

ALBERTO ROIPHE

Ruas modernistas

A procura de uma mediação nacional para a estrutura da lírica moderna, os poetas modernistas brasileiros da primeira hora aliaram em suas manifestações a riqueza do repertório cultural brasileiro às tendências da vanguarda europeia do início do século XX. Híbrido, o material estético que obtiveram se caracterizou por uma linguagem cotidiana, coloquial e crítica.

É, de fato, papel da linguagem orientar e dar forma à palavra. E a palavra, diante do que propuseram logo de início Mário de Andrade em seu “Prefácio Interessantíssimo” e em *A Escrava que não É Isaura* e Oswald de Andrade nos manifestos da *Poesia Pau-Brasil* e *Antropófago*, ao mesclarem inspiração e consciência, transportou-os da literatura para a vida, para a vida traduzida em arte.

Este artigo quer olhar para uma face escancarada da vida, quer olhar para a rua, espaço ao redor do qual, e a respeito do qual, poetas e pintores modernistas brasileiros revelaram a pluralidade e a diversidade de seu compromisso com a linguagem.

ALBERTO ROIPHE
é doutorando em
Linguagem e Educação
pela Faculdade de
Educação da USP e
professor de Literatura da
rede particular de ensino
superior de São Paulo.

Nessa perspectiva, para explicitar o conceito de linguagem, dentre as muitas investigações voltadas para esse assunto, é importante ressaltar a percepção do teórico russo Mikhail Bakhtin – cujo estudo entremeou literatura e arte –, e que manifestou sua concepção de linguagem como fenômeno ideológico ao examinar criticamente as idéias desenvolvidas pela lingüística tradicional e por outras singularidades teóricas do pensamento do século XX:

“Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (Bakhtin, 1986, p. 95).

Por isso, embora restrita por suas esquinas e calçadas, a rua oferece múltiplas oportunidades de leitura ao mostrar que, apesar de comporem suas obras em uma mesma época, os modernistas trabalhavam a linguagem ideologicamente, cada um a seu estilo. Lembrando ainda Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal*, é possível perceber que, mais do que por uma razão temática, as reflexões aqui reunidas abordam o aspecto composicional das obras e o estilo de seus autores. As relações que se podem estabelecer entre os textos vão além do tema, vão

além da rua. No sentido figurado, a rua torna-se aqui um caminho com destino à linguagem poética do modernismo no Brasil.

Olhar para a rua, portanto, não se trata de reduzir a linguagem poética modernista. Ao contrário, contextualizar o modernismo brasileiro a partir da temática da rua, alternando os conceitos da lírica moderna e os textos verbais e visuais, talvez seja uma forma de alargar o caminho, buscando o aprofundamento da leitura, o saber com sabor, como na origem latina do verbo.

Quando a poesia modernista se voltou para a rua, ortografias peculiares e extravagâncias lingüísticas ultrapassaram os seus limites. Poetas foram de uma rua para outras, dessas ruas para a cidade e da cidade... foram conquistando a poesia, no eixo das contribuições históricas, culturais, sociais, políticas, filosóficas, dos aspectos da literariedade, enfim.

Quando a pintura modernista se voltou para a rua, foi a vez de as formas peculiares e de as cores extravagantes ultrapassarem os seus limites. E, dessa maneira, pelos mesmos eixos que os poetas, também os pintores conquistaram a arte ao refletir sobre o homem e sobre o mundo.

Não será essa a necessidade da literatura e da arte, a perspectiva de ampliar tantos caminhos? Buscar a correspondência entre o verbal e o visual não seria considerar a relação dialógica presente nos processos de

criação de poetas e pintores, sobretudo os modernistas? Olhar para a rua não seria reconhecer que matérias-primas singulares no processo de criação de poetas e pintores, na especificidade do modernismo, tornaram-se plurais? Essas correspondências entre o verbal e o visual indagariam aos textos e permitiriam que eles respondessem sobre os aspectos da linguagem que guardam em si?

Na primeira hora modernista, os olhares de poetas e pintores sobre o espaço urbano revelaram experiências diversas das linguagens, mas que convergiram para a rua como um ponto de inspiração e reuniram, por meio dela, aspectos estéticos peculiares em suas obras, como a forte ressonância da vanguarda européia e, ao mesmo tempo, a ruptura com os padrões estabelecidos até então, convidando o leitor a participar de uma intensa relação com o processo criador do texto, uma vez que esse leitor é, constantemente, provocado a buscar ininterruptas relações com outros textos, presentes em sua história de leitura.

E, no que diz respeito a essas relações que se pode estabelecer entre os textos, também vale lembrar Mikhail Bakhtin, quando, por meio de sua concepção dialógica da linguagem, explicitou em suas reflexões sobre a autoria o fato de as múltiplas vozes textuais ecoarem:

“O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela

primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências” (Bakhtin, 2000b, p. 319).

Por isso o conceito de dialogismo é tão amplo, abrangendo a expressão de uma idéia em diferentes épocas, em diferentes espaços e na linguagem de diversos autores.

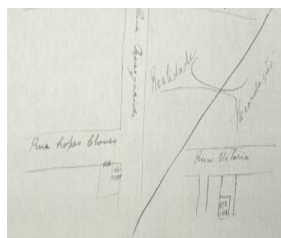
Em perspectiva intertextual, ao observar que as ruas trouxeram para a arte elementos da vida por meio de diferentes linguagens, foi possível perceber, no modernismo brasileiro, que essas ruas foram se multiplicando e mapeando algumas vezes as cidades, outras vezes a cumplicidade entre os artistas e suas formas de expressão.

Pedindo e propondo essa cumplicidade, em carta de 20 de maio de 1923, o poeta Mário de Andrade escreve à pintora Tarsila do Amaral:

“Manda-me um desenho teu. Queres? Será uma correspondência originalíssima. Tu com desenhos, eu com poemas. Para começar, mando-te esta impressão do ‘Tédio de Alvorada’ do Villa-Lobos” (Amaral, 2001, pp. 64-7).

No entanto, além do poema sinfônico de 1916, mais tarde transformado em “Bailado

**Mário de
Andrade. Carta
assinada:
“Mário”; datada:
“S Paulo 20 de
maio”; autógrafo
à tinta preta;
papel branco,
filigrana;
2 folhas;
23,4 x 14,1 cm.
IEB-USP**



Uirapuru”, Mário enviou a Tarsila, que estava em Paris, o desenho de um mapa da cidade de São Paulo, especificamente, da região que compreendia a sua casa, na Rua Lopes Chaves, e o antigo ateliê de Tarsila, na Rua Vitória. Era como se ele já começasse a cumprir as duas partes do trato: a primeira marcada pela correspondência escrita e a segunda, no duplo sentido da palavra, pela correspondência entre poemas e desenhos.

No mapa desenhado por Mário de Andrade está posta uma linha divisória, um limite entre a sua realidade e a sua recordação, um fluxo que, apesar da ruptura, une as duas regiões da cidade e as duas sensações do poeta.

Vidas e circunstâncias mudaram. Quem poderia se avistar apenas ao tomar o bonde 19, 35 ou 37, na Rua das Palmeiras, como mostra o desenho, na realidade do poeta, passa a depender, epistolograficamente, de outro condutor. É certo que, como os transeuntes, as cartas também viajavam, mas nelas estavam contidas, declaradamente, as correspondências entre os artistas e as suas linguagens.

Um mapa sempre transpõe configurações. Esse, da forma que o poeta criou, gira como o mundo na possibilidade de um dia, quem sabe, o fluxo realidade-recordação inverter-se, novamente, em recordação-realidade. De Mário para Tarsila, a cidade vira desenho e o desenho revira e volta a ser cidade.

As cidades são construídas por entre as ruas. Seja Mário, Tarsila, Anita... definitivamente, os traços modernistas escrevem e desenharam. E para falar das cidades brasileiras, era às ruas que os poetas e os pintores se remetiam.

Nomeadas por seus traçados, por suas características físicas ou até por questões ideológicas, as ruas de uma cidade sempre se fizeram identificar aos seus passantes, são pontos de referências, referências que proporcionam, muitas vezes, à memória de quem as vê ou delas ouve falar, lembranças históricas da própria cidade. Cronologicamente, às vezes até ganham novos nomes, como se fossem pronomes construídos na morfologia das cidades.

