

Romance LXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência [fragmento]

Eles eram muitos cavalos,
ao longo dessas grandes serras,
de crinas abertas ao vento,
a galope entre águas e pedras.
Eles eram muitos cavalos,
donos dos ares e das ervas,
com tranquilos olhos macios,
habitados às densas névoas,

aos verdes, prados ondulados,
 às encostas de árduas arestas;
 à cor das auroras nas nuvens,
 ao tempo de ipês e quaresmas.

Eles eram muitos cavalos
 nas margens desses grandes rios
 por onde os escravos cantavam
 músicas cheias de suspiros.
 Eles eram muitos cavalos
 e guardavam no fino ouvido
 o som das catas e dos cantos,
 a voz de amigos e inimigos;
 – calados, ao peso da sela,
 picados de insetos e espinhos,
 desabafando o seu cansaço
 em crepusculares relinchos.

[...]

(MEIRELES, 2001, p. 962-963)

O texto citado integra o livro *Romanceiro da Inconfidência*, que Cecília Meireles publicou em 1953 e que tematiza a Inconfidência Mineira, acontecida no século XVIII. O nome “Romanceiro” se dá porque o livro é uma coleção de “romances”, que, neste caso, se caracterizam como um tipo de composição musical e poética própria da Península Ibérica no período medieval. “Dos cavalos da Inconfidência” é o romance que, no livro, põe cavalos no centro da narrativa, alçando-os ao patamar de testemunhas dos eventos da Inconfidência. Considerando o aspecto formal e o tema geral do *Romanceiro* aqui apontados, comente por que a um só tempo o livro de Cecília Meireles se aproxima e se afasta de pressupostos elementares do Modernismo.

Resposta comentada

Na resposta, espera-se que o/a estudante aponte como aproximação do Modernismo o fato de o fragmento não dar centralidade a figuras tipicamente protagonistas em capítulos afamados da história, como deuses e heróis, por exemplo, e sim a cavalos, como se aqueles eventos fossem revistos pela perspectiva desses animais. Além disso, a revisão crítica de fatos da história nacional também aproxima o *Romanceiro* da estética modernista, que pretendia reinterpretar o Brasil. A forma do texto, no entanto, pode ser entendida como afastamento do Modernismo, uma vez que suas matrizes são antiquíssimas e que nele a regularidade é dominante.

Conclusão

A obra poética de Cecília Meireles se situa no tempo histórico do Modernismo, movimento artístico transgressor de valores e formas que se cristalizaram ao longo da história da literatura brasileira até o século XX. Entretanto, a escrita de Cecília Meireles não segue as premissas do Modernismo ortodoxo. No lugar do versilibrismo, do ritmo flutuante e do verso branco, a poetisa carioca investiu numa poética repleta de itens próprios à composição tradicional, lançando mão de métrica, ritmo e rima regulares. Além disso, a obra de Cecília Meireles é repleta de poemas em que o sujeito se percebe inserido num tempo metafísico e psicológico, mais dado às sensações, ao sentimento e à percepção do mistério do que à abordagem do tempo histórico e ao comentário sobre a vida em coletividade. Mas seria um engano ver nisso uma atitude pas-

sadista da poetisa, como se ela negasse o Modernismo e desejasse restituir estéticas pretéritas. O que ela realizou foi um diálogo permanente com a tradição e com sua contemporaneidade, sempre demonstrando autonomia intelectual para não obedecer a dogmas literários – nem os do passado, nem os do tempo que lhe foi presente. Com isso, ela deu ao Modernismo brasileiro uma de suas páginas mais originais, imprimindo-lhe densa variedade formal e temática.

Resumo

Tanto no Brasil quanto em diversas partes do mundo, o século XX foi crucial para que se processasse uma revolução cultural que resultou em expansão do olhar para a produção e para a apreciação de poéticas plurais. Hoje, no século XXI, muito se fala de quebra de padrões comportamentais e de inclusão de formas diversas de ser e de pensar no painel oficial da cultura. Os movimentos de vanguarda foram os precursores desse tipo de iniciativa (e artistas modernos do século XIX foram precursores dos precursores...). Como as revoluções não acontecem sem deixar traumas, o drama decorrente das inovações vanguardistas foi um entendimento forte de que só a ruptura radical é digna de figurar em espaços de legitimação social da cultura.

No caso específico da poesia brasileira, a feição demolidora do Modernismo pairou como orientação a ser seguida por autores e obras. Isso não impediu, no entanto, que alguns e algumas artistas realizassem seus trabalhos de modo autônomo e diversificado, sem subserviência ao que se poderia entender como cartilha modernista, e sem que se submetessem, por outro lado, a alguma doutrina passadista. Cecília Meireles foi uma dessas artistas. Dotada de grande conhecimento de formas poéticas tradicionais e interlocutora de modernistas de primeiro escalão, a autora de *Solombra* elaborou uma poesia moderna, diferente da que lhe foi anterior e da que lhe era contemporânea, variada formal e tematicamente, expressão refinada e potente de dramas do indivíduo, sem deixar de explorar, com a mesma competência e com o mesmo talento, dramas coletivos.

Leitura recomendada

Para incrementar seus estudos, recomendamos a leitura de *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*, de Leila V. B. Gouvêa. Na pesquisa, Leila interpreta toda a trajetória poética de Cecília

a fim de observar sua obra justamente diante da cultura modernista, apontando consonâncias e dissonâncias entre a poetisa e o movimento. Além disso, o trabalho explora elementos intrínsecos ao universo poético ceciliano, especialmente a percepção do tempo histórico e o sentimento do tempo mítico por parte das vozes que falam nos poemas da autora de *Vaga música*. Trata-se de uma tese relativamente recente, que configura uma contribuição nova para a fortuna crítica de Cecília Meireles.

Referências

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BOSI, Alfredo. “A poesia da viajante”. In: _____. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 35-38.

_____. “Em torno da poesia de Cecília Meireles”. In: _____. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 123-144.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: George Ermakoff, 2007.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. 2 v. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MODERNIDADE. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1.304.

MODERNISMO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1.304.

MODERNO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1.304.

MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Raízes fora do tempo’: a perenidade de Cecília Meireles”. In: MEIRELES, Cecília. *Vaga música*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2013. p. 11-18.

SANCHES NETO, Miguel. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*, v. 1. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. xxi-lxvi.

SECCHIN, Antonio Carlos. “O enigma Cecília Meireles”. In: _____. *Memórias de um leitor de poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010. p. 127-132.

SILVA, Alberto da Costa e. “Poesia e história”. In: MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. 9ª ed. São Paulo: Global, 2012. p. 11-13.

TRADIÇÃO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1.863.

TRADICIONALISMO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1.863.