Se a palavra, segundo Bakhtin, é por

natureza ideológica, nomear as ruas de uma cidade fundada por padres jesuítas com referências religiosas é pensar na necessidade de explorar seus preceitos, propagando, na rua, a fé: “Como apóstolo que era da conversão do gentio, entre outros possíveis dias, Nóbrega escolheu o do ‘Apóstolo das gentes’, e por esse motivo a Casa da Companhia, em Piratininga, se chamou Casa de São Paulo” (Leite, 1990, p. 318). Fosse pela devoção, fosse pela tradição, os nomes de santos batizaram as ruas de São Paulo.

Mais tarde, tendo como *marco zero* a Praça da Sé, essa denominação partiu do próprio nome da cidade de São Paulo para todas as suas direções: Rua de São Bento, Largo de São Francisco, Rua Santo Amaro, Rua Santo Antônio, Avenida São João e até mesmo Rua Direita, à direita da Igreja de Santo Antônio.

Se a primeira hora modernista caracterizou-se, essencialmente, pela vida urbana, foi em meio às ruas das cidades pelas quais os modernistas transitaram que as suas obras foram sendo compostas.

Em *Paulicéia Desvairada*, ao escolher a “Rua de São Bento” (Andrade, 1922, pp. 53-5), Mário de Andrade a transforma em poema, não para falar do santo, mas para falar do centro.

“RUA DE SÃO BENTO

Triângulo

Há navios de vela para os meus
[naufrágios!
E os cantares da uirapuru rua de São
[Bento...

Entre estas duas ondas plúmbeas de casas
[plúmbeas,
as minhas delícias das asfixias da alma!
Há leilão. Há feira de carnes brancas.
[Pobres arrozais!
Pobres brisas sem pelúcias lisas a alisar!
A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...

Não tenho navios de vela para mais
[naufrágios!

Faltam-me as forças! Falta-me o ar!
Mas qual! Não há um porto morto!
'Can you dance the tarantella' –
[‘Ach! ya.’
São as califórrias duma vida milionária
numa cidade arlequinial!

O Clube Comercial!... A Padaria
[Espiritual...
Mas a desilusão dos sombrais amorosos
põe *majoration temporaire*, 100% nt!...
Minha Loucura, acalma-te!
Veste o *water-proof* dos também!

Nem chegarás tão cedo
à fábrica de tecidos dos teus êxtases;
telefone: além, 3991...
Entre estas duas ondas plúmbeas de casas
[plúmbeas,
vê, lá nos muito-ao-longe do horizonte,
a sua chaminé de céu azul!"]

Em sua visão desvairada e não só descritiva da cidade de São Paulo, o poema não parece mostrar um passeio pela Rua de São Bento, mas sim um arrastão, como se cada uma das estrofes representasse uma quadra da rua embebida por imagens, imagens que passam de forma avassaladora como um mar bravio. É na recorrência das metáforas da água e do vento que o poeta fortalece a comparação entre os cantares sedutores da uíara mãe d'água e os da Rua de São Bento.

O poema é iniciado por um verso que propõe ao leitor a imagem de um triângulo, arquitetonicamente desenhado pela confluência das ruas São Bento, Direita e XV de Novembro. Região comercial e intelectual da cidade de São Paulo do início do século XX, o Triângulo já era assim denominado desde meados do século XIX.

O jornalista alemão Carl von Koseritz, nascido em 1830 e tendo vindo para o Brasil aos 21 anos, na tropa mercenária engajada por Sebastião do Rego Barros para o serviço do império, registra, já em 1883, no *Koseritz Deutsche Zeitung* – segundo Affonso Arinos de Melo Franco, um jornal de grande circulação por entre as colônias alemãs dos estados do Paraná, Santa Cata-

rina e Rio Grande do Sul –, suas impressões de viagem pela cidade de São Paulo. Em sua crônica de 7 de novembro daquele ano, Koseritz faz “a sua mais completa tradução” do Triângulo, mais tarde reproduzida em *Imagens do Brasil*:

“A vida da capital se concentra no Triângulo, que é formado pelas ruas São Bento, Direita e da Imperatriz. A rua de São Bento, que é a mais importante da cidade, prolonga-se do largo do velho convento de São Francisco, no qual se acha a universidade [sic], até à praça do convento dos beneditinos. É estreita e não muito arejada; mas ali se concentrou todo o comércio da cidade e a rua possui alguns belos edifícios como a esplêndida casa do Dr. Antônio Prado e o grande prédio do ‘Grand Hotel’, que o Sr. Glette, do Rio, fez construir. Nesta rua vive o cônsul alemão Dr. Schaumann (farmacêutico), o Sr. Schloembach tem o seu importante negócio, o Sr. J. A. Schritzmeyer a sua loja, assim como os Srs. Poll e Wersing. Virando-se da Rua de São Bento para a Rua Direita admira-se a grande animação, as vitrines, etc. É uma rua bonita e larga, que lembra muito o Rio; quiosques com bandeirolas, anúncios coloridos em todas as paredes, grandes lojas, etc., dão a esta rua um aspecto de grande cidade que não se nota nas outras. Ali se acha a confeitaria ‘Zur Stadt Coblenz’, que pertence ao Sr. Jacob Friedrich, e que com a confeitaria Nadel, na rua da Imperatriz formam os pontos de união da juventude acadêmica. Ali está o grande negócio do Sr. Georg Seckler, que não tem rival no Rio, tão abundante é o sortimento e tão belas as instalações, ali está também a grande fábrica de chapéus de Messenberg, hoje pertence ao Sr. Auerwall. A rua de São Bento e a rua Direita são os catetos do triângulo retângulo. A hipotenusa é a rua da Imperatriz, muito larga na parte inferior, mas que depois se estreita e se bifurca em uma quantidade de becos e bequinhos. Aqui está a grande confeitaria de Nadel, com fábrica de gelo, aqui estão as lojas elegantes. No fim, onde a rua se bifurca em dois becos, dividida por uma igreja angulosa construída no meio, se en-

contram as instalações da ‘Província de São Paulo’, o maior jornal paulista” (Koseritz, 1980, pp. 258-9).

Mais do que perceber, nesse relato, a mudança do nome da antiga Rua da Imperatriz para Rua XV de Novembro, após a Proclamação da República, o que reafirmaria o caráter ideológico dos nomes das ruas e, sobretudo, da linguagem, escolher o ponto de vista de um estrangeiro para a descrição da área do Triângulo reforça aqui – ao revelar suas referências a pessoas e a peculiaridades de sua terra natal presentes em São Paulo – a quantidade de estrangeirismos em nossa língua e, conseqüentemente, de tantas influências sobre a nossa cultura, aspectos ironizados constantemente em obras modernistas e evidenciados em muitos poemas de Mário de Andrade e nesse, em particular, expressos por anglicismos, galicismos e italianismos: “*water-proof*”; “*majoration temporaire*”; “Can you dance the tarantella” – ‘Ach! ya!’”.

Os estrangeirismos e a coloquialidade transpostos para a poesia contribuíram esteticamente para a renovação proposta pelo modernismo brasileiro que, ao romper com o que havia de convencional na linguagem, necessitava, em seu contexto, desses elementos como forma de expressão.

No plano sintático, os “períodos elípticos”, na expressão de Mário de Andrade, em seu “Prefácio Interessantíssimo”, reforçam telegraficamente a incerteza do mar que, da mesma forma que o mercado, em movimentos incessantes, alternando entre altos e baixos, seduz e arrasa o principal espaço comercial da cidade: “Há leilão. Há feira de carnes brancas. Pobres arrozais!”.

Do início ao fim do poema, tudo é apresentado, como se fosse uma pintura, em planos subseqüentes. Desde as fachadas escuras, tidas como ondas revoltas de um mar do desenvolvimento desenfreado, até a enxurrada de imagens misturadas que parecem levar o eu lírico e tudo o que passa pela rua para desembocar no horizonte ameaçador do capitalismo.

Da mesma forma que as “casas plúm-

beas”, o comércio, carregado também por uma onda de analogias, une forma e conteúdo, em um “verso harmônico” que faz a rua virar gritaria “canina” (“A cainçalha”), negociação (“A Bolsa”) e acaso (“As jogatinas”). Pois, seja aumentando (“*majoration temporaire, 100% nt!...*”) ou diminuindo os preços, seja por altas ou baixas marés do mercado, o comércio vai se caracterizando pela oferta e pela procura, pelo produto que falta e pelo produto que sobra, vai conduzindo a vida moderna, exatamente como queriam os manifestos futuristas de Marinetti.

Hugo Friedrich, ao estudar a *Estrutura da Lírica Moderna*, deixa claro que intencionalmente, diante de um poema, fascinação e desconcerto tomam o leitor, uma característica aliás que, segundo o teórico, concilia o leitor à palavra.

“A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. Essa junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (Friedrich, 1991, p. 15).

Dessa forma, esse turbilhão de imagens banhadas na impossibilidade da clareza, ao mesmo tempo em que se torna uma complexidade fundamental para a estrutura do poema, permeia toda a obra de Mário de Andrade, sempre com versos livres, brancos e coloquiais.

Irreverências líricas do poeta a partir da imagem de dois triângulos – um nascido na região comercial da cidade de São Paulo e outro criado, em ponto de fuga, pelo afunilamento da Rua de São Bento, de onde o poeta olha para uma “chaminé de céu azul” da fábrica em direção ao horizonte – sugerem, geometricamente, a seguinte equação: triângulo mais triângulo é igual a losango. Estivesse ou não inspirado pelo futurismo e pelos signos matemáticos propostos por Marinetti, Mário de Andrade, mais uma vez, de losango em losango, torna a cidade “arlequinal”.

E é a partir da roupa do arlequim que o “eu” e a cidade adquirem múltiplas formas, por um lado, a composição literária; por outro, o estilo de Mário de Andrade se multiplicando ainda mais “trezentos e cinqüenta” vezes e mantendo-se inclusive como princípio fundamental de toda sua obra, o conhecer mais uma faceta a cada poema.

“São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de
[original...
Arlequinal!... Traje de losango... Cinza
[e ouro...”
(Andrade, 1922, p. 83 – “Inspiração”).

Em “Rua de São Bento”, o que corresponderia, aparentemente, ao contexto de uma rua comercial, suscita um espetáculo de imagens que ocorrem sucessivamente entre o cinza escuro e pesado e a tentativa do não-naufrágio até quando o eu-lírico parece perder as forças, perder o ar e ficar à deriva: “Não tenho navios de vela para mais naufrágios!”.

Analogias não a uma, mas a muitas califórnicas, marcam ainda mais a força que têm os mares revoltos e perigosos de outros continentes. Mares, até culturalmente, ameaçadores e, ao mesmo tempo, próprios para aventureiros da riqueza, como aqueles levados pela busca do ouro à Califórnia no *rush* de 1848.

Durante esse percurso pela rua repleta de imagens que se sobrepõem, seja em ambientes como o “Clube Comercial” ou em movimento literário, como a cearense “Padaria Espiritual”, seja pelos estrangeirismos da linguagem migrante, pela coloquialidade dos termos “brasileiríssimos”, o poema traz passagens e recortes, fazendo a cidade marcar-se pelos textos, pelas culturas e pelos aspectos do Brasil. Ao mesmo tempo que forma um todo, a cidade se fragmenta, tornando-se, mais uma vez, “arlequinal”.

Na caminhada poética de Mário de Andrade, levando-se em conta as tendências da vanguarda européia e as particularidades “brasileiríssimas” presentes no “Prefácio Interessantíssimo”, o que ilumina a obscu-

ridade da obra, estão evidentes as relações diretas com os textos de poetas franceses, tendo como passo singular a obra de Émile Verhaeren, que também inspirou o poeta a transgredir a linguagem e desfrutar dos versos livres.

Mário de Andrade, ao fazer da imagem poética uma imagem “estranha”, não apenas provoca o leitor a identificar a Rua de São Bento como caminho comercial do centro da cidade de São Paulo, mas oferece, como em uma pintura, planos e ângulos distintos. É dessa forma que o poeta marca a diferença entre as imagens poéticas e as imagens do cotidiano de uma grande cidade.

Em artigo intitulado “Ler um Quadro. Uma Carta a Poussin em 1639”, Louis Marin (1996, pp. 117-40) questiona: “[...] quais efeitos de visão e de leitura nascem de quadros contemporâneos cujo nome, o título, é ‘sem título’, ou de quadros que não têm título, mas o nome do pintor ou sua assinatura?”.

Ao tentar responder a essa questão de Louis Marin, com relação à ausência do nome em obra de Anita Malfatti que pertenciam a d. Olívia Guedes Penteado – a Nossa Senhora do Brasil, nas palavras de Oswald de Andrade –, é possível perceber uma certa dissonância plástica, se é que assim se pode chamar a sensação que causa a obra em quem a lê, como acontece com o poema “Rua de São Bento”, de Mário de Andrade.

Optar por essa obra *Sem Título*, de Anita Malfatti, como uma dentre tantas ruas modernistas, é permitir de certa forma “nomeá-la” sob a temática da rua e reconhecer, evidentemente, que esse quadro poderia ser “nomeado” sob o ponto de vista da vida moderna ou da arquitetura urbana, ou seja, é deixar aberta a possibilidade de múltiplas leituras, mas que terão, certamente, as três ruas ali presentes como elementos significativos.

Diante desse quadro, o vazio, o silêncio e a concentração intrigantes, como o querer saber dessa cidade geograficamente misteriosa, são reforçados pela presença de vultos que parecem andar pelas calçadas das três ruas. A artista, por meio de variações

cromáticas, separadas por contornos em preto, evidencia na obra os planos das ruas, calçadas, edificações e janelas, e estabelece certa simetria entre os dois edifícios mais altos, entre os vultos presentes em calçadas opostas e entre o poste e a árvore que, de certa forma, emolduram o quadro.

As linhas verticais e horizontais entre planos com seus desenhos contornados, exatamente como fizeram os expressionistas alemães, sugerem também os limites entre as ruas, as calçadas, os edifícios e as pessoas. Cores fortes aparecem nas casas do lado esquerdo. Embora toda a obra apresente cores vivas e claras distribuídas entre os

planos, a predominância do preto, do branco, do verde e do cinza as torna opacas. Um colorido ainda tímido, como o da neblina sobre a cidade, desenha a obra no que ela tem de essencial.

Janelas, paredes, toldos, placas, tudo na obra é construído por retângulos que, ao contrastarem com planos e fundo, também se constroem como retângulos. Tão pacatas quanto as ruas, as janelas caracterizam esse espaço escolhido pela artista para expor e experimentar ângulos inusitados de uma cidade no início do século XX.

As diferentes cores que saem das janelas do edifício em primeiro plano, como se re-



Reprodução

Anita Malfatti,
Sem Título,
s/d. Óleo sobre
madeira,
46 x 38,5cm.
Coleção
Família Guedes
Penteado, São
Paulo

tratassem diferentes aspectos da vida, vidas diferentes em formas simplificadas por Anita Malfatti, traço típico do expressionismo, revelam o silêncio violento das ruas, “no silêncio emoldurado” do quadro.

Presente nos elementos de cor branca, seja o edifício em primeiro plano, algumas placas, toldos ou janelas do edifício em segundo plano, a luz contribui para estabelecer o limite entre os próprios edifícios e as ruas que, já em primeiro confronto com os elementos composicionais do poema “Rua de São Bento”, de Mário de Andrade, também se mantêm acuadas pelas “ondas de casas plúmbeas” e parecem sugerir que, nesse trecho da vida, nesse recorte do cotidiano, como acontece com a pequena grade de plantas, o que é vivo está cercado.

Na expressão de Louis Marin, “o legível e o visível das obras têm fronteiras e lugares em comum”. No caso do poema “Rua de São Bento”, de Mário de Andrade, e da obra *Sem Título*, de Anita Malfatti, a liberdade do visível sobre o legível começa pelos nomes das obras que já privilegiam a leitura. No poema, o foco é sem dúvida a Rua de São Bento; no quadro, para este estudo, o foco é a rua, mas poderia ser o edifício em primeiro plano, o vulto da calçada direita, o poste em estilo paulistano na rua à esquerda. E assim, o que parece ser hierarquizado no poema, pelo fato de haver um percurso de leitura definido, a começar pela disposição gráfica dos versos, que propõe uma seqüência sucessiva de imagens, não existe no quadro. Ao contrário, é possível iniciar a leitura por qualquer parte da obra e perceber os mesmos elementos. Por outro lado, tanto o quadro como o poema permitem e pedem um ir e vir do olhar, o que justifica no poema a origem etimológica da palavra “verso” (ida e volta) e reforça na leitura dos dois as associações entre aspectos não só temáticos, mas também composicionais e estilísticos que, sem dúvida, contribuem para o aprofundamento da leitura.

Vale dizer que as “dissonâncias” presentes nas duas obras concentram-se na “obscuridade intencional”, de que fala Hugo Friedrich. Pelo fato de não se mostrarem de forma meramente descritiva, o poema

e a pintura provocam, em sua pluralidade de significados, o desejo de se perceber os mistérios das linguagens.

“SERENATA SINTÉTICA

Rua

Torta.

Lua

Morta.

Tua

Porta”

(Cassiano Ricardo, in Coelho, 1972, p. 60).

O poema “Serenata Sintética”, de Cassiano Ricardo, publicado pela primeira vez em 1947, posterior à primeira hora modernista portanto, é composto por apenas uma sílaba poética em cada um de seus versos e não inclui verbos em sua estrutura. Isso já provoca no leitor uma indagação sobre quem passa e o que se passa na rua, rua torta que também mantém, em mistério, o que nela há. São apenas os versos curtos, portanto, em uma seqüência de planos como os de uma pintura, que produzem o sentido.

Quase inexistentes no modernismo brasileiro, as rimas tornam-se, aqui, essenciais, já que são elas que garantem e evidenciam o ritmo do poema. Presentes em vocábulos de diferentes classes gramaticais – “rua”, “lua”, “tua” (substantivo, substantivo, pronome possessivo); “torta”, “morta”, “porta” (adjetivo, adjetivo, substantivo) –, valorizam no poema o que há de síntese e de serenata, seja pelas formas curtas, seja pela simplicidade da estrutura.

Em noite de luar e em plena rua morta, os vocábulos “rua” e “porta”, embora não apresentem rimas, determinam a superestrutura do poema como é determinado, na tradição, o espaço da serenata: na calçada, entre a rua e a porta.

Nesse hibridismo entre tradição e modernidade, a síntese foi estudada por Walter Benjamin, em ensaio intitulado: “O Surrealismo – o Último Instantâneo da Inteligência Européia”, no qual o filósofo, ao pensar

sobre o último manifesto de Apollinaire, de 1918, *L'Esprit Nouveau et les Poètes*, extrai um trecho do texto do poeta para mostrar como “a palavra, a fórmula mágica [da criação] e o conceito se interpenetram” na modernidade:

“A rapidez e a simplicidade com as quais os espíritos se habituaram a designar com uma só palavra seres tão complexos como uma multidão, uma nação, um universo, não tinham na poesia sua contrapartida moderna. Os poetas contemporâneos preencheram essa lacuna, e seus poemas sintéticos criam novas entidades que têm valor plástico tão composto quanto os termos coletivos” (Apollinaire apud Benjamin, s/d, p. 28).

O poema de Cassiano Ricardo revela também, a partir de seu próprio título, “Serenata Sintética”, e da sua superestrutura, a descrição de uma rua torta que, ao mesmo tempo que esconde, revela, por meio da linguagem poética, o lugar da tradição na modernidade.

No caminho da síntese, da mesma forma que Cassiano Ricardo, Tarsila do Amaral revela em sua obra *Cidade (A Rua)*, já pelo duplo ou indeciso título apresentado, uma concentração da cidade na rua. É como se a rua trouxesse para a obra, e nela resumisse, uma expressão primordial da cidade.

Diferente das influências que suas pinturas sofreram e do que deixaram como herança em sua totalidade, essa tela de Tarsila do Amaral, em particular, encontra uma criação relacionada com os elementos oníricos da artista, sem representar, portanto, uma fase de sua pintura, mas um momento, como atesta Aracy Amaral no artigo intitulado “Pau-Brasil Metafísico/Onírico”:

“Em ‘Cidade’ (1929) vemos que a pintora opta por uma imagem fora de série em sua produção, ao desejar, pura e simplesmente, fixar um sonho que tivera. Nesta tela, a rua que corta diagonalmente a composição também nos comunica a sensação do ritmo marcado pelos edifícios enfileirados a perder de vista diante dos elementos insólitos

– pequenas cabeças dentro de botas – a caminhar pela longe e infinita via urbana desabitada” (Amaral, 1998, p. 41).

Dividido, de um lado, entre o azul, o branco, o verde e o salmão que geometrizam os prédios sob o céu azul e, de outro lado, entre os dois tons de verde que geometrizam a rua, esse quadro, distinto de outras obras de Tarsila do Amaral, atrai o observador, seja lá em que época for, para o aspecto surrealista presente nos recursos gráficos e nos efeitos visuais que o caracterizam.

Na faixa diagonal de cor bege que cruza a obra da esquerda para a direita e de baixo para cima estão presentes três botas vermelhas com três seres marrons que parecem ameaçar de atravessar a rua. Aliás, quanto ao movimento, parece que este é dado ao

Tarsila do Amaral, Cidade (A Rua), 1929. Óleo sobre tela, 81 x 54 cm. Coleção Jones Bergamin, Rio de Janeiro



Reprodução

observador da obra, pois a visão do quadro, em transição do lado esquerdo para o lado direito e vice-versa, causa uma sensação de “atravessar a rua”, como se os ângulos, de certa forma variados, causassem essa ilusão ótica diante de mais uma rua “torta”.

Nesse ponto, confrontando poesia e pintura, a obra de Tarsila faz lembrar a liberdade onírica do poeta e do pintor, elementos essenciais na criação modernista. Elementos já presentes em “Rua de São Bento”, de Mário de Andrade, e em muitos outros poemas de *Paulicéia Desvairada*; elementos transformados em expressionismo na síntese da obra *Sem Título*, de Anita Malfatti; elementos tão sintéticos como a “Serenata”, de Cassiano Ricardo.

Sob essas diferentes perspectivas urbanas, nota-se que a rua marca o modernismo, na literatura e nas artes plásticas, e que também está na música, na dança, no teatro. Para o modernista, a rua é um espaço que retoma as brincadeiras infantis e, conseqüentemente, as canções populares, tornando o movimento, culturalmente, intertextual, como neste poema de Manuel Bandeira:

“NA RUA DO SABÃO

Cai cai balão
Cai cai balão
Na Rua do Sabão!

O que custou arranjar aquele balãozinho
[de papel!
Quem fez foi o filho da lavadeira.
Um que trabalha na composição do jornal
[e tosse muito.
Comprou o papel de seda, cortou-o com
[amor, compôs os gomos oblongos...
Depois ajustou o morrão de pez ao bocal
[de arame.
Ei-lo agora que sobe—pequena coisa tocante
[na escuridão do céu.

Levou tempo para criar fôlego.
Bambeava, tremia todo e mudava de cor.
A molecada da Rua do Sabão

Gritava com maldade:

Cai cai balão!

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se
[e arrancou das mão que o tenteavam.

E foi subindo...

para longe...

serenamente...

Como se o enchesse o soprinho tísico do
[José.

Cai cai balão!

A molecada salteou-o com atiradeiras
assobios
apupos
pedradas.

Cai cai balão!

Um senhor advertiu que os balões são
[proibidos pelas posturas municipais.

Ele, foi subindo...

muito serenamente...

para muito longe...

Não caiu na Rua do Sabão.

Caiu muito longe... Caiu no mar – nas
[águas puras do mar alto”
(Bandeira, 1993, p. 119).

É “Na Rua do Sabão”, poema integrante do livro *Ritmo Dissoluto*, ainda não completamente modernista como *Libertinagem*, que Manuel Bandeira começa a mostrar os primeiros traços de uma temática urbana e social. Com esse poema, o autor traz para a linguagem poética as cantigas populares e as brincadeiras de rua de sua infância recifense. De início, os versos livres do poema, que têm o ritmo da linguagem oral e a sintaxe da prosa, percorrem o fluxo da oralidade. A começar pela própria alusão à cantiga da tradição:

“Cai, cai, balão!
Cai, cai, balão!
Na Rua do Sabão!

Não cai, não!
Não cai, não!
Não cai, não!
Cai aqui na minha mão!”.

Das dificuldades financeiras à dificuldade de alcançar o balão, o poema é graficamente desenhado como uma espécie de pouco a pouco da possibilidade da brincadeira existir e do balão subir. Mais uma vez, como em uma pintura, as imagens são apresentadas em diferentes planos, o balão é caracterizado em tempos diferentes: o tempo de construir, o tempo de subir e o tempo de cair.

Sem permitir a diversão, ao criticar a brincadeira da criança que também trabalha e que fica doente, o adulto que quer seguir a lei e a ordem parece fazer com que se retomem outras estrofes da cantiga:

“Cai, cai, balão!
Cai, cai, balão!
Na Rua do Sabão!

Não vou lá!
Não vou lá!
Não vou lá!
Tenho medo de apanhar!”.

Permitir o trabalho e excluir a brincadeira parece ser a crítica do poeta. Como no poema “Rua de São Bento”, de Mário de Andrade, o ar que lhe falta, falta também a José. Doente, o menino consegue colocar o balão no ar com outras “delícias das asfixias da alma”. O ânimo move o menino e o balão, apesar dos ataques da molecada, que, sem o brinquedo e, talvez, sem o trabalho, faz de tudo para importunar José.

Moleque é menino de rua.

No poema, como na cantiga, a maldade do “Cai cai balão” tenta acabar com a brincadeira pela oralidade e pela gestualidade dos moleques, em forma de refrão e de imagens. Bandeira traz para o escrito do poema o oral da cantiga que “Vinha da boca do povo na língua errada do povo”. Nesse sentido, se evidencia aqui o “real”: a poesia potencializa a língua. O que é oral torna-se escrito, mas não escrito na forma usual, escrito na forma poética, ganhando toda a força que tem a linguagem poética.

“E foi subindo... para longe... serenamente...”. Desse verso recorrente, marcada pela pontuação, à impossibilidade de

continuar a brincadeira – já que o balão, ao invés de cair na Rua do Sabão, promete cair em alto-mar –, como se houvesse a hora de brincar e a hora de trabalhar, o cotidiano converte-se também na linguagem poética. Refletir sobre a criança que está na rua, não só na brincadeira, não só de brincadeira, mas para o trabalho de todo dia, é reconhecer na temática da rua a temática social. A rua e o poema, que têm em seu nome o “sabão”, fazem escorregar quem quer brincar e não pode.

É um traço de Manuel Bandeira evocar as ruas e as brincadeiras da infância, como fez em “Evocação do Recife”:

“ Rua da União...
Como eram lindos os nomes de ruas da
[minha infância
Rua do Sol
(Tenho medo que hoje se chame do Dr.
[Fulano de Tal)
Atrás de casa ficava a Rua da Saudade...
... onde eu ia fumar escondido
Do lado de lá era o cais da Rua da
[Aurora...
... onde eu ia pescar escondido
Capiberibe
– Capibaribe”.

Nessa projeção autobiográfica, o lugar da infância se confunde com o lugar da poesia. Teria a “Rua do Sabão” perdido o seu nome original? Ruas com nomes poéticos viram, no olhar do poeta, nomes de poemas. Entre o popular e o erudito, entre o oral e o escrito, o poeta foi pouco a pouco, em sua linguagem, e de forma simples, um tradutor, descobrindo a todo instante “o segredo de” seu “itinerário em poesia”: “O estilo humilde do poeta maduro, forjado para dizer o sublime através do simples, é produto dessa liberdade e da moralidade contida nessa atitude diante da linguagem, única regra áurea no ofício do poeta” (Arrigucci Jr., 1999b, p. 140).

Ofício que desde o seu primeiro “alumbramento”, diante da mulher nua no banho de Caxangá, transformou-se em “olhar de poeta”, olhar que passou a ver e a cantar a cidade, outras cidades, as estrelas, os saté-

lites, os becos, o mangue e suas mulheres, as mulheres da rua.

É assim que são retratadas as duas mulheres na obra *Rua*, de Lasar Segall: quase cubistas.

Figuras geométricas parecem servir como fundo em forma de edifícios e, na maior dessas figuras, uma rua, que é emoldurada por duas mulheres, aparentemente, semelhantes no que vestem e na expressão facial, como se fossem gêmeas, torna-se elemento fundamental. O expressionismo de Segall revela a particularidade de cada uma dessas mulheres, seja pelo cruzar das pernas de uma, seja pelo cruzar dos braços

de outra. É no gesto que as duas mulheres se opõem.

Pintado, provavelmente, ainda na Europa, antes de o pintor se fixar no Brasil, a *Rua*, em tons de bege e marrom, faz com que essas figuras humanas se integrem ao fundo, de modo a quase fazerem parte dele.

As formas geométricas diversas compõem a obra e, mais uma vez, como acontece com *Cidade (A Rua)*, de Tarsila do Amaral, ocorre também aqui: o leitor que pode observá-la de diferentes ângulos é convidado, pelos olhares dessas duas mulheres da *Rua*, a atravessar de um lado para o outro, acompanhando os seus movimentos.

Reprodução



Lasar Segall,
Rua, 1922.
Óleo sobre tela,
131 x 98 cm.
Coleção Museu
Lasar Segall

Essa rua é a das mulheres ou talvez se possa dizer que essas são as mulheres da rua, pois a rua aqui se torna dona do que expõe, “do que” expõe. As mulheres da rua, como aquelas dos poemas de Manuel Bandeira, tornam-se objetos pela condição social em que se encontram. Ora fáceis, ora difíceis, no entanto, amadas e odiadas, é na troca de seus nomes de um poema para outro ou de uma pintura para outra que se sabe, na verdade, que as mulheres da rua são mulheres da vida.

A rua, que pode ser um tema regional, também pode ser um tema universal. Nesse ponto, vale dizer que a literatura e a arte nacionais não permaneceram isoladas; ao contrário, mantiveram um forte diálogo com a literatura e com a arte européias. A forte influência dos poetas europeus, sobretudo de Blaise Cendrars sobre a obra de Oswald de Andrade, é perceptível tanto no que diz respeito à temática como em relação à composição e ao estilo.

Pontuando o espaço de sua obra, o poema “Meus Oito Anos”, que faz parte do *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, depois de toda a experiência poética de *Pau-Brasil*, é traço fundamental de seu estilo. Embora o tema central desse poema seja, sensivelmente, a infância, é a partir de uma rua com nome de santo do centro de São Paulo que se dá o pano de fundo de sua memória.

“MEUS OITO ANOS

Oh que saudades que eu tenho
Da aurora de minha vida
Das horas
De minha infância
Que os anos não trazem mais
Naquele quintal de terra
Da Rua de Santo Antônio
Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjais

Eu tinha doces visões
Da cocaína da infância
Nos banhos de astro-rei
Do quintal de minha ânsia

A cidade progredia
Em roda de minha casa
Que os anos não trazem mais
Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjais”
(Andrade, 1991, p. 28).

Baudelaire, como precursor da estética da modernidade, afirmou: “A criança vê tudo como ‘novidade’; ela está sempre ‘inebriada’. Nada se parece tanto com o que chamamos de inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor” (Baudelaire, 1996, p. 18).

É esse, justamente, o ponto de vista do poeta.

Da estrutura completa do poema, dividido em duas estrofes, cada uma de nove versos, à ausência completa de pontuação, Oswald dedica a Dolur as imagens da São Paulo de seu tempo na Rua de Santo Antônio. É perceptível já no passado dos tempos verbais que tudo está longe e inacessível, resta apenas a memória.

O paralelismo semântico entre as duas estrofes cumpre a função etimológica do vaivém do versejar ao verter e voltar da primeira para a segunda e da segunda para a primeira estrofes:

“Oh que saudades que eu tenho
Da aurora de minha vida
Das horas
De minha infância”

e

“Eu tinha doces visões
Da cocaína da infância”

“Que os anos não trazem mais”

e

“Que os anos não trazem mais”

“Naquele quintal de terra”

e

“Do quintal de minha ânsia”.

Esse paralelismo se mantém, ao mesmo tempo que parece mostrar dois planos diferentes da memória. Uma comparação a ser destacada é com relação aos versos: “Naquele quintal de terra/ Da Rua de Santo Antônio” e “A cidade progredia/ Em roda de minha casa”. Nela, parece que os versos retratam o quintal como parte mais importante da casa, a casa como parte mais importante da rua, a rua como parte mais importante da cidade, da cidade que gira em torno da casa. O mundo gira em torno do “menino”.

Nesse ponto, outro poema de Oswald de Andrade “Brinquedo” (Andrade, 1991, pp. 23-4), que faz parte da mesma obra, retoma em seu refrão o “girar em torno de”: “Roda roda São Paulo/ Mando tiro tiro lá”.

Da mesma forma que em “Meus Oito Anos”, “Brinquedo” tem “o menino” e “a rua” do centro da cidade que progride até ser o centro do mundo.

Essa “visão” do poeta, propiciada pela “cocaína da infância”, é reforçada em cada um dos versos ao repetir os pronomes pes-

soais e possessivos em primeira pessoa e nos nomes que escolhe como identidade: “minha” vida, “minha” infância, “Eu” tinha, “minha” ânsia, “minha” casa. É o centro do mundo, é “astro-rei”.

Gramaticalmente, a linguagem intencional tenta afastar o caráter prosaico do que seria claro ao se manter no singular: “sem nenhum laranjal”. A linguagem de “menino” quer subverter as normas da gramática, que para a sintaxe da língua portuguesa manteria “sem laranjais” e retiraria “nenhum”, pronome indefinido que não apresenta plural. Mas o poeta é aluno. E o modernista quer fazer rir.

Irreverência. Oswald de Andrade é conhecido por sua irreverência, elemento fundamental de sua linguagem traduzido em forma de ironia.

Antonio Candido, em seu prefácio ao livro de memórias do próprio Oswald *Um Homem sem Profissão. Memórias e Confissões. Sob as Ordens da Mamãe*, sintetiza:

“O menino reponta no adulto como tendência constante de negar a norma; como fascinação pelo proibido. A prática do proibido é a possibilidade de evasão, de negação duma ordem de coisas que lhe é intolerável. Daí uma rebeldia que começa pelo uso das palavras proibidas, passa pelos juízos proibidos e vai até os grandes pensamentos proibidos, com que orchestra a sua conduta de rebelde das letras e da vida” (Candido, 2000, pp. 12-3).

Comparando-se textos, todos os poemas do livro *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* são acompanhados de desenhos do próprio autor. “Meus Oito Anos” é acompanhado por uma bananeira desenhada. É composta por um largo tronco, um imenso cacho de bananas e três grandes folhas, a ponto de tornar-se gigante diante do homem ou... do menino que se encontra ao seu lado. Talvez seja esse mais um modo de o poeta falar sobre a infância colocando-se no lugar do menino. No poema e no desenho a criança é tão pequena que se torna o centro das atenções de todo mundo.

Desenho de
Oswald
de Andrade



Reprodução

Seja no diálogo com o desenho do próprio poeta, ou com outros poemas seus em perspectiva intratextual, seja na comparação com poemas de outros autores, assumindo a posição do fenômeno da intertextualidade, as leituras se ampliam.

É verdade que, para isso, a partir desse poema-paródia, de Oswald de Andrade, pode-se estabelecer um estudo aprofundado e comparativo com o poema homônimo de Casimiro de Abreu a fim de alargar a compreensão tanto de um, quanto de outro poema; mas fazer desse exemplo tão comum o único para se perceber a relação intertextual é reduzir o estudo dos poemas e do conceito.

Ao se comparar poemas de diferentes escolas literárias pode-se perceber algumas mudanças em suas estruturas e, conseqüentemente, possíveis rupturas. No caso do parnasianismo ou do simbolismo para o modernismo, essas mudanças proporcionaram transformações significativas.

Em fase de transição temática e composicional, os caminhos artísticos e literários traçados antes da fascinação pelas ruas

transitaram pelos espaços simbólicos das estradas. E resultaram também em uma série de experiências por “estradas parnasianas”.

Giovanni Battista Castagneto, pintor acadêmico de formação, passa a olhar mais para a passagem do que para a paisagem, dando ao espaço da tela as dimensões do que é urbano em sua percepção. O seu quadro *Rua de Santa Luzia* convoca o observador para uma experiência do olhar que permite a distinção entre as cores que trazem timidamente tons mais escuros nos contornos da rua, seja pelas árvores e pelos edifícios de um lado, seja pelos cascalhos e pelo mato aparente do outro.

Quase rua, portanto, evidenciada pelas cores, corre da esquerda para a direita deixando marcas das pinceladas, transformando-se de acadêmico em impressionista, como a própria estrada que já está se transformando em rua, mesmo mostrando espaços sociais distintos, como os casebres de pescadores e os edifícios neoclássicos da região central da cidade do Rio de Janeiro.

**Giovanni
Battista
Castagneto, Rua
de Santa Luzia,
1886. Óleo
sobre madeira,
41,5 x 68 cm.
Coleção Fadel**

Reprodução



Segundo Gonzaga Duque, crítico da época, Castagneto, aluno, durante algum tempo, de George Grimm, professor que não visava à cópia, lembra a suas retinas de que não há só a paisagem do mar, mas a beira-mar, local justamente onde residiu com seu pai, na Rua de Santa Luzia, senhora dos olhos.

“Em verdade, Castagneto possuía, como os improvisadores, a forma pronta e elegante; se fosse poeta, isto é – se escrevesse – daria para as redondilhas simples, para o verso correntio e musical; como pintor tendia para os motivos singelos expressos numa habilidade um tanto arrebicada, não obstante a firmeza da mão. A originalidade da sua obra está, conseqüentemente, nessa maneira, em que há espontaneidade, em que entra um pouco de chique (faceta comum à habilidade dos improvisadores) e a sinceridade brusca do seu temperamento” (Duque, 1997, pp. 53-8).

Sem romper completamente com o passado, o olhar de Castagneto revela o céu infinito em uma mesma tonalidade, tornando a estrada (quase rua) ainda mais clara. A estrada é quase rua como o próprio estilo do pintor, que vai se transformando timidamente a ponto de ser chamado por sua crítica de pré-modernista em artigos da revista *Kosmos*. Nesse ponto, portanto, é impossível não pensar de fato nas mais antigas “estradas parnasianas”.

O soneto “Nel Mezzo Del Camin...”, de Olavo Bilac, caracteriza bem o período anterior ao modernismo na literatura brasileira em comparação aos outros poemas dessa escola literária.

“NEL MEZZO DEL CAMIN...”

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada,
E a alma de sonhos povoada eu tinha...

E paramos de súbito na estrada
Da vida: longos anos, presa à minha
A tua mão, a vista deslumbrada
Tive da luz que teu olhar continha.

Hoje, segues de novo... Na partida
Nem o pranto os teus olhos umedece,
Nem te comove a dor da despedida.

E eu, solitário, volto a face e tremo,
Vendo o teu vulto que desaparece.
Na extrema curva do caminho extremo”
(Bilac, s/d, p. 55).

Poema decassílabo, típico do parnasianismo, pelo culto do tema ou pela rigidez da forma: “Nel Mezzo Del Camin...” nos remete ao verso que inicia *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, quando “o poeta se surpreende numa selva escura, sem conseguir sair, impedido por uma pantera, um leão e uma loba. Ao avistar um vulto, para o qual pede socorro, vê tratar-se de Virgílio: “Ameio do caminho desta vida...” (Alighieri, 1991, p. 101).

Em nota sobre esse primeiro verso do “Inferno”, de Dante, Cristiano Martins atesta:

“Metade do caminho desta vida: Metade da vida humana, provavelmente a idade de trinta e cinco anos. Segundo comentadores, ciosos da cronologia, a experiência que assim dá origem ao poema situa-se no ano de 1300, pois Dante nascera em 1265” (in Alighieri, 1991).

Nesse labirinto literário, em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, a personagem Pôncio Pilatos termina a obra por uma opinião crítica dada a um jornalista, “vazada no mesmo jargão amaneirado e postição com que Machado Penumbra” (outra personagem) a inicia:

“ENTREVISTA ENTREVISTA

– Com que então o ilustre homem pátrio de letras não prossegue suas interessantíssimas memórias?

– Não.

– Seria permitido ao grosso público leitor não ignorar as razões ocultas da grave decisão que prejudica assim a nossa nascente literatura?

– Razões de estado. Sou viúvo de D. Célia.
– Daí?
– Disse-me o Dr. Mandarim que os viúvos devem ser circunspectos. – Mais, que depois dos trinta e cinco anos, ‘mezzo del camin di nostra vita’, nossa atividade sentimental não pode ser escandalosa, no risco de vir e servir de exemplo pernicioso às pessoas idosas” (Andrade, 1990a, pp. 106-7).

Embora praticado em todas as épocas, o soneto é bem característico do parnasianismo. A superestrutura desse, escrito por Olavo Bilac, apresenta versos decassílabos. De início, os dois quartetos do poema apresentam rimas alternadas e ricas do tipo ABAB: “*fatigada*”, “*vinha*”, “*povoada*”, “*tinha*”, no primeiro e “*estrada*”, “*minha*”, “*deslumbrada*”, “*continha*”, no segundo.

Os dois tercetos também apresentam rimas alternadas, sendo as do primeiro do tipo CDC: “*partida*”, “*umedece*”, “*despedida*” e as do segundo do tipo EDE: “*tremo*”, “*desaparece*”, “*extremo*”.

O primeiro quarteto é formado por pares de verbos e de adjetivos, femininos e masculinos que, alternados como as rimas, dão ação e qualidade ao “eu lírico” e ao tu, evidenciando a perfeita simetria da paixão, ao perceber que ambos estão “tristes” e ambos têm “a alma de sonhos povoada”, união proposta pela linguagem e como se faz sob os olhos de Deus, na tristeza e na alegria, entrelaçadas pelas rimas internas e externas do soneto: “*cheguei*” e “*chegaste*”, “*vinha*” e “*vinhas*”, “*tinha*” e “*tinhas*”, “*fatigado*” e “*fatigada*”.

No segundo quarteto, os possessivos “*minha*” e “*tua*” mão justificam, mais uma vez, a união. Dessa forma, corpo e alma se prendem durante o caminho da vida, olhos nos olhos.

Antes era memória que os olhos não esquecem. Hoje, no primeiro terceto, a “*partida*” como o estabelecer de um outro caminho retém na memória dos olhos, que não esquecem, todas as ações e características, dessa vez, dela, da amada, justificadas, mais uma vez, pelas rimas: “*partida*” e “*despedida*”; pela aliteração: “*partida*”, “*pranto*” e “*dor da despedida*”.

O segundo terceto destinado, novamente, aos sentimentos “eu” também apresenta a aliteração e, na associação entre o som das labiodentais “d” e “t”, um recurso da memória do que os olhos viram “*vendo o teu vulto*” e “*vendo o teu vulto*”. A chave de ouro “Na extrema curva do caminho extremo”, além de sintetizar a idéia do soneto, retoma o próprio título do poema e, sobretudo, a segunda estrofe.

Uma leitura aprofundada do poema e, para isso, a relação com outros textos de outros autores e de outras épocas, nos remete além de à clássica *Divina Comédia*, de Dante, ao menos distante e “subvertido” poema de versos livres “No Meio do Caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado na *Revista de Antropofagia* e perfeitamente comparável ao poema de Bilac ao se estabelecerem aproximações e distanciamentos entre eles. Ao longo do tempo, há diferenças entre os dois poemas, entre as formas e os estilos dos poetas, entre os elementos formais dos poemas e a linguagem poética.

“NO MEIO DO CAMINHO

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 do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra”

(Andrade, [1928-29], 1975).

Clive Scott, com a finalidade de mostrar a diferença entre as composições modernistas e as anteriores, diz:

“O verso regular a muitos parecia apenas distrair ou amortecer sua formalidade significativa que muitos conteúdos não-verbais eram tidos como naturais ou se tornavam realizações; as palavras funcionam básica-

mente de acordo com a sua situação dentro de uma estrutura, e o que em última análise interessava ao leitor era o que o poeta *acabava* dizendo” (Scott, 1999, p. 285 – grifo do autor).

O equívoco em dizer que os poemas modernistas não apresentam ritmo é completamente negado diante de “No Meio do Caminho”, de Drummond. A pedra, algo aparentemente banal, que parece ser o elemento mais importante no caminho do poeta, tem o seu destaque marcado justamente pelo ritmo do poema. Da mesma forma que Oswald de Andrade, Drummond também rompe com a gramática normativa, já no primeiro verso do poema, ao trocar o verbo “haver” pelo verbo “ter”.

É na recorrência dos versos “no meio do caminho tinha uma pedra” e “tinha uma pedra no meio do caminho” apresentados, que, imagetivamente, quase de forma simétrica, o “desenho” do poema se faz, deixando de fato “uma pedra no meio do caminho”.

Na comparação entre o poema em língua portuguesa e as suas traduções para oito outras línguas (francês, italiano, inglês, espanhol, húngaro, dinamarquês, holandês e latim) é possível perceber tanto a persistência do ritmo como o “desenho” do poema.

“*AU MILIEU DU CHEMIN*”

*Au milieu du chemin y avait une pierre
y avait une pierre au milieu du chemin
y avait une pierre
au milieu du chemin y avait une pierre.*

*Jamais je n’oublierai cet événement
dans la vie de mes rétines si fatiguées.
Jamais je n’oublierai qu’au milieu du chemin
y avait une pierre
y avait une pierre au milieu du chemin
au milieu du chemin y avait une pierre”*
(Andrade, s/d, p. 23).

Em francês, a tradução é de Jean-Michel Massa para a edição bilíngüe da revista *Europa*, cujo tema central é o modernismo brasileiro. Em italiano, a edição bilíngüe

Sentimento del Mondo foi traduzida e organizada por Antonio Tabucchi.

“*NEL MEZZO DEL CAMMINO*”

*Nel mezzo del cammino c’era una pietra
c’era una pietra nel mezzo del cammino
c’era una pietra
nel mezzo del cammino c’era una pietra.*

*Non mi scorderò mai di
quell’avvenimento
nella vita delle mie retine stanche.
Non mi scorderò che nel mezzo del
[cammino
c’era una pietra
c’era una pietra nel mezzo del cammino
nel mezzo del cammino c’era una pietra”*
(Andrade, 1987, p. 7).

John Gledson (1987-88) no artigo “Drummond em Inglês”, ao analisar e comparar três diferentes antologias poéticas de Drummond, organizadas e traduzidas por John Nist, Virginia de Araujo, Thomas Colchie e Mark Strand (em colaboração com Elizabeth Bishop e Gregory Rabassa), considera a última antologia como a mais bem tratada em termos de tradução.

Segundo Gledson, dessa última antologia, os dez poemas, na verdade, já traduzidos por Bishop, em 1972, com a colaboração de Emanuel Brasil – *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry* –, são boas referências do poeta naquela língua.

“*IN THE MIDDLE OF THE ROAD*”

*In the middle of the road there was a stone
there was a stone in the middle of the road
there was a stone
in the middle of the road there was a stone.*

*Never should I forget this event
in the life of my fatigued retinas.
Never should I forget that in the middle of
[the road
there was a stone
there was a stone in the middle of the road
in the middle of the road there was a stone”*
(in Bishop et al., 1972).

Em espanhol, o ritmo também marca a leitura:

“EN MEDIO DEL CAMINO

*En medio del camino había una piedra
había una piedra en medio del camino
había una piedra
en medio del camino había una piedra.*

*Nunca olvidaré ese acontecimiento
en la vida de mis retinas tán fatigadas.
Nunca olvidaré que en medio del camino
había una piedra
había una piedra en medio del camino
en medio del camino había una piedra”*
(Andrade, 1986, p. 19).

As edições em sueco (*En Ros at Folket*) e em tcheco (*Fyzika Strachu*) pertencentes ao arquivo de Plínio Doyle, que estão sendo organizadas pela Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, não apresentam a tradução do poema para aqueles idiomas.

Em húngaro, na edição chamada de *Notícias do Brasil (Brazília Üzen)*, a diferença trazida pela grafia faz o poema ser percebido também pelo seu desenho na página, pelo que os franceses chamam de *silhouette* do poema.

“AZ ÚT KOZEPÉN

*Az út közepén volt egy ko
egy ko volt az út közepén
volt egy ko
az út Közepén egy ko volt.*

*Sohasem felejttem el ezt az eseményt
amíg csak fáradt retinám él.
Soha nem felejttem hogy az út közepén
volt egy ko
egy ko volt az út közepén
az út közepén egy ko volt”*
(Andrade, 1939, p. 70).

Da mesma forma ocorre em dinamarquês, na tradução: *Verdensfornemmelse og Andre Digte*.

“MIDT PA VEJEN

*Midt pa vejen la en sten
der la en sten midt pa vejen
en sten la der
midt pa vejen la en sten.*

*Dette glemmer jeg aldrig i livet
lige meget hvor trætte øjnene blir.
Aldrig vil jeg glemme at midt pa vejen
la en sten
der la en sten midt pa vejen
midt pa vejen la en sten”*
(Andrade, 2000, p. 23).

Traduzido para o holandês por August Willemsem, em edição também bilíngüe, organizada pelo próprio tradutor, em homenagem a Carlos Drummond de Andrade, e autorizada pelo próprio poeta, é acompanhada de fotografias do brasileiro Sérgio Zalis.

“MIDDEN OP DE WEG

*Midden op de weg lag een steen
lag een steen midden op de weg
lag een steen
midden op de weg lag een steen.*

*Nooit zal ik die gebeurtenis vergeten
in het leven van mijn zo vermoeide
[netvliezen.
Nooit zal ik vergeten dat midden op de
[weg*

*lag een steen
lag een steen midden op de weg
midden op de weg lag een steen”*
(Andrade, 1983, p. 4).

Em 1982, em comemoração aos 80 anos de idade do poeta, foi lançada a *Carmina Drummondiana*, integrada pelo poema “No Meio do Caminho”, que foi intitulado: “*Media in Via*”.

“MEDIA IN VIA

*Media in via erat lapis
erat lapis media in via
erat lapis
media in via erat lapis.*

*Non erro unquam immemor illius eventus
pervivi tam mihi in retinis defatigatis.
Non erro unquam immemor quod media
in via
erat lapis
erat lapis media in via
media in via erat lapis”*
(Andrade, 1982, pp. 30-1).

Se poetas e pintores modernistas brasileiros aprenderam a se expressar por meio de ruas tão cheias de significados, essa antologia poética e plástica demonstra que se chegou ao “meio do caminho”, ponto a partir do qual outros poetas e pintores seguiram, cartograficamente, por outras direções, comprometendo-se com a história da literatura e da arte.

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, introdução e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica, 1991, vol. 1.
- AMARAL, Aracy. “Pau-Brasil Metafísico/Onírico”, in *Tarsila do Amaral*. São Paulo, Fundação Finambrás, 1998.
- _____. (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Brazilia Ūzen*. (Vajda János Társaság Kiadása). Budapest, Eloszavával, 1939.
- _____. *Antologia Poética*. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986, p. 19.
- _____. *Verdensfønmelse og andre digte*. (Udvalgt og oversat af Peter Poulsen). Copenhagen, Borgens Forlag, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Procura da Poesia”, in *Reunião*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, pp. 76-7.
- _____. “No Meio do Caminho”, in *Revista de Antropofagia* — reedição da revista literária publicada em São Paulo — 1ª e 2ª “dentições”, 1928-29. São Paulo, Círculo do Livro, 1975.
- _____. “Au Milieu du Chemin”, in *Réunion. Reunión. Poèmes choisis*. Traduits et préfacés par Jean-Michel Massa. Paris, Aubier Montaigne, s/d, p. 23.
- _____. *20 Gedichten van Carlos Drummond de Andrade*. Vertaling uit het Portugees August Willemssen. Amsterdam, Rijksakademie van Beeldende Kunsten, 1983.
- _____. “Media in Via”, in *Carmina Drummondiana*. Versão para o latim de Silva Békior. Brasília/Rio de Janeiro, Ed. Universidade, 1986.
- _____. *Sentimento del Mondo*. Trentasette poesie scelte e tradotte da Antonio Tabucchi. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1987.
- _____. “Sentimental”, in *Sentimento do Mundo*. Rio de Janeiro, Record, 1998, p. 33.
- ANDRADE, Mário de. *Paulicea Desvairada*. São Paulo, Casa Mayença, 1922.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Globo, 1990a.
- _____. *Pau-Brasil*. São Paulo, Globo, 1990b.
- _____. *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro, Globo, 1991.
- _____. *Um Homem sem Profissão. Memórias e Confissões. Sob as Ordens da Mamãe*. São Paulo, Globo, 2000.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *A Poesia de Manuel Bandeira — Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999a.
- _____. “A Visão Alumbrada”, in *A Poesia de Manuel Bandeira — Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999b, p. 140.
- BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud et alii. São Paulo, Hucitec, 1986.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. Tradução do francês de Maria E. G. G. Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 2000a.
- _____. “Os Gêneros do Discurso”, in *Estética da Criação Verbal*. Tradução do francês de Maria E. G. G. Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 2000b.

- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. "O Artista, Homem do Mundo, Homem das Multidões e Criança", in *Sobre a Modernidade*. São Paulo, Paz e Terra, 1996, pp. 14-24.
- BENJAMIN, Walter. "O Surrealismo. O Último Instantâneo da Inteligência Européia", in *Magia, Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e apresentação de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo, Brasiliense, s/d, pp. 21-35.
- BILAC, Olavo. "Nel Mezzo del Camin", in *Olavo Bilac — Antologia Poética*. Porto Alegre, L&PM, s.d., p. 55.
- BISHOP, Elizabeth et alii. *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1972.
- CANDIDO, Antonio. "Prefácio Inútil", in Oswald de Andrade. *Um Homem Sem Profissão. Memórias e Confissões. Sob as Ordens da Mamãe*. São Paulo, Globo, 2000.
- CATÁLOGO da Exposição Retrospectiva da Obra Expressionista de Lazar Segall. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1985.
- CENDRARS, Blaise. *Au Coeur du Monde*. Paris, Gallimard, 2000.
- CHARTIER, Roger. *Os Desafios da Escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo, Unesp, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *Cassiano Ricardo: Seleta em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
- DUQUE, Gonzaga. "Castagneto", in *Graves e Frívolos: por Assuntos de Arte*. Prefácio e preparo de Vera Lins. Rio de Janeiro, Sette Letras/Casa de Rui Barbosa, 1997, pp. 53-8.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1991.
- FUNDAÇÃO FINAMBRÁS. *Tarsila do Amaral*. São Paulo, Banco Velox, s/d.
- GLEDSON, John. "Drummond em Inglês", in *Revista Língua e Literatura*. São Paulo, Departamento de Letras da Universidade de São Paulo, ano XIII, v. 16, 1987-88, pp. 93-108.
- HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção Fadel — da Inquietação do Moderno à Autonomia da Linguagem*. Rio de Janeiro, 2002.
- KOSERITZ, Carl von. *Imagens do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1980.
- LEITE, Padre Serafim. *Suma História da Companhia de Jesus no Brasil* apud Maria Vicentina do Amaral Dick. *A Motivação Toponímica e a Realidade Brasileira*. São Paulo, Arquivo do Estado, 1990, p. 318.
- MARIN, Louis. "Ler um Quadro. Uma Carta de Poussin em 1639", in Roger Chartier (org.). *Práticas da Leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo, Estação Liberdade, 1996, pp. 117-40.
- MATTAR, Denize (org.). *No Tempo dos Modernistas. D. Olívia Penteadado, a Senhora das Artes*. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteadado, 2002.
- SCOTT, Clive. "O Poema em Prosa e o Verso Livre", in Malcolm Bradbury e James McFarlane (orgs.). *Modernismo: Guia Geral 1890 — 1930*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 2.
-